



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

ANALISIS NARRATOLOGICO Y TEMATICO DE EL COMLOT MONGOL, DE RAFAEL BERNAL.



T E S I S
QUE PRESENTA:
JORGE FRANCISCO MARTINEZ RODRIGUEZ
PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS**



ASESOR: DR. JOSE DE JESUS BAZAN LEVY

m. 347684



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Jorge Francisco
Martínez Rodríguez

FECHA: 7/septiembre/2005

FIRMA: MRJ

Análisis narratológico y temático
de EL COMLOT MONGOL,
de Rafael Bernal.

Profr. Jorge Martínez R.

a mis amigos
y amigas

No pienses en las cosas

No pienses en las cosas que fueron y pasaron;
pensar en lo que fue no sirve para nada.
No pienses en lo que ha de suceder;
pensar en el futuro resulta completamente inútil.
Es mejor que de día te sientes como un saco en la silla;
que de noche te acuestes como piedra en tu cama.
Cuando tengas hambre abre la boca
y cierra los ojos cuando venga el sueño.

Po Chu Yi
(772-846)

"-Como no tengo donde ir, leo mucho, sobre todo novelas policiacas. Creía que todo lo que contaban eran mentiras".

Marta Fong

Índice

	Páginas
Presentación.....	1-10
Bibliografía y/o notas.....	11
Capítulo I: La novela.....	12-28
Bibliografía y/o notas.....	29
Capítulo II: La novela negra y la novela policiaca.....	30-88
Bibliografía y/o notas.....	89-93
Capítulo III: La novela negra y el cine negro.....	94-123
Bibliografía y/o notas.....	124-125
Capítulo IV: La novela política y la novela de espionaje.....	126-152
Bibliografía y/o notas.....	153-154
Capítulo V: <u>La estructura narrativa y la temática en El</u> <u>complot mongol</u>	155-302
Bibliografía y/o notas.....	303-311
Conclusiones.....	312-313

Presentación

Lo que llamamos Literatura se caracteriza, afortunadamente, por su diversidad. En ella conviven distintos géneros, esto es, distintas formas de expresión de Lo Vivido, distintos modos de plantear la situación del Hombre -quizás la especie más peligrosa que existe sobre la Tierra-. Sin embargo, esta pluralidad no siempre es adecuadamente valorada; no por lo que se refiere a la novela policíaca o a la novela negra. 1

Y el tema de este trabajo es una novela negra: El complot mongol, de Rafael Bernal.

Con una extraña frecuencia la crítica literaria en México nace y muere, por lo general, en el reducido espacio de las capillas culturales (los mismos escritores de siempre escriben, publican y/o figuran en las revistas, en los diarios y en otros medios masivos de comunicación), donde predominan la intolerancia, el amiguismo y los elogios mutuos. Estos grupos, que tanto daño hacen a la producción literaria y a la formación de más lectores (en un país de tantísimos no-lectores, de analfabetas funcionales y culturales), se consideran poseedores de la verdad absoluta y determinan cuál es la literatura válida.

Para estos grupos -y sólo es cuestión de revisar los periódicos y las revistas literarias- no existen algunos autores o algunas obras. Esto incluye, por supuesto, a la novela negra. Aunque en

este ámbito hay interesantes escritores y escritoras (Rodolfo Usigli, Rafael Ramírez Heredia, Paco Ignacio Taibo II, Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez o Malú Huacuja), todavía no tenemos una justa valoración de sus textos.

Escuchemos qué opina Paco Ignacio Taibo II: "Supongo que la literatura policiaca es en México un espacio que hemos inventado tres o cuatro colegas, la nueva literatura policiaca que tiene su eje a partir del hecho criminal, pero no se limita a eso: es una literatura urbana, de aventuras, y muy preocupada por la construcción de los nuevos lenguajes de la clase media y de las clases populares y además tiene gran calidad sociológica. Yo creo que buscamos explicar, a través de la literatura policiaca, una ciudad como ésta; vivir en la ciudad más grande del mundo obliga a encontrar una clave literaria para contarla y la clave que yo encontré es la literatura policiaca. Me permite cosas que otros géneros literarios no me permitían; por ejemplo una trama complicada me permite ver a las ciudades desde su lado oscuro, puedo ver lo cotidiano desde el ángulo en que todas las apariencias se rompen y surgen las brutalidades más obvias de este país y, desde luego, me permite ver a la sociedad cortada por el hecho criminal y éste suele ser uno que viene de arriba hacia abajo, golpeando a los de abajo... Si alguien no hace literatura escapista soy yo. La literatura escapista parte de una literatura muy blanda, muy bobita, para entretenerte en el minuto de la lectura y, bueno, si alguien hace una literatura que está invitando constantemente a que el lector no sólo go

ce, se divierta y se apasione, ya enganchado en el momento de la lectura, sino haga una reflexión sobre la sociedad en la que le tocó vivir, es la literatura que hago yo. Creo que nos pueden acusar, y de hecho nos han acusado de todo ya, poco nos falta, pero de escapistas estaría muy difícil acusarnos, ¿no?". 2

Cuando le señalan que la narrativa policiaca es vista como un subgénero, dicho esto peyorativamente, Taibo II responde: "Bueno, ese es otro de los ataques que el género ha sufrido, pero yo creo que todo esto obedece más que nada a una actitud pedante y aristocrática de un sector de la crítica literaria que yo creo que lo que hizo fue no leerla, entonces ponerle etiquetas a las cosas te ayuda a no hacer tu trabajo como crítico, entonces si le pones la etiqueta a esta literatura policiaca como subgénero, ya te quitas de leer un montón de novelas y te escapaste del problema de tener que juzgar y entender el fenómeno. En una sociedad crítico-literaria llena de aristócratas, princesitas, condes y condesas, les urge mandarnos a la guillotina a todos los plebeyos, tienen prisa por cortarnos la cabeza, entonces resulta divertido. Yo creo que no hay subgéneros, hay subcríticos... esta misma crítica a la que le encanta ningunearte, destrozararte y dejarte fuera del espacio, ignorando que existes, es al mismo tiempo servil y malinchista, modera, en el sentido de que adora a todas las modas que le llegan de afuera y, desde luego, francamente reaccionaria y entregada de manos. Creo que además les molesta mucho el fenómeno de la respuesta popular, les hubiera gustado que el fenómeno policial fuera intras-

cedente, que no los inquietara... Creo que un sector importante de la crítica mexicana sigue pensando que la literatura es un fenómeno de minorías en las que ellos son los elegidos para dictaminar qué es lo bueno y qué es lo malo, ellos son los rectores de estas minorías, entonces, cuando la novela rompe el circuito a pesar del ninguneo de la crítica práctica, llega a un montón de sectores, por encima de lo habitual y encuentra a sus propios lectores, esta es la ofensa mayor. En México, dentro de ese mundillo literario, hay muchas cosas que no se perdonan, el éxito es una más de ellas. ¿Sabes qué?, entre paréntesis, si me pelan los dientes, me importa un bledo, a estas alturas de mi vida como escritor, el hecho de que mis novelas se publiquen y no aparezcan reseñadas en la mitad de las revistas y suplementos literarios de este país, ¡me importa un reverendo cacahuete!, mano... Como te decía, si nos ponemos a hacer arqueología nos iríamos más allá. Nos podemos remontar a novelas como Crimen y castigo que es hablar del siglo XIX y puedes llevarla hasta la tragedia griega. Esta es una de las literaturas de nuestro tiempo, es una literatura de fines de milenio y en el caso de la ciudad de México es claramente una de las literaturas del fin del milenio...". 3

No tomando muy en serio la deficiente puntuación empleada por el reportero y cierta brusca retórica de Taibo II, coincido con los planteamientos del autor de Cosa fácil, Días de combate y No habrá un final feliz... Todos los días, y por todas partes, somos testigos de vicios enquistados en la vida de nuestros compatriotas: No se tolera que alguien triunfe; el mexicano ningunea el tra

bajo del mexicano, etcétera. Estamos ante actitudes social y loboómicamente típicas que se repiten, con apenas mínimas modificaciones en algunos casos, una y otra y otra vez. Vivimos en el reino de la mezquindad, de la intriga, del golpe bajo. Con el pesimismo de la inteligencia y el optimismo de la voluntad presenciamos, de nueva cuenta, la maldición de la historia de Sísifo.

Muchos intelectuales de veras podrían aportar más cosas en el México actual, si quisieran hacerlo. Pero no quieren, en los hechos no quieren, porque ésto implica un giro de 360 grados que no les interesa asumir. Lo que Taibo II está exponiendo, tiene que ver con problemas de carácter ético, con una ley no escrita y con un paisaje ideológico-cultural propio del subdesarrollo.

En nuestro país no existe la crítica literaria (no se hace una valoración equilibrada de los aciertos y de los errores, no hay una verdadera política de apertura hacia otros puntos de vista...). Tenemos seudocríticos, pontífices vanidosos que carecen de la imparcialidad generosa de un Efraín Huerta o de un José Revueltas. Y cuando además de subcríticos son escritores, se trata entonces de gente que demasiadas veces se sitúa a dos mil años-luz de sus propias obras (es decir, tal vez crecen en y con ellas, pero no crecen como seres humanos). De este modo, en el contexto de la pseudoconcreción nacional ya no parecen tan casuales las contradictorias y asombrosas conexiones entre, por ejemplo, el analfabeta funcional o cultural, cuyas limitaciones de todo tipo se explican por la falta de educación, y el intelectual inorgánico que elude sus

responsabilidades históricas por falta de humildad. Entre otras cosas, ambos reproducen en sus ámbitos cotidianos los peores vicios de nuestra sociedad, reitero, todas esas formas de ser que nos impiden avanzar. Ikram Antaki habla de la increíble mediocridad intelectual de nuestras élites: "Porque andan de presentación de libro a desayunos, comidas, cenas, espectáculos, televisión, radio. Ese no es el oficio de un intelectual... El oficio de un intelectual es doble: ocultarse a pensar para poder explicarse el mundo, es decir, el trabajo pretencioso del ensayista y del creador. Y otro, el trabajo modesto del maestro. Aquí vemos que los intelectuales fallan en los dos aspectos, porque no hay tiempo de vida que permita hacer obra, dar enseñanza y dedicarse al circo mediático. Escogieron el tercero, dejaron los dos anteriores sin hacer, Falló la república, fallaron los intelectuales...". 4

Ahora bien, volviendo al tema de mi trabajo, creo poder indicar ya lo que quiero realizar:

- A.-Con base en las características y en la importancia de la llamada novela negra establecer una valoración de El complot mongol.
- B.-Mostrar y/o demostrar cuáles son las técnicas literarias utilizadas por el autor de El complot mongol.
- C.-Exponer la temática y otros elementos que hacen de esta obra una novela negra, una novela política y una novela de espionaje.

Si una obra literaria tiene calidad o, mejor aún, es toda una obra de arte, posee de antemano los atributos para explicarse per se y para continuar vigente en el tiempo, siempre inagotable y siempre expuesta a varias interpretaciones y lecturas. Por lo anterior, no coincido con quienes argumentan que bastan sólo una cosmovisión y sólo un método para el análisis de dicho texto. Ciertamente tampoco pierdo de vista, por así decirlo, lo que alguna vez planteó el uruguayo Juan Carlos Onetti: "En novela, el personaje es el hombre de su circunstancia. Las ediciones que ahora se hacen de El Quijote no son las que escribió Cervantes; lo mismo pasa con Shakespeare. Pero ¿por qué nos siguen importando? Tengo miedo de que la gente se pierda en ese juego, en eso que dicen los franceses, de que los personajes son los objetos. Hay un tipo de escritor que ya perdió el amor a la vida. Y la novela es amor a la vida, curiosidad por situaciones y personajes... No creo -y esto lo digo categóricamente- que el lenguaje sea un personaje dentro de la novela. Pienso que es un instrumento que cada escritor utiliza y renueva según su creación se lo exija, pero en ningún momento como personaje. Los personajes de una novela son los hombres y todo cuanto los mueve es sencillamente la vida. El artefacto lenguaje no puede estar por encima de la vida misma y de los hombres como protagonista de una novela o un cuento". 5

Por razones obvias, si no hablara de la vida y de la obra de Rafael Bernal, mi trabajo estaría incompleto. Y lo hago de modo general, claro, porque no pretendo realizar una detallada biografía

al respecto. Alguien más audaz que yo puede llevar a cabo esta fascinante labor; no es cualquier cosa comprender la vida de un hombre que, siendo sinarquista, logra una autotrascendencia ideológica. 6

Por lo tanto, de aquí y de allá, apoyándome en varios materiales, he recopilado datos tal vez útiles para quien se acerque a estas líneas. Estoy pensando en ese hipotético lector que, por distintos motivos, nada o poco sabe sobre Bernal. Para evitar confusiones o malentendidos, aclaro que únicamente estoy hablando como otro lector. He tenido la suerte de toparme, en equis momento de mi existencia, con un libro maravilloso llamado El complot mongol. Me ha impactado. Y esto es lo que he encontrado acerca del autor:

Rafael Bernal, mexicano cuyo segundo apellido era García Pimentel, nació el 28 de junio de 1915 en Morelia, Michoacán. Su obra comprende varios géneros. En su juventud luchó por el sinarquismo y fue encarcelado. Colaboró en televisión, radio, revistas y periódicos de México (Excélsior o Novedades, por ejemplo) y del extranjero. Fue a Venezuela, donde residió varios años. Regresó a México, en 1961 ingresó al servicio exterior y estuvo en Perú, Chile, Filipinas y Suiza. El complot mongol, su obra más célebre, ha sido revalorada y se le considera uno de los libros clave dentro del género policiaco en México. Obtuvo flores naturales por su obra poética y la pieza teatral Antonia fue premiada en las Fiestas de la Primavera. La carta fue la primera composición dramática transmitida

por la televisión en nuestro país (8 de agosto de 1950).Licenciado en Filosofía,se doctoró en Friburgo,Suiza,poco antes de su muerte.Murió en este país,en 1972. 7

Esta es la obra literaria de Rafael Bernal:

A.-Novela:

Federico Reyes,el cristero (1941)
Memorias de Santiago Oxtotilpan (1945)
Tres novelas policiacas (1946)
Un muerto en la tumba (1946)
El extraño caso de Aloysus Gands (1946)
Su nombre era muerte (1947)
El fin de la esperanza (1948)
Caribal (1956)
Tierra de gracia (1963)
El complot mongol (1969)

B.-Poesía:

Improprio a Nueva York y otros poemas (1943)

C.-Cuento:

Trópico (1946)
En diferentes mundos (1968)

Ch.-Teatro:

El cadáver del señor García (1947)
La carta (1950)
Antonia (1950)
Soledad (1950)
El ídolo (1952)
La paz contigo o el martirio del padre Pro (1955)
Nancy Brown (adaptación de un cuento de Somerset Maugham, 1956)
El maíz en la casa (1961)

D.-Biografía:

Gente de mar (1950)

E.-Ensayo:

México en Filipinas. Estudio de una transculturación (1965)
Veracruz: nuestra primera ciudad (1966) 8

Bibliografía y/o notas

- 1.-Un fenómeno semejante se presenta en nuestro país con quienes incursionan o han incursionado en la ciencia-ficción. Para saber más y con información actualizada sobre este género, recomiendo la lectura de "La ciencia-ficción en México, contra viento y marea", Gloria Velázquez, El Financiero, México D.F., México, sección cultural, viernes 7 de junio de 1996, p. 55.
- 2.-"Entrevista: Paco Ignacio Taibo II", Juan Manuel Robles, Signore, Editorial Caballero, año 10, número 114, octubre, México D.F., México, 1990, p. 24.
- 3.-Ibid, pp. 24 y 26.
- 4.-"Aquí está el autor, cómanselo de una vez, pero ocúpense de las ideas: Ikram Antaki", César Gúemes, El Financiero, México D.F., México, sección cultural, viernes 20 de diciembre de 1996, p. 53. Se entrevista aquí a la autora de El pueblo que no quería crecer, excelente y necesaria obra crítica sobre el mundo mexicano y que llegó a las oficinas de Editorial Océano como manuscrito y firmado por Polibio de Arcadia.
- 5.-Requiem por Faulkner y otros artículos, Juan Carlos Onetti, Arca /Calicanto, Buenos Aires, Argentina, 2ª edición, volumen 8, pp. 197 y 200.
- 6.-El colapso de la Unión Soviética y, junto con ella, del llamado campo socialista produjo entre otras cosas un vacío ideológico que procuró llenar, casi inmediatamente, la derecha mundial. Llegaron los tecnócratas o neoliberales (los nuevos reaccionarios, los nuevos apátridas, defensores del capitalismo salvaje de siempre). Sin embargo, ellos también han fracasado y la gente comienza a darse cuenta de la situación y a participar más; lentamente, claro... Lo que quiero decir con todo esto es que lo ideológico, con la multiplicidad de significados que tiene, todavía es válido, a pesar de lo que decreten (o excreten) los tecnócratas.
- 7.-Fuentes consultadas: Enciclopedia de México/SEP (Edición especial), Compañía Editora de Enciclopedias de México, México D.F., México, 1987, tomo II, p. 951; Diccionario Enciclopédico de México (Ilustrado), Andrés de León Editor, México D.F., México, 1990, tomo I, p. 200; Gran Enciclopedia Larousse, Editorial Planeta, Barcelona, España, tomo 3, p. 1327.
- 8.-Ibid.

Capítulo I: La novela

No podemos hablar de la novela negra sin antes hablar de la novela a secas. Partamos entonces de una definición clásica, de enciclopedia: Novela: Género literario narrativo, en prosa, con gran libertad formal y de contenido. Puede caracterizarse como el análisis del destino individual de un héroe (o de una heroína), enfrentándose a un mundo que le ofrece a su acción una tenaz resistencia.

Como puede observarse, esta definición -limitante como otras- aclara algunas cuestiones y deja de lado otras. Por lo tanto, conviene buscar nuevos paisajes.

En su Introducción a la novela contemporánea Andrés Amorós plantea lo siguiente: "Creemos básicamente -y no sería difícil a acumular testimonios de tipo sociológico a favor de ello- que la novela es el género predominante en nuestro siglo: expresa hoy, se gún Albérès, lo que en otro tiempo fue patrimonio de la epopeya, la crónica, el tratado moral y, en parte, la poesía. Es lo mismo que nos dice Vargas Llosa con su metáfora de la novela como género imperialista, que incorpora constantemente a su corriente nuevos ámbitos y perspectivas... En efecto, parece claro que la novela surge en un terreno común con el cuento y que posee puntos de contacto más o menos grandes con el folklore, la literatura de viajes, la epopeya y el mito... Tenemos, pues, encuadrada a la novela dentro del marco del relato. Tal como hoy la entendemos (históricamente, por

supuesto, no ha sido así) es una narración en prosa. Y se distingue del cuento por su carácter durativo, consecuencia inevitable de la diferencia de extensión. Como todo chiste o anécdota que narramos, la novela busca, primariamente, interesar al oyente o lector y divertirle. Para conseguirlo se basa, ante todo, en la novedad de la historia narrada. "Novela" deriva de "novella" = las cosas nuevas, las nuevas historias. (Esta es la definición clásica de Goethe y el punto de partida para la reflexión de Ortega)... Lo que despierta la curiosidad no es ya la historia en sí, sino la forma de narrarla, el modo más o menos hábil con que un narrador (hombre especialmente dotado para ello) evoca los personajes, presenta los ambientes, refleja las situaciones y nos conduce a lo largo de las diversas peripecias hasta la conclusión... El lector debe sentir que existe alguna relación entre esa historia que le cuentan y su propia vida. Corremos aquí el riesgo de la identificación puramente sentimental, infantil, del lector con el "héroe", que impide toda reflexión crítica. Es lo característico -pero no exclusivo- de la literatura popular, de consumo, y contra lo que reaccionó el teatro de Bertolt Brecht. Pero en el fondo -seamos realistas- responde a una tendencia inevitable del ser humano. El secreto, como siempre, estará en la medida. Ya Thomas Hardy supo expresar muy claramente que "el problema del escritor es el de la forma de equilibrar la balanza entre lo que no es habitual y lo que es corriente, de manera que, mientras por un lado se despierte el interés, por el otro se exponga la realidad". La relación entre el lector y la historia

narrada puede ser lejana y profunda, a un mismo tiempo: los sentimientos del protagonista encuentran un eco en nuestro corazón. Hay algo que tiembla dentro de nosotros cuando sus fuerzas flaquean o la fortuna le vuelve la espalda. Otras veces, la relación es mucho más próxima: ¿cabe mayor deleite que ver vivir a un hombre parecido a nosotros, que viste ropas como las nuestras, pasea por calles que conocemos bien y hasta hace las mismas extravagancias que algún vecino nuestro? Nos gustaría saber cómo vivieron los hombres hace cincuenta años, tres siglos: la novela histórica nos lo dice, con todo el color y dramatismo que deseamos. Tenemos curiosidad por saber cómo vivirán nuestros bisnietos, adónde va el mundo, cómo será dentro de cien años: las utopías y las novelas de ciencia-ficción nos lo hacen ver, sin alejarnos nunca demasiado de nuestro momento actual, el único que en realidad nos interesa. Nada más dulce (y amargo, a la vez) que revivir nuestra infancia, el tiempo perdido ya definitivamente. Por eso leer a Proust puede ser una auténtica experiencia vital. Nada puede interesarnos más que enderezar de modo conveniente nuestra vida futura. Se ha hecho famosa la declaración de Maurice Nadeau de que la novela que deje tal cual al escritor y al lector es una novela inútil. Y ya Unamuno -luego lo veremos- pretendía que su lector, al acabar la novela, no fuera el mismo que la empezó. Este es el poder y la grandeza de la novela contemporánea...". 9

Ciertamente la novela, cualquiera que sea su temática, tiene muchos seguidores; es uno de los géneros literarios más populares, di

cho esto como un reconocimiento. Hay muchas formas de acercarse a los libros, a la buena lectura; hacerlo a través de una novela, es una de ellas. Claro, me parece que también la poesía debería contar con un vasto público, dada su capacidad de síntesis y de ensoñación (¿como ocurría en la Unión Soviética?).

Pero no olvidemos el país que tenemos, los problemas estructurales que en los planos educativo y cultural nos rebasan. Por ejemplo, ya cerca del año 2000 y de acuerdo con el censo correspondiente, México tenía 93 millones de habitantes. De esta cifra tan grande se desprendía otra: sólo 1 millón de lectores y sólo 2 millones de profesionistas (de éstos no todos leían, no todos tenían en su casa una mínima biblioteca). La crisis económica y la crisis de lectores estaban provocando un triste fenómeno: la quiebra de muchísimas librerías... Hay bastantes semejanzas entre lo vivido entonces por los mexicanos y lo que describen Bradbury y Burgess en Fahrenheit 451 y La naranja mecánica, respectivamente. 10

Continuemos. ¿Por qué necesitamos leer novelas?, ¿qué buscamos en estos textos literarios? Para Amorós la lectura de novelas es algo que nos permite salir de nosotros mismos, vivir en otros, escapar a nuestros límites, multiplicar nuestra experiencia vital. Sin embargo, el asunto es aun más complejo. En el fondo, señala este ensayista, "leemos las historias de unos personajes ficticios para llegar a conocernos mejor, para aprender a vivir, para ser, más y mejor, nosotros mismos. Todo esto (y mucho más) puede hacer una novela. Unas veces predomina en ella la imaginación; otras, la forma na-

rrativa. Oscila entre realismo y ensueño, entre compromiso y evasión, entre historia y utopía, entre testimonio social y biografía íntima. En el nacimiento de la novela confluyen, entre otros, estos elementos: un material narrativo de origen oriental (indio y árabe). El mito. El folklore. La epopeya. La literatura religiosa y de viajes. La literatura burlesca medieval, oculta muchas veces bajo la "fermosa cobertura" aristocrática. La prosificación, para una burguesía ciudadana amante del realismo, de las leyendas heroicas. La necesidad de una distracción de tipo sentimental para llenar el obligado ocio femenino. Las cartas. Las memorias... En definitiva, el deseo de ver claro el mundo que nos rodea y la necesidad que todos sentimos de consuelo". 11

La novela narra, cuenta o propone historias. Carece de fronteras. Nos instala en todas las zonas de la realidad o de la fantasía (en ocasiones éstas se mezclan, se confunden). Cada lector recorre sus propios caminos de imaginación y saca sus propias conclusiones para elegir tal o cual subgénero novelesco. Esta telúrica diversidad de la novela es uno de los factores que explica su gran demanda, esto es, su anclaje en el gusto colectivo.

La novela es un relato, de acuerdo, pero de una clase muy especial. Puede referirse a lo real, a lo concreto y tangible y, al mismo tiempo, a otra cosa, a algo más. Y viceversa. No sólo nos proporciona un placer estético sino también un conocimiento sobre el mundo y la vida que, en mi opinión, es tan válido como el conocimiento científico. No digo que la novela y la ciencia sean igua---

les; digo lo obvio: ambas nos enseñan algo, la subjetividad y la objetividad se complementan y se atraen, todo está relacionado. De naturaleza distinta, tanto la novela como la ciencia proponen hechos, situaciones, datos o información que van hacia lo mismo: la búsqueda de la verdad sobre lo que nos rodea y sobre nosotros mismos.

Aunque así lo parezca, no planteo una idealización de las cosas. Conviene recordar que hay científicos que desprecian al arte (en este caso, a la novela o a la poesía); al revés, algunos humanistas no le conceden ningún valor a lo realizado por los científicos. Ambas actitudes son falaces y se vinculan con discusiones bizantinas, con seudoproblemas. No obstante, estos tópicos pueden enfocarse de otro modo mediante el apoyo de una inteligencia abierta y tolerante. Para que esto se comprenda mejor, transcribo los comentarios de Lewis Thomas, extraña combinación de científico y de humanista: "Parece que todo mundo está de acuerdo en que algo anda mal en la forma en que la ciencia se enseña actualmente. Pero nadie está seguro de cuándo empezó a suceder esto o qué puede hacerse al respecto. El término "analfabetismo científico" se ha convertido casi en un cliché en los círculos educativos. Las escuelas de posgrado culpan a las universidades, éstas a las escuelas de enseñanza media, que a su vez acusan a las primarias, y estas últimas, finalmente, acaban por culpar a la familia. En mi opinión, la comunidad científica es en parte o en gran medida la responsable. Además, si existen desacuerdos entre el campo de las humanidades y el

quehacer científico respecto al lugar e importancia que tiene la ciencia en una educación humanística y al papel que ésta desempeña en la cultura del siglo XX, creo que los científicos mismos son los causantes del malentendido general acerca de sus actividades. . . hemos estado enseñando la ciencia como si sus características fueran de alguna forma superiores a las de las demás disciplinas escolares: más fundamentales, más sólidas, menos supeditadas al subjetivismo, inmutables. La literatura inglesa no contiene una sola forma de pensamiento, ofrece toda clase de caminos: la poesía es un blanco en movimiento; los hechos que sustentan el arte, la arquitectura y la música no son en realidad incontestables, y pueden cambiarse en la forma que se desee mediante diversos razonamientos. Pero parece que la ciencia consiste en un tipo distinto de aprendizaje: una útil y exacta descripción, inalterable e interminable de datos que solamente necesitan empacarse en algún lugar del lóbulo temporal de la persona para que ésta logre un entendimiento total del mundo natural. Por supuesto, esto no sucede. En la vida real, cada campo de la ciencia está incompleto, y la mayoría de ellos -cualesquiera que hayan sido los logros en estas áreas durante los últimos doscientos años- se encuentra todavía en sus primeras etapas. . . Las conclusiones a las que se llega en la ciencia siempre son, cuando se les considera de cerca, mucho más provisionales y tentativas que a las que llegan nuestros colegas en el área de las humanidades. Pero no hablamos mucho acerca de esto en público, ni enseñamos este aspecto de la ciencia. Por el contrario,

decimos: "Estos son los hechos de la materia, y esto es lo que significan. ¡Vayan y apréndanlos!, pues siempre serán los mismos". Al hacer esto, perdemos oportunidad tras oportunidad de reclutar gente joven para la ciencia, y eliminamos a otros que nunca soñarían con hacer carreras científicas, pero que terminan su educación con la impresión de que la ciencia es básicamente aburrida. Tarde o temprano tendremos que cambiar esta forma de presentar la ciencia. Podríamos empezar considerando la base común que la ciencia comparte con todas las disciplinas, especialmente con las humanidades y con las ciencias sociales y del comportamiento. Porque de hecho existe tal base común. Se le llama perplejidad. Existen más de siete veces siete tipos de ambigüedad en la ciencia, todos ellos esperando un análisis. Comparada con el código genético la poesía de Wallace Stevens es transparente como el cristal... Hoy en día se nos educa deficientemente. No entendemos mucho de nada, desde el episodio que con displicencia (y en mi opinión defensivamente) llamamos la "gran explosión", hasta las partículas atómicas de una bacteria. Hay aún una selva de misterios que tendremos que cruzar en los siglos venideros. Para ello necesitaremos la ciencia, pero no sólo eso. En su momento, ésta producirá los datos y algunos de sus significados, pero nunca el significado total. Para percibir el verdadero sentido, cuando éste es accesible, necesitaremos toda clase de intelectos trabajando fuera de los campos de la ciencia. Debido a esta necesidad, exijo cambios en la forma en que la ciencia se enseña. Aunque existe una necesidad perenne de enseñar a los jó

venes que posteriormente harán la ciencia, éstos siempre serán una pequeña minoría. Es más importante enseñar la ciencia a quienes deberán reflexionar sobre ella, y esto incluye a casi todos, especialmente a los poetas, pero también a los músicos, filósofos, historiadores y escritores. Por lo menos algunos de éstos podrán imaginar estratos de significado que se nos escapen al resto...". 12

Ya se ha comprobado que tanto en el campo humanístico como en el científico pueden darse el prejuicio, el dogma, la rigidez en el pensar y/o en el hacer. Es el viejo juego del Te ignoro porque no haces lo mismo que Yo. ¿Queremos otros ejemplos de anquilosamiento mental? Bueno, pensemos en esos intelectuales que jamás practican un deporte, pensemos en esos atletas que odian a los libros... Por todo ésto y más, lo que expresa Lewis Thomas adquiere un gran sentido, deviene un discurso aleccionador y atractivo. Asimismo puede comprenderse lo que yo decía: lo que aprendemos con una novela es tan válido como lo aprendido con una obra científica; no hay un conocimiento de mayor o menor calidad, ambos son necesarios.

Estoy de acuerdo con Michel Butor al afirmar que la novela -entendida como una forma particular del relato- es un fenómeno que va más allá de lo estrictamente literario. Está en todas partes. Forma y/o transforma nuestras circunstancias (individuales o sociales) y deviene uno de los elementos esenciales de nuestra aprehensión de la realidad. No está de más recordar que uno de los grandes valores de la novela, de toda novela, consiste en el amplio registro de lo que le sucede a la gente (sea ello importante o

no), de lo que sueña o imagina la gente. 13

¿Cómo no extasiarnos ante la contundencia o la desmesura de tantísimas cosas?, ¿cómo no conmovemos ante lo que pasa, ante lo que es o no es, ante lo que se despliega en forma de pregunta o de respuesta? De aquí se desprende, tal vez, el gusto por el detalle, el gusto por la minuciosidad, la diferencia de extensión entre la novela y el cuento.

El autor de La modificación o de El empleo del tiempo dice: "Hasta nuestra muerte, y desde que comprendemos las palabras, nos hallamos perpetuamente rodeados de relatos, primero en nuestra familia, luego en la escuela, y luego a través de los encuentros y las lecturas. "Los demás" para nosotros, no son únicamente lo que de ellos hemos visto con nuestros ojos, sino lo que nos han contado de sí mismos, o lo que de ellos nos han relatado otras personas; no son sólo aquellos a quienes hemos visto, sino todos aquellos de quienes se nos ha hablado. Eso no solamente es cierto de los hombres, sino también de las cosas: de los lugares, por ejemplo, a donde no he ido pero que me han sido descritos. Ese relato en el que estamos bañados toma las formas más variadas, desde la tradición familiar, las informaciones que se dan en la mesa sobre lo que cada uno ha hecho por la mañana, hasta el reportaje periodístico o "la obra" histórica. Cada una de estas formas nos enlaza con un sector particular de la realidad... En medio de todos esos relatos gracias a los cuales se constituye en gran parte nuestro mundo cotidiano, puede haber algunos deliberadamente inventados.

Si, para evitar todo error, se da a los acontecimientos relatados unas características que a primera vista los distinguan de aquellos a los que estamos acostumbrados a asistir, nos encontramos ante una literatura fantástica: mitos, cuentos, etc... Si encuentro a un amigo y éste me anuncia una noticia sorprendente, para lograr que le crea tiene siempre el recurso de decirme que tales o cuales personas han sido testigos de lo que me cuenta, y que no tengo más que ir a ver. Por el contrario, a partir del momento en que un escritor pone sobre la cubierta de su libro la palabra "novela", declara que es inútil buscar ese género de confirmación. Los personajes deben lograr ser convincentes, y vivir, en virtud de lo que él nos diga y únicamente por ello, incluso en el caso de que realmente hayan existido... Mientras el relato verídico tiene siempre el apoyo y el recurso de la evidencia exterior, la novela debe basar para suscitar aquello de que habla. He aquí por qué es el terreno fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia para estudiar de qué manera la realidad se nos aparece o puede aparecerse nos; he aquí por qué la novela es el laboratorio del relato".

14

Continuando con este trabajo, y ya hablando de otra cosa, paso ahora a la novela negra. A ésta, es decir, a la que tiene por objeto asuntos de naturaleza criminal, hay que diferenciarla -en lo que cabe- de la otra novela negra: la novela de terror, también conocida como gótica y que, con la publicación de El Castillo de Otran--

to, de Horace Walpole, apareció en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII. A esta singular variante literaria pertenecen también otras dos obras arquetípicas: Los Misterios de Udolfo, de Ann Radcliffe, y El Monje, de Mathew G. Lewis. Estos textos se caracterizan por el amor a lo maravilloso y sobrenatural; por la presencia de castillos edificados en la Edad Media o por lo menos en una época lejana (en ellos abundan los pasillos secretos, los sitios tenebrosos, los rincones pleróricos de sorpresas); por un paisaje romántico (propuesto, claro está, como un escenario lúgubre: plenilunios, nubarrones, inesperadas rachas de viento...), pero, sobre todo, por la intervención de un antihéroe demoníaco. 15

Sobre estas historias clásicas no está de más leer o releer los comentarios críticos de otro gran escritor. Me refiero a Howard Phillips Lovecraft, representante por excelencia del horror cósmico, maestro del relato materialista de terror. Se localizan en El horror sobrenatural en la Literatura, libro elaborado a lo largo de diez años y destinado originalmente a una revista de escasa circulación. En este sofisticado texto teórico sobre la llamada ficción espectral o literatura fantástica, en este que incluso podríamos denominar libro de culto, Lovecraft valora más el trabajo literario de Radcliffe y de Lewis que el de Walpole, pero esto, por así decirlo, ya es harina de otro costal. 16

La literatura de terror abarca muchas cosas y ejerce una enorme fascinación en el lector. No en cualquiera sino en el lector de

verdad; en principio, en todo fervoroso amante de la palabra escrita; luego, si se acepta, en aquel que busca un fuerte impacto emocional, una poderosa catarsis o, ¿por qué no?, quizás alguna conexión con épocas prehumanas (los mitos más densos, los temores más enraizados en Lo Profundo). Se trata de un universo que se mueve en otra dimensión, que funciona con otros relojes y con otra normalidad: cadáveres, zombies, fantasmas, licántropos, vampiros, etcétera. En la vida real puede creerse o no en esta galería de seres magnificados por la ajenezidad, pero hay que creer en ella cuando puebla las páginas de un libro, cuando nos abre las Puertas de la Percepción.

Yo antes hablé de establecer una necesaria distinción -pero dentro de lo que cabe- entre la novela negra (gótica o de terror) y la novela negra (de temática criminal). De hecho estaba recordando algo que señala Fereydoun Hoveyda en su Historia de la novela policiaca: "Y si se considera que la novela policiaca es un misterio explicado, se puede decir que incluso Goethe y Schiller han cultivado, ocasionalmente, este género; en efecto, los acontecimientos aparentemente más fantásticos encuentran en este último una solución lógica. Y esto nos lleva a hablar, de paso, de un género muy próximo al policiaco, la novela de terror, a cuyo lanzamiento contribuyó Walpole en Inglaterra, al publicar en la segunda mitad del siglo XVIII El Castillo de Otranto. Conviene también citar a Radcliffe y sus Misterios del Castillo de Udolfo. Menciono este gé

nero, porque en él nos encontramos por vez primera con lo que los aficionados a la novela policiaca llaman "el problema del recinto cerrado", problema éste que todos los autores modernos han acometido al menos una vez en su vida. Se comete un asesinato o una agresión en una habitación herméticamente cerrada desde dentro; ¿por dónde entró el asesino o el ladrón? Todos los presentes imaginan una solución. En las novelas de terror se encuentran trampas, pasadizos secretos y demás accesorios de los cuales abusarán tanto los autores modernos". 17

Lo Desconocido, aquello de lo cual no se poseen (todas) las claves o los códigos, no significa una traba para el científico sino, más bien, un estímulo. Cuando de lo que se trata siempre es de aprender y de obtener cierta información, el científico -cuya mente es lógica, ordenada y orientada hacia adelante- tiene ante sí no un misterio sin resolver sino un misterio por resolver. No es casual que Lewis Thomas enfatice lo siguiente: "Muy pocos reconocen a la ciencia como la gran aventura que realmente es, la más emocionante de todas las exploraciones que pueden llevar a cabo los seres humanos, la posibilidad de vislumbrar cosas nunca antes vistas, la maniobra más astuta para descubrir cómo funciona el mundo. ...". 18

Lo Desconocido, pues, representa un tema de gran interés tanto para el científico como para quien valora su esfuerzo y su disciplina. Por otro lado, me parece que el autor de relatos de terror

trata con Lo Desconocido a partir de otras reglas. También puede indagar o cuestionar como el hombre de ciencia, pero en ocasiones le satisface el simple hecho de lo que está descubriendo o intu--yendo. Se asombra y, al mismo tiempo, provoca el asombro de nosotros -los lectores- por su deliberada y consciente perplejidad, producto o consecuencia de un pensamiento altamente imaginativo. Lo que nos narra el relato de terror se despliega como una ancha pirámide al revés en la que todo lo espantoso puede caber; el autor nos invita a pasar a su paraíso disfrazado de infierno con una, desde el principio, fuerte descarga de adrenalina (sólo posible si uno se maravilla, si uno está dispuesto a creer).

Las novelas negras (góticas o de terror) comienzan con el miedo a Lo Invisible, es decir, a Lo Desconocido, y terminan con una ex plicación, prefigurando así la técnica de la novela policiaca que nacerá en Occidente durante el siguiente siglo. 19

Para Hoveyda, retomando a Boileau-Narcejac, Los pensamientos nocturnos (Young), El Castillo de Otranto (Walpole), Los Misterios de Udolfo (Radcliffe), El Monje (Lewis), Frankenstein (Mary Shelley), son obras que han contribuido a transformar profundamente el acto de leer, acostumbrando a un público cada vez más amplio a disfrutar con unas emociones que habitualmente se teme experimentar. 20

Creo que también habría que darle su lugar a Drácula, de Bram Stoker. Obra extrañamente bella y que, es obvio, tiene elementos de

novela gótica, aunque mezclados con elementos de novela policiaca, de novela de amor y de novela de ciencia-ficción. Sobre ella nos dice H.P. Lovecraft: "...se ha convertido casi en el modelo de explotación moderna del escalofriante mito del vampiro. El conde Drácula, un vampiro que vive en un horrendo castillo de los Cárpatos, emigra finalmente a Inglaterra con la intención de poblar el país de vampiros como él. La forma en que un inglés deambula en la espantosa fortaleza de Drácula y cómo finalmente se va frustrando su plan infernal de dominación, forman una novela que muy acertadamente ocupa un puesto permanente en las letras inglesas. Drácula evoca muchas novelas similares de horror sobrenatural, entre las cuales las mejores son quizás 'El Escarabajo, de Richard Marsh; Los vástagos de la Reina Bruja, de "Sax Rohmer", Arthur Sarsfield Ward; y La Puerta de lo Irreal, de Gerald Bliss. Este último autor evoca con suma habilidad la vieja y clásica superstición del hombre lobo...". 21

Aunque lo anterior sirva para apuntar algunas distinciones (y también semejanzas) entre las dos clases de novela negra que hasta el momento aquí se mencionan, es evidente que aún debo explicar varias cosas.

Para no perder el hilo de esta argumentación, vale la pena retomar algunas propuestas: primero, fue necesario identificar y precisar lo relacionado con la novela como género literario; segundo, derivé hacia la novela negra (gótica o de terror) para diferen---

ciarla de la otra novela negra (la policiaca o de temática criminal). Apoyado con las citas correspondientes, he mencionado que la novela gótica se enlaza en algún momento con la llamada novela policiaca clásica, en tanto que ambas contienen un enigma y devienen un misterio explicado. En esta última, por cierto, el mundo de la delincuencia se aborda en muchos casos con la ideología de las clases dominantes. 22

Así pues, una primera acepción de novela negra nos remite a la narración de una historia de terror o de suspenso y que, básicamente, busca provocar en los lectores un gran impacto emocional mediante la referencia a Lo Invisible, a Lo Sobrenatural (algunos físicos dirían: el Otro Lado de la Naturaleza). Después de todo, "El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido". 23

En fin, ya apareció también la noción de novela policiaca. Y esto suscita otras interrogantes:

- A.-¿Puede hablarse de una novela policiaca y de una novela negra, ambas de temática criminal? Si es así, ¿cuáles son entonces sus conexiones y disyunciones?
- B.-¿Qué caracteriza más concretamente a la novela negra entendida como novela del hecho criminal?

Por razones obvias, las interrogantes antes citadas conviene tratarlas en el siguiente capítulo.

Bibliografía y/o notas

- 9.-Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1976, 4a edición, pp. 10-14.
- 10.-Fahrenheit 451, Ray Bradbury, traducción: Francisco Abelenda, Ediciones Minotauro, Colección Otros Mundos, México D.F., México, 1995, 10a reimpresión, 196 pp. // La naranja mecánica, Anthony Burgess, traducción: Aníbal Leal, Ediciones Minotauro, Colección Metamorfosis, México D.F., México, 1995, 4a reimpresión, 166 pp. // Estas famosas novelas de ciencia-ficción, cuyas historias en su momento se ubicaban en un futuro que parecía bastante lejano, se refieren a cuestiones que la gente más sensible y más inteligente también puede reconocer en la sociedad mexicana actual: la alienación colectiva, la conformación masiva de no lectores, la inseguridad pública, la crisis de valores.
- 11.-Andrés Amorós, op. cit., pp. 14-15.
- 12.-"El arte de enseñar la ciencia", Lewis Thomas, Información Científica y Tecnológica, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México D.F., México, septiembre de 1982, volumen 4, número 72, pp. 4 y 6-7.
- 13.-Esto incluye toda referencia al mundo natural anterior o paralelo al ser humano: la asombrosa materia; a veces poco conocida, pero siempre en movimiento.
- 14.-Sobre Literatura I, Michel Butor, traducción; Juan Petit, Editorial Seix Barral, Serie Biblioteca Breve, Barcelona, España, 1967, 2a edición, pp. 7-9.
- 15.-El Castillo de los Cárpatos, Julio Verne, nota preliminar de María Elvira Bermúdez, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos, México D.F., México, 1988, 2a edición, volumen 361, pp. IX-X.
- 16.-El horror sobrenatural en la Literatura, H.P. Lovecraft, traducción: Melitón Bustamante, Premiá Editora, Serie La Red de Jonás (Estudios), Tlahuapan, Puebla (México), 1989, 1a edición, 74 pp.
- 17.-Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, traducción: Monique Acheroff, prólogo: Jean Cocteau, Alianza Editorial, Serie El Libro de Bolsillo, Sección Literatura, Madrid, España, 1967, 1a edición, p. 19.
- 18.-Lewis Thomas, op. cit., p. 8.
- 19.-Fereydoun Hoveyda, op. cit., p. 19.
- 20.-Ibid, pp. 19-20.
- 21.-H.P. Lovecraft, op. cit., pp. 54-55.
- 22.-Varios autores han señalado al respecto que no vemos actuar al delincuente sino al investigador; esencialmente vemos al primero con los ojos del segundo. Un claro ejemplo de esta distinción entre universo real y universo imaginario lo tenemos con Sherlock Holmes, el célebre detective creado por Arthur Conan Doyle.
- 23.-H.P. Lovecraft, op. cit., p. 7.

Capítulo II: La novela negra y la novela policiaca

Hay una novela negra que cuenta historias de terror, y se le llama gótica; pero también hay una novela negra cuya temática criminal no busca tanto asustarme como intrigarme. Ambas me divierten, me entretienen; asimismo ambas me proponen algo laberíntico, sólo que de distinta construcción. En algún sentido parecen expresar o indicar lo mismo -el enigma, el misterio- y, sin embargo, uno percibe las variantes, los cambios.

Por otra parte, esta misma narración basada o apoyada en hechos violentos, en acontecimientos de naturaleza criminal y que, sin mayores problemas, pudiera denominarse policiaca, en realidad debe establecer claramente sus fronteras con respecto a otra clase de narración: la novela policiaca clásica, la novela policiaca tradicional.

¿Por qué estos conceptos se mezclan o se confunden?, ¿dónde comienza un texto y termina otro? Sólo la buena literatura, la que nos marca, la que nos hace pensar en serio, provoca preguntas como estas. Y las buenas preguntas tienen que responderse. La riqueza y la profundidad de algunos textos literarios explican la intensidad de las dudas que surgen en la mente del lector.

Así pues, hay una novela negra, policiaca, de temática criminal que, para los efectos de este capítulo y por varias razones, conviene diferenciar de otra novela policiaca, no negra, también de temática criminal: la novela policiaca clásica o tradicional (valga

la repetición). Esta, como se sabe, tiene una fuerza de atracción innegable, una magia especial, aun en nuestro país. Vivimos -no olvide mos este detalle- en una sociedad de contrastes y de paradojas; todos los días somos testigos de situaciones que subrayan nuestro subdesarrollo. En general, las grandes masas carecen de hábitos de lectura y de escritura; ¿para qué leer si es más divertida la televisión? Les tiene sin cuidado que tanto la lectura como la escritura sean herramientas intelectuales para tener acceso a la cultura. No leen, pero cuando leen buscan lo trivial, lo fenoménico, en suma, lo que no les problematice la vida. Sólo los filósofos, los ciéntíficos y los poetas viajan hasta la raíz de las cosas. Si la vida es un caos, ¿para qué complicarla más leyendo libros?

A pesar de lo anterior, vale la pena preguntarse por qué hay tanta gente que busca la novela policiaca o lo que entiende por ésta. No estoy pensando ahora en universitarios, en críticos, en expertos, sino en esa pequeña multitud cuyo horizonte cultural es mínimo y que poco conoce de autores famosos y de obras esenciales. Esa pequeña muchedumbre que, para decirlo sin rodeos y sin inten-ciones peyorativas, con una asesoría eficiente podría transitar del comic, de la historieta o la publicación barata a los grandes textos de Georges Simenon, de Edgar Wallace o de Earle Stanley Gardner, por citar tres ejemplos.

Definitivamente no es sencillo este salto cualitativo (desde la novela policiaca icónica y chatarra hasta la narración policiaca de excelencia), pero tampoco se requiere para ello de un encuen

tro con alienígenas. Eso sí, hay que evolucionar, glosar ciertos códigos y localizar las puertas para ingresar a otras realidades. En efecto, no aparecen en nuestras vidas los libros axiales gracias a la Divina Providencia o porque frotemos la Lámpara de Aladino. Supongo que algo similar sucede con quienes son asiduos lectores del Libro Vaquero; lo que quiero decir es que la gente más curiosa puede descubrir en algún momento los textos de Karl May, de Zane Grey, de Francis Bret Harte... Y si la realidad es más extraña que la ficción -Shakespeare dixit-, la realidad mexicana de hoy puede leerse como una novela policiaca; más claramente, como una novela negra.

¿Por qué se leen novelas policiacas? En principio, me parece, porque extrae magos de los sombreros de copa; también por otras razones igualmente necesarias. ¿Por qué se leen novelas policiacas?, pregunta Fereydoun Hoveyda. Hay muchos factores que explican este hecho, indica, aunque ninguno predominante dada la naturaleza de un género que, para empezar, se lee por un afán de distracción. La novela policiaca deviene una literatura mitológica (la vida y la muerte, los orígenes, el pecado original); propicia la evasión y el cansancio intelectual; expone con mayor relieve algunos rasgos de la vida humana; expresa un punto de vista ético (el combate entre el Bien y el Mal); su lectura implica un evidente placer estético; es un campo fértil para la indagación psicoanalítica... Concluye Hoveyda: "Entonces ¿qué? Nada. Después de dar mil vueltas al problema del éxito del género, nos encontramos siempre en el mismo si---

tio. Con la diferencia, tal vez, de que ahora sabemos que el asunto es sumamente serio y merece que le prestemos atención. A falta de explicación satisfactoria, nos queda la historia de una llamada literatura "especial", o "marginal". Hemos visto cómo, después de nacer en China, fue recorriendo las pistas de las caravanas y las rutas marítimas para atravesar Asia y alcanzar, después de Cristóbal Colón, las orillas del Nuevo Mundo, del que partió hacia Europa para instalarse en las calles tortuosas de las grandes ciudades, extendiéndose poco a poco hasta los países socialistas, que la ponían en la picota. Luego, por una especie de movimiento de reversión, volvió a cobrar potencia en los Estados Unidos, cuya producción domina hoy a todas las demás. ¿Quiere decir esto que regresará de nuevo hasta China, cerrando así el círculo? No existe ningún indicio de ello. Esperemos, pues, los acontecimientos, ya que, pese a la multitud de opiniones pesimistas, la novela policiaca no ha pronunciado aún su última palabra. En todas partes se venden millones de ejemplares y sus innumerables adeptos no dejan de aumentar". 24

¿Estoy adelantándome en el desarrollo de este capítulo? ¿Voy bien o me regreso? ¿Estoy viajando ahora en un avión con piloto automático?

Continúo.

¿Existe la novela policiaca? La pregunta es válida y puede responderse con un sí rotundo, pero considerando un contexto muy real: por una parte, están las personas que la leen y la aceptan

con respeto y admiración; por otra, las personas que la rechazan desde la rigidez o la flojera. Quizás parezca exagerado y hasta maniqueo plantear así las cosas, pero aquí ya habría que referirse a la gente que se ve a sí misma como culta, ilustrada y que, además, presume de saber leer.

Al respecto, escuchemos de nuevo a Hoveyda: "Extrañado de que la historia literaria se niegue a estudiar la novela policiaca, Kurt Marek, más conocido en los medios arqueológicos por el seudónimo de Ceram, afirma: "Esta literatura de entretenimiento ejerce una influencia moralizadora (y muy pocas veces desmoralizadora, con perdón de los jueces de los tribunales de menores). A ésta se añade una influencia estética que juega su papel en la formación del gusto. Conocí recientemente a un profesor de literatura que se jactaba de no haber leído nunca una novela policiaca. Este tipo es la deshonra de su profesión. Por lo que al conocimiento del hombre de hoy se refiere, la novela policiaca resulta mucho más instructiva que muchas obras literarias de altos vuelos (Notas provocativas)". El autor de Dioses, tumbas y sabios abre ante nosotros nuevas perspectivas". 25

Han transcurrido muchos años desde que Hoveyda hizo este señalamiento en su Historia de la novela policiaca; no obstante, su punto de vista no ha perdido validez.

Leemos una novela policiaca y parece que estamos leyendo también una novela de aventuras; hasta podría decirse que entre ambos

géneros se establecen algunos puentes. Atendiendo más bien a la calidad de la prosa y sin importar demasiado que las acciones sean lentas o vertiginosas, cuando leemos una novela policiaca somos hechizados por lo desconocido. Nunca sabemos nada o sabemos poco.

El desarrollo de la trama, lo que hacen o lo que dejan de hacer los personajes, los matices y las variables de la historia, las situaciones imprevistas, lo accidental y lo necesario, las pistas falsas y las pistas verdaderas, la brillantez de la argumentación o de determinados giros lingüísticos, las llaves abriendo y cerrando las puertas de la extrañeza, todo, todo esto nos lleva de sorpresa en sorpresa. Siempre nos preguntaremos: qué va a suceder, cómo terminará esta historia. Porque aquí lo racional y su contraparte son posibles; la vida y la muerte juegan su póker en el reino de la infinitud, en las páginas vibrantes de la imaginación.

Pero la novela policiaca no funciona como una novela de aventuras. Esta es un relato "cuyo fin primordial es contar aventuras, y que no puede existir sin ellas. La aventura es la incursión del azar o del destino en la vida cotidiana, en la que introduce un desorden por el que la muerte se hace posible, probable y presente, hasta el desenlace que triunfa sobre ella, cuando no es la muerte la que triunfa. La naturaleza del acontecimiento es que algo le pasa a alguien. Relatado, se convierte en novela, pero de tal suerte que "alguien" depende de "algo" y no a la inversa, que es lo que lleva a la novela psicológica. La estructura de la novela de aventuras adopta la de la novela de su tiempo... El lector encuentra a

quí su recompensa y su frustración. Al vivir la aventura, se conoce, sobre todo, el miedo, a veces la angustia; el placer pronto desaparece para no reaparecer más que al final y, entre los profesionales, los "aventureros", no se trata más que de un oficio como cualquier otro: el aventurero produce aventura como el choricero chorizos. Al leer la aventura se conoce, sobre todo, el placer, y el miedo no es más que un juego. Se sufre el choque angustioso del acontecimiento sabiendo que no nos ha sucedido. Pero ¿nos sucederá?".

26

Es indudable que tanto la novela policiaca como la novela de aventuras son textos con características muy precisas. Entre otras cosas, la diferencia radica en la manera como sitúan el mundo, el campo específico de la realidad que convocan para el goce y el asombro del lector. Los resortes fundamentales de la novela de aventuras, expresa Jean-Yves Tadié, además del suspenso, son los que provienen de las pasiones humanas elementales: el miedo, el valor, la voluntad del poder, la abnegación, el instinto de muerte y el amor. Al reproducirlas, indica Tadié, se producen en el lector (que buscará también identificarse con el protagonista). 27

La novela policiaca tiene otras propuestas. Es un maravilloso escenario para el despliegue del razonamiento, del análisis: se lleva a cabo un delito, un crimen, y se descubre y se atrapa al delincuente. Plantea oscuras realidades, el lado sórdido del mundo humano. No sólo quiere que el lector se entretenga con la historia sino que también reflexione sobre ella. Después de todo, como afir-

ma Amorós, "No hace falta ser muy idealista para sostener que la vida humana no se reduce sólo a lo externo. Proyectan su influencia sobre la vida del hombre concreto una serie de factores muy diversos: ambientales, económicos, sociológicos, históricos, psicológicos, ideológicos, afectivos...". 28

En una primera lectura, superficial, digamos, la novela policiaca parece fabricada únicamente para agradarnos, para hacernos pasar un buen rato, para que olvidemos los problemas. No obstante, desde el momento en que nos propone un peculiar escenario donde coexisten la emoción, la sensación y la inteligencia, la novela policiaca clásica -con toda su parafernalia de misterio o de enigma, de problema sin solución aparente o inmediata- nos pregunta quiénes somos y qué hacemos en el mundo. En ese espacio en el cual se llevan a cabo los sucesos delictivos (microcosmos propio de esta clase de narraciones), varios y conocidos elementos participan de la misma tensión: una historia signada por la intriga y/o el suspenso; un representante de la ley y del orden; y, contrapunteando las cosas, un outsider con su específica carga de valores. En este contexto no puede faltar, también en primera instancia, el eterno combate entre el héroe y el antihéroe, entre el Bien y el Mal.

En este síndrome llamado novela policiaca las cosas no suceden porque sí, por si acaso, gratuitamente (como en la novela de aventuras), sino respondiendo a una lógica necesaria, a una relación de causa-efecto; "...es antes que nada el relato de un caso que podría ser verídico. La deducción retira a la ficción lo que pudiera

tener de imaginario y por ende de azaroso. La deducción hace de una historia algo histórico o, cuando menos, eso se cree firmemente". 29

Pero ojo, nada es tan sencillo como parece. Tal vez Alan Watts, famoso filósofo inglés de la contracultura, podría voltearle la manga al saco: "Los problemas que no tienen solución por demasiado tiempo deberían ser sospechosos de estar formulados en forma errónea, como aquél de causa y efecto. Divida torpemente un proceso en dos, olvide que usted lo ha hecho, y entonces enloquézcase durante siglos para juntar los dos pedazos... Hoy, los científicos están más y más atentos al fenómeno de que lo que las cosas son, y lo que están haciendo, depende de dónde y cuándo lo están haciendo". 30

O lo que es lo mismo: el I Ching arroja sobre la mesa sus dados. 31

Las cosas no suceden sólo diacrónica sino también sincrónicamente. Esto ya lo comprendían los taoístas -dígase lo que se diga, el taoísmo no es una religión, es una filosofía de la Naturaleza, el jaque mate de Heráclito y, si le pensamos bien, la Madre de todas las Batallas-.

Dice C.G. Jung, enorme discípulo de Freud y feroz enemigo del nazismo: "Constituye un hecho curioso el que un pueblo tan dotado e inteligente como es el chino nunca haya desarrollado lo que nosotros llamamos ciencia. Nuestra ciencia, sin embargo, se basa en el principio de causalidad, y la causa se considera que es una verdad

axiomática. Pero un gran cambio se está produciendo en nuestro punto de vista. Lo que no logró la Crítica de la razón pura, de Kant, lo está llevando a cabo la física moderna. Los fundamentos de los axiomas de la causalidad debilitan: sabemos ahora que lo que calificamos como leyes naturales no son sino verdades meramente estadísticas, lo que necesariamente debe permitir excepciones. Hasta aquí no hemos tomado suficientemente en cuenta el que necesitamos del laboratorio, con sus incisivas restricciones, para demostrar la invariable validez de la ley natural. Si le dejamos las cosas a la naturaleza, vemos un cuadro muy diferente, cada proceso es parcial o totalmente interferido por el acaso, hasta el grado de que bajo circunstancias naturales es casi una excepción el que una serie de eventos concuerde absolutamente con leyes específicas. Del modo en que veo que influye la mente china sobre el Yi Ching parece estar preocupada exclusivamente por el aspecto casual de los eventos. Lo que nosotros llamamos coincidencia parece ser la importancia capital de esta mente peculiar, y lo que respetamos como causalidad pasa casi inadvertido. Debemos admitir que hay mucho que decir respecto a la inmensa importancia del azar. Las consideraciones teóricas de causa y efecto con frecuencia lucen pálidas y empolvadas en comparación con los resultados prácticos del azar. Está muy bien decir que el cristal de cuarzo es un prisma hexagonal. La aseveración es bastante cierta en tanto se representa un cristal ideal. Pero en la naturaleza uno no encuentra dos cristales exactamente iguales, aunque todos son evidentemente hexagona-

les. La forma real, sin embargo, parece interesarle más al sabio chino que la ideal. El revoltillo de leyes naturales que constituye la realidad empírica contienen para él mayor significado que una explicación causal de los eventos, los que, además, por lo común deben separarse unos de otros a fin de abordarlos adecuadamente... En tanto que la mente occidental, cuidadosamente escudriñadora, considera, selecciona, clasifica, aísla, la descripción china del momento lo engloba todo, incluso hasta el detalle más nimio y sin sentido, porque todos los ingredientes integran el momento observado... La antigua mentalidad china contempla el cosmos de manera comparable a la del físico moderno, quien no puede negar que su modelo del mundo es una estructura decididamente psicofísica". 32

La novela policiaca clásica, como el Laberinto donde nos acecha el Minotauro, logra que el lector -conscientemente o no y de diversas maneras- se pregunte lo siguiente: ¿de qué lado estoy como sujeto histórico-social?, ¿cuáles son mis valores o principios?

No pretendo realizar una simplificación de las cosas. Creo que la realidad misma y, en este caso, la buena novela policiaca clásica (la que está bien escrita, la que tiene calidad literaria), enseñan que no sirve de mucho una cosmovisión maniqueísta. Que todos los elementos se relacionan entre sí; que en todo hay matices, rincones secretos, bifurcación de caminos. El héroe a veces puede ser un antihéroe; el universo de la ley y del orden puede estar encarnando (o disfrazando) un universo social injusto. Por eso, me parece que la buena lectura de una historia policiaca significa tran-

sitar desde la mera identificación con algún personaje hasta la frialdad, si es posible, del distanciamiento brechtiano. Según los antiguos chinos -enfatisa Watts-, los variados aspectos de una situación "se sostienen mutuamente", o se implican entre sí como el dorso implica a la palma, y como las gallinas implican a los huevos, o viceversa. Existen en relación mutua como los polos del magneto, sólo que a través de una concatenación más compleja. 33

Decía yo que los elementos de la narración policiaca se van desplegando y organizando de acuerdo con una lógica necesaria, mediante una relación de causa-efecto. Esto es la norma. Esto es lo básico. Pero apoyándonos en los argumentos de Watts y de Jung, ¿no podríamos aceptar que en la narración policiaca, tal como ocurre en la novela de aventuras y en la vida misma, también son importantes la casualidad, el azar, el accidente? Esta posibilidad es viable, pienso, si consideramos que los géneros novelescos describen, expresan, reflejan y reproducen las contradicciones y los altibajos de la realidad. Sólo hay que abrir bien los ojos de la mente. Si la vida es una mezcla de acontecimientos extraños y de personas distintas, la novela policiaca debe nutrirse con estos ingredientes, con estas experiencias.

De la novela de aventuras también se separa, indica Jean-Yves Tadié, en el siglo XIX, la novela policial: "Poe, Gaboriau, Wilkie Collins (La piedra lunar) ilustran pronto el género. Poco a poco se elaboran las leyes de la novela policial de misterio: en primer lugar, el héroe ya no es el criminal sino el policía (M. Lecoq) y

se pretende no tanto relatar un homicidio (en otras novelas, desenlace de la historia), por otra parte cometido al principio, sino entender al autor y sus móviles. La aventura se confina a una especie particular: el crimen (que puede no ser, como en Leblanc, más que el robo) y la intriga, y a la investigación de sus condiciones de posibilidad. De aquí la apariencia intelectual de este tipo de relatos, extraña por completo a la novela de aventuras; de aquí también la especialización de los personajes: además del policía, o del detective privado, y la víctima o las víctimas, no hay más que testigos y sospechosos: la investigación está dominada por los interrogatorios y el análisis que desencadena, y a veces por nuevos homicidios, hasta la explicación final del misterio. El marco de la acción, finalmente, rara vez es exótico, y todo sucede en la época contemporánea (tentativas como la de Van Gulik, cuyas novelas policíacas tienen lugar en la China medieval son raras). Cuando aparecen otras variantes de la novela policial, a partir de 1930 con Simenon, por un lado, y los grandes autores norteamericanos Hammett y Chandler, por el otro lado, el misterio desaparece para dejar su lugar a la descripción de ambientes, de atmósferas, de sentimientos que envuelven con una aureola sucia y brumosa al personaje del detective o del comisario de policía. Menos aventuras, en suma, que en la novela de aventuras". 34

Por lo que se refiere a los orígenes de la novela policíaca, conviene regresar a la obra clásica de Fereydoun Hoveyda: "...se pierden en la noche de los tiempos. En las viejas leyendas de los

beduinos árabes es frecuente ver cómo éstos encuentran los camellos extraviados siguiendo las huellas de sus pasos. El folklore céltico, el de los indios de América, así como el de otros pueblos, menciona también historias parecidas. Pero los primeros relatos de este tipo se hallan en las escrituras hebreas, en Herodoto y en La Eneida. No olvidemos tampoco las preguntas del león de Esopo al zorro, cuando dice: "¿Por qué no viniste a presentarme tus respetos?", y la contestación de éste: "Señor, encontré las huellas de muchos animales penetrando en vuestro palacio, pero como ninguna indicaba su salida, preferí quedarme al aire libre". ¿No es ésta acaso una prefiguración del detective moderno, buscando pistas e indicios en las calles de las grandes ciudades? No se extrañen, pues, si afirmo que Arquímedes fue uno de los primeros grandes detectives de la historia. Hierón, rey de Siracusa, había entregado oro a un artesano para que le hiciera una corona, pero fue informado de que el artesano había robado parte del oro, sustituyéndolo por plata. Pero ¿cómo evidenciar la estafa? Arquímedes se encargó de ello, para lo cual mandó fabricar dos coronas, una de plata, otra de oro, ambas del mismo peso que la que había entregado el desaprensivo artesano. Sumergió entonces la corona de plata en un vaso de agua, haciéndolo desbordar. La corona del artesano derramó menos líquido, pero la de oro derramó menos aún. ¡Allí estaba la prueba! ¡Y qué decir del pasaje en el que Warwick describe las diferencias entre las personas fallecidas de muerte natural y el aspecto del cadáver de Glócester!: "¡Ved cómo la sangre ha subido a su

rostro! Yo he visto muchas veces seres muertos de muerte natu---
ral: su cuerpo tiene un aspecto ceniciento, lívido, incoloro, que le
da la sangre al refluir hacia el corazón agonizante... Pero, mirad,
su rostro está negro e hinchado de sangre, sus pupilas, más salien-
tes que cuando vivía, tienen la mirada fija y siniestra de un hom-
bre estrangulado, se han erizado sus cabellos, sus narices están di-
latadas por la convulsión... Es imposible que no haya sido asesina-
do; el más pequeño de estos signos es una prueba de ello". (Segunda
parte de Henry VI, acto III, escena segunda). Pero volvamos a obras
más antiguas. Paul Jouvin encontró cartas de Plinio el Joven en
las que el señor romano relata historias criminales. El Edipo, de
Sófocles, realiza una investigación, por así decirlo, contra sí mis-
mo, exactamente igual que Chéri-Bibi, el famoso personaje de Gastón
Leroux, quien, acusado injustamente, se escapa de presidio, usurpa la
identidad de un marqués y se consagra al descubrimiento del verda-
dero criminal, que no es otro que dicho marqués. ¿Y Hamlet? ¿No es,
en cierto modo, un detective que trata de resolver el misterio de
la muerte de su padre? En Las Mil y Una Noches pululan toda cla-
se de anécdotas dignas de Sherlock Holmes. Así ocurre, por ejemplo,
con los hijos del sultán de Yemen, acusados de robo por haber des-
crito con todo detalle el camello desaparecido, aunque sólo se ba-
saran en las huellas descubiertas en el camino recorrido por
ellos. ¿Que el camello no tenía cola? Es porque el excremento se
acumulaba en montoncitos, cuando normalmente el movimiento de la
cola hubiera debido desparramarlo. ¿Que iba cargado de un lado con

dulces y del otro con especies? Es que sólo había moscas en uno de los lados de la carretera, en el lugar donde se había arrodillado el camello. ¿Que era tuerto? Es porque sólo había comido la hierba a un lado del camino... El viaje y las aventuras de los tres príncipes Serendip, traducidos del persa en 1716 por Mailly, relatan el mismo tipo de historia. Fácilmente se reconocerá en todos estos gestos y hechos la sagacidad de Zadig, a quien Voltaire hace describir el caballo del rey y la perra de la reina, que nunca ha visto. Nada más fácil que encontrar múltiples antepasados a Charlie Chan, Hércules Poirot y Philo Vance. Fue sin duda Caco, el ladrón, el primer delincuente que utilizó falsas huellas de pies para despistar a sus perseguidores, aunque haya una gran diferencia entre sus burdos métodos y el arte con que, en La escuela del priorato, se pone a los caballos una especie de calzado en forma de zuecos con el fin de engañar a Sherlock Holmes. Pero entre estos antiguos relatos y la novela policiaca existe, sin embargo, una profunda diferencia. En ésta, no se trata ya tan sólo de ejercer unas dotes de observación; es preciso también que se cometa un delito y que se descubra al delincuente. Y si bien es cierto que Arquímedes y los príncipes persas han sido antepasados del detective moderno, éste no había no había nacido aún...". 35

Aunque estoy citando de manera tan amplia al autor de Historia de la novela policiaca por los interesantes datos que nos ofrece, los orígenes de este género literario tienen que rastrearse todavía más lejos. Esto pone en tela de juicio la idea generaliza-

da y, tal vez, colonialista, de que Edgar Allan Poe inventó esta clase de narración; dicho todo esto independientemente, claro está, de las reconocidas cualidades de tal escritor.

En todo caso, como propondría Bob Dylan, la respuesta está en otra parte.

"Todos saben -explica André Lévy en Las siete víctimas de un pájaro- que los chinos inventaron la imprenta, la brújula y la pólvora. Muchos no dudan que esta lista pueda ser considerablemente extendida, desde la carretilla hasta el juego de naipes pasando por el papel higiénico... Hacer que figure en ella la novela policíaca suscita sorpresa, mezclada con incredulidad, excepto quizás tratándose del lector advertido de las Investigaciones del juez Ti, deleitosa serie a la manera china -una veintena de títulos- que el eminente sabio holandés Robert Van Gulik (1910-1967) publicó en los últimos diez años de su vida. Algo muy diferente de Fu-Manchú, de Sax Rohmer u otras creaciones procedentes de los Chinatowns norteamericanos. Fereydoun Hoveyda, en su Histoire du roman policier, llega incluso a atribuir a Van Gulik la hipótesis de que el género fue importado en Occidente en el siglo XIX al mismo tiempo que muchos objetos chinoscos. Esta segunda afirmación parece menos creíble todavía. Por cierto, no está corroborada en absoluto por lo que podemos saber en cuanto a las influencias literarias de China en Occidente... Ahora bien, en el prefacio de su traducción intitulada Dee Gong An, an Ancient Chinese Detective Story, publicada en Tokio en 1949, Van Gulik no teme afirmar que las

historias policiacas existen en China desde hace más de mil años. Si restamos algunos siglos de esta estimación desenfadada, podríamos apelar en nuestra ayuda a una cohorte de historiadores para que nos trazara el cuadro de la modernidad en la China del siglo XII o del XIII, el país más urbanizado del mundo antiguo, apenas menos quizá, relativamente, que la China actual. En suma, a causas semejantes, resultados similares... Inversamente, a causas desemejantes, efectos distintos; la "modernidad" china, de la que un Marco Polo nos ha dejado curiosas impresiones, está lejos de haber seguido el mismo camino que la occidental. Y la novela policiaca no ha conocido allí tampoco el mismo éxito. Si hemos de creer a Van Gulik -continúa diciendo André Lévy-, que sitúa los comienzos de la novela policiaca extensa hacia el año 1600, la historia del género sería singularmente menos rápida que en Occidente, donde apenas medio siglo separa a Conan Doyle de Edgar A. Poe. En comparación con la proliferación occidental, elogiar -como lo hace el mismo Van Gulik a propósito de un artículo de Vincent Starett en Bookman's Holi--day, publicado en 1942- una producción de un poco más de un centenar de obras, es decididamente un exceso. Y lo que es más, el inventario no está mejor establecido que su estatuto de "novelas poli-ciacas". En un artículo reciente sobre el "misterio" de la traducción truncada de Van Gulik, su joven y erudito compatriota Wilpert Idema no temía hablar de "la ausencia casi total de la detective story en la tradición novelesca china". Vale decir que se conside-ran necesarias unas aclaraciones. Cierto es que cuando Conan Doyle

fue adaptado al chino -¡clásico!- por el famoso traductor Lin Shu alrededor de 1900, Sherlock Holmes causó allí tanta sensación como lo había hecho entre el público occidental diez años antes. Es cierto que el género había parecido tan nuevo que había dado lugar a un neologismo para designarlo, pero se trataba de la detective story clásica que iba a alcanzar su apogeo en los años veinte de este siglo. Admitamos que la literatura tradicional china no ofrece prácticamente ningún ejemplo del género de forma realmente canónica. Pero hay que recordar que, desde hace medio siglo, el género se ha renovado y enriquecido tanto que el término "estallido" no sería demasiado fuerte. De todos modos, el término, más amplio, de "novela -en el sentido general de narración- policiaca" parece hoy mejor adaptado a las realidades que designa, en todo caso a la tradición francesa menos apegada a lo maravilloso de la deducción triunfante, de la que Poe nos dio casi de un golpe la caricatura en El misterio de Marie Roget...". 36

Como puede recordarse, en las primeras páginas de este capítulo incluí algunas reflexiones de Hoveyda sobre el éxito del género policiaco, cuya génesis se da en China. El acepta esta idea, esta propuesta, no titubea al respecto. Por otra parte, en lo que nos ~~ex-~~plica Lévy puede percibirse hasta el momento, creo, una notable ambigüedad. De acuerdo, la problemática es compleja, pero Lévy parece sugerir -retomando lo expresado por el holandés Van Gulik- que la novela policiaca surgió en China y, al mismo tiempo, curiosamente, parece negar esta tesis.

En fin,partiendo de otras cuestiones que plantea el autor de Las siete víctimas de un pájaro podemos acceder a conclusiones más claras.Total,vamos a ver de qué lado masca la iguana.

Así pues,incluyo ahora una serie de cosas muy interesantes que aparecen en la introducción de este fantástico libro,de esta bellísima antología de cuentos policiacos chinos:

*El género chino se interesa menos por el autor del mal que por el triunfo del bien.El error judicial o la denegación de la justicia son sus temas predilectos.Si Van Gulik ve historias policia--cas por doquier e Idema en ninguna parte,no es únicamente porque el primero no tiene toda la razón y el otro no yerra por comple--to.Es que no tienen de lo policiaco la misma idea.

*Para explicarnos partamos de la excelente traducción que acaba de darnos Jacques Reclus de la novela de Wu Woyao con el título de Crimen y corrupción entre los mandarines.Van Gulik,que había a daptado este tema en sus Chinese Bell Murders,publicado en 1958, da a entender que Wu Woyao se contaba entre los admiradores de Sherlock Holmes y Arsene Lupin.De hecho,la influencia occidental, y el lector podrá comprobarlo,se limita a la disposición del primer capítulo,entrada en materia in medias res,de acuerdo con el antiguo uso de nuestra epopeya.El suspenso está vinculado a la su pervivencia de aquel que acabará por obtener justicia tras de ~~mb~~ múltiples fracasos.No es una novela policiaca ni,como lo anuncia,un libro de aventuras.Sin embargo,para los chinos la obra formaba parte de un género nacido a comienzos del siglo undécimo,lo que

se llama gong'an y puede traducirse por "casos judiciales", una expresión que se da especialmente en alemán: Kriminalroman, o Novelle.

*Los orígenes del género se remontan en Occidente al siglo XVIII, cuando confluyeron, en cierto modo, la novela negra "gótica", que aportaba el sentimiento del horror, con las historias de (buenos) bandidos y la curiosidad por los casos judiciales de que son prueba los veinte volúmenes de las Causas célebres e interesantes publicadas a partir de 1734 por De Pitaval.

*¿No estará permitido hoy considerar el intelectualismo de la detective story sólo como el subgénero de un conjunto mucho más amplio de la literatura popular, pseudopopular, fundada, a fin de cuentas, sobre lo sensacional? Después de todo, bastaría tomar la palabra "policiaca" en el sentido propio para designar con este término la expresión gong'an, que nosotros empero seguiremos, por escrúpulo de claridad, traduciendo por "judicial".

*Dejémonos de argucias: son poco más o menos los mismos ingredientes que han contribuido al nacimiento del género chino medio milenio antes. En la evolución ulterior es donde el paralelismo deja de operar. Confesémoslo, la historia de las historias judiciales o policiacas se conoce mal. Se ha supuesto, y negado, que la fase oral precedió en varios siglos a la escrita. De todos modos, entre las obras al parecer más cercanas a esta fase oral se descubren las primicias de una evolución, que luego no se realiza, hacia un subgénero análogo a la detective story.

*Las recopilaciones más antiguas de casos judiciales, en lengua clásica y en una forma lacónica, tenían sin duda un destino puramente profesional. Este no se aplica quizá a ese manual del siglo XVIII calificado de "jurisprudencia y detección" por Van Gulik, quien lo tradujo en 1956 con el título de Parallel Cases from under their Peartree. Las recopilaciones manifiestamente destinadas al entretenimiento nos son conocidas por unas ediciones, las más antiguas de las cuales se publicaron a fines del siglo XVI. Son unas colecciones de anécdotas en chino clásico vulgarizado, por lo general en torno al personaje de un juez famoso, en primer lugar Bao Zheng (999-1062), que figura ya en la mayoría de las casi veinticinco obras "judiciales" del teatro de los Yuan de los siglos XIII y XIV. Se encuentran en ellas varios bocetos para una explotación novelesca, que sin embargo fue menos frecuente de lo que se ha dicho.

*El género "judicial" incluye, en China, igualmente las historias de bandidos, malhechores o ladrones, cuya obra maestra indiscutida es ahora accesible al lector francés en la admirable traducción de Jacques Dars, Au bord de l'eau (En la orilla), publicada en 1978. Ese género ha sido llevado muy pronto del tema del "buen ladrón" a las escenas de capa y espada, en dirección alejada de la investigación judicial. Con todo, en la galería de los enderezadores de entuertos, los jueces ejemplares han resistido bastante bien para suministrar novelas de motivos mixtos. Su boga no se remonta quizá más allá de los finales del siglo XVIII. A decir ver--

dad, la unidad de tono, tan cercana a la detective story de la primera mitad, para ser exacto, de la novela sobre el juez Di traducida por Van Gulik, es excepcional. No se puede estimar en modo alguno la segunda mitad apócrifa, en lo que estamos de acuerdo con Wilpert Idema. Agreguemos que no existe razón sólida alguna, hasta el momento, para hacer remontar su composición más allá del siglo XIX; en suma, no está demostrado que el autor de los Cuatro casos extraordinarios del reinado de la emperatriz Wu, según el título original chino, sea un predecesor de Edgar Poe.

*En suma, apartándonos de la ilusión de que lo más borroso sea necesariamente lo más antiguo y sin pretensión de convertirnos en arqueólogos de la novela policiaca, hemos tratado de reunir, no los, sino unos primitivos del género. No nos engañemos: "primitivo" no significa en modo alguno "primario", calificativo que convendría igualmente a unas obras modernas, en China o en cualquier otro lugar. El interés de nuestros textos va mucho más allá de los diversos hechos que les proporciona la trama. Ellos son los testigos de una asombrosa madurez del arte narrativo chino, unos monumentos que atestiguan las cualidades literarias y los recursos de la antigua lengua vulgar, tan cercana ya al chino de hoy día. La sensación de descubrir en ellos el producto auténtico de medios que casi no se expresan en la "alta" literatura es, quizá, la fuente principal de la fascinación que experimenta el lector avisado. 37

Luego de lo antes citado, me parece que en la argumentación de

Lévy hay contradicciones y, por qué no decirlo, pinceladas de etnocentrismo europeo. Lo curioso de este asunto es que, desde mi punto de vista, no logra negar o desvanecer los verdaderos orígenes de la novela policiaca. El mismo Lévy lo asume así al referirse a una modernidad china que, recordemos, en cierto momento de la Historia tranquilamente se va por un camino distinto al de la modernidad occidental; "En la evolución posterior es donde el paralelismo deja de operar", reflexiona este teórico. 38

Como ya hemos visto, Hoveyda va al grano, no lo paraliza esa pregunta que todos conocemos: ¿de qué color es el caballo blanco de Napoleón?

Según Hoveyda, "no debe extrañarnos la ligereza con que los especialistas siguen atribuyendo a Edgar Allan Poe la paternidad de la novela policiaca, y asegurando que este género sólo podía nacer en Occidente durante el siglo XIX". 39

Para Hoveyda, el holandés Van Gulik destruye esta concepción al exhumar un manuscrito anónimo chino de principios del siglo XVIII, "en el que se inspiró profundamente para escribir Ti Goong An (Tres casos criminales resueltos por el Juez Ti). Al analizar los métodos del juez Ti, no tenemos más remedio que admitir que este género nació, sin que quepa lugar a dudas, en el Celeste Imperio. Según Van Gulik, fue introducido en Occidente, durante el siglo XIX, al mismo tiempo que otras muchas cosas de China, como un elemento más del exotismo oriental". 40

"No intentaré refutar ni confirmar esta tesis, pero sí debo

subrayar el extraño lazo que siempre ha existido entre este género y la inmensa China". 41

Sobre este extraño lazo hablaré en otro momento.

Por lo pronto, es conveniente citar lo que expresa Hoveyda a propósito del juez Ti, tan inteligente y brillante como Lupin, Holmes y Lecoq: "Contrariamente a estos, fue un personaje real que, tras un largo ejercicio de la profesión de juez, se hizo famoso como ministro en la corte de los emperadores Tang, en el transcurso del siglo VII de nuestra Era. Van Gulik añade, además, que existen muchos manuscritos que relatan las hazañas de otros jueces. Aparte del interés que despiertan la averiguación del caso y el "suspense", estas historias presentan un interés histórico por la imagen que nos dan de la organización de la policía y de la justicia en la antigua China. En la época en que transcurre el primer relato publicado por Van Gulik, Ti era juez de distrito y, como tal, tenía a su cargo toda la administración de la región: recaudaba los impuestos, registraba los nacimientos, defunciones, matrimonios y divorcios, se ocupaba del catastro, mantenía el orden público, etc.; y, como presidente del tribunal de la región, desempeñaba a la vez las funciones de comisario, juez de instrucción, fiscal y juez de paz. Ya que se trata de un elemento totalmente nuevo en el campo de la literatura policiaca, permítanme hacer algunas observaciones sobre este antecedente inesperado. Veamos primero cuáles son las características esenciales de la "novela policiaca china". En la mayoría de los casos, sus autores (casi siempre anónimos) dan des-

de el principio el nombre y los motivos del criminal, centrando el elemento de "suspense" en la pugna que se desarrolla entre él y el detective. Los jueces llevan a cabo varias investigaciones al tiempo y recurren a todos los procedimientos "científicos" utilizados en aquella época, como la tortura, habitualmente practicada por los tribunales chinos, y también, una vez agotados todos los demás recursos, a... lo sobrenatural, invocando a los dioses o basándose en las interpretaciones de sus propios sueños. Debo confesar que no me desagrade la irrupción de lo fantástico en el esclarecimiento de los misterios, y que lamento sobremanera que Van Gulik haya creído necesario abreviar o suprimir algunos de estos pasajes. Dejando de lado los elementos sobrenaturales y la tortura, las investigaciones del juez Ti recuerdan punto por punto las de cualquier detective de las novelas occidentales. El asunto de la novia envenenada, en Ti Goong An, con su explicación natural y extracriminal, encantará incluso a los aficionados más estragados y difíciles. Como cada caso se desarrolla en un medio distinto, el juez Ti y sus ayudantes penetran en los caravasares, en los restaurantes, en las tiendas, en los mismos hogares, en busca de los indicios e informaciones que les son necesarios. Reconocimiento de cadáveres, examen de huellas, estudio del medio en que vivía la víctima, análisis psicológico de los sospechosos, nada falta, ni siquiera la fórmula consagrada según la cual el crimen no es rentable! Según Van Gulik, existen en China una infinidad de relatos de este tipo que narran las aventuras de los jueces del siglo XVIII. Sus autores pare

cen ser casi siempre jueces retirados que prefieren guardar el anonimato y que buscan sus temas en los relatos populares. Pero lo que resulta lamentable, a mi juicio, es que Van Gulik se haya creído obligado a rehacer las novelas, inspirándose en fuentes chinas, en vez de publicar los originales, ya que al adaptar sus relatos al gusto occidental les ha quitado parte de su encanto. Sin embargo, no cabe duda de que sus novelas policiacas de estilo chino (dos de las cuales han sido publicadas en el Club du Livre Policier) son de un gran interés y han constituido una novedad en el campo de la novela policiaca". 42

Llama la atención cómo Hoveyda, después de lo que viene explicando, procede salomónicamente (o, mejor aún, como decimos los mexicanos: poniéndole una vela a Dios y otra al Diablo): "De todas maneras, apócrifas o no, las aventuras del juez Ti deben incitarnos a la prudencia al tratar de averiguar los orígenes de la novela policiaca. Este es el motivo por el cual prefiero remontarme muy lejos en el pasado, ya que tal vez podré evitarme así, de antemano, las controversias entre los partidarios de Poe y los del juez Ti...". 43

¡Vaya, estoy equivocándome o ésto se parece cada vez más a un juego... policiaco! Este juego podría llamarse, qué sé yo, El extraño caso de las conclusiones desquiciadas. O también: Me siento bien, pero me siento mal (Jaime López dixit).

¡Estos teóricos franceses de veras que se las traen!

Bueno, bueno, pongámonos serios y solemnes... Creo que sólo el

tiempo, la aparición de más pruebas y, sobre todo, una buena dosis de imparcialidad y de generosidad por parte de los especialistas, pondrán las cosas en su lugar, dándole a China el papel que le corresponde como cultura madre de otras culturas y, en este sentido, como fuente nutricia de lo que hoy llamamos literatura policiaca.

Si el mundo contemporáneo es una aldea global, donde todas las naciones son altamente interdependientes (lo que una no tiene, otra lo posee; todas se influyen de un modo o de otro), habría que preguntarse entonces por el sinsentido de hablar peyorativamente de culturas periféricas. En la ya reconocida confrontación actual Norte-Sur, ¿hasta qué punto es válido continuar afirmando que sólo las metrópolis culturales son el espejo en el cual las demás naciones deben reflejarse?

Lo que queda muy claro -digo, para quien sea capaz de reconocerlo- es que las metrópolis culturales y las culturas periféricas simplemente han marchado por caminos diferentes; y en muchos casos el florecimiento y el desarrollo de las primeras se ha apoyado en el estancamiento y el subdesarrollo de las segundas. Esto nada tiene que ver con el viejo dilema de quién fue primero, si el huevo o la gallina. Se parece más bien a la triste relación dialéctica existente, por ejemplo, entre el amo y el esclavo, el sádico y el masoquista, el perseguidor y el perseguido, el torturador y el torturado.

No es fácil señalar que unas sociedades eligieron la vía correcta, mientras que otras torcieron su rumbo. Habría que cuestio-

nar los conceptos mismos de desarrollo y subdesarrollo, evaluando cuantas veces sea necesario lo que de acertado representan o no para el progreso material y el bienestar social. Ante todo, tendría una pregunta muy concreta: ¿quiénes de veras vivimos bien y quiénes mal? "Si usted sabe lo que quiere -filosofa Alan Watts-, si usted puede quedar satisfecho con algo, es usted digno de confianza. Pero si usted no lo sabe, sus deseos son insaciables y por lo tanto nadie sabrá cómo negociar con usted. Nada satisface más al individuo que es profundamente incapaz de gozar... Pero sólo los que están llenos de paz podrán hacer la paz; sólo los que aman podrán enseñar a amar. Ni una pizca de amor puede florecer de una ~~se~~ milla hecha de angustia, miedo, amargura o frustración. Así como de nada servirán los planes para el futuro si los diseñan aquellos que no son capaces de vivir el presente". 44

Para evitar confusiones, aclaro que no me motiva una idealización de la realidad. Los ojos se hicieron para mirar hasta que due lan, y con mayor razón los ojos de la mente.

En todas partes se cuecen habas, afirman los sabios. Los ejemplos sobran; sólo que hay observarlo todo con la mirada inteligentemente miope de John Lennon: la Alemania nazi; México y la Masacre de Tlatelolco; el Khmer Rojo y el exterminio de tres millones de personas; Israel versus el pueblo palestino; España y su Inquisición; Estados Unidos devastando Vietnam; la Unión Soviética y las clínicas psiquiátricas durante la época de Brezhnev; los fundamentalismos argelino e iraní; China y la Matanza de Tien An Men...

Luego de haber tocado lo relativo a los comienzos de la narración policiaca, paso ahora a la exposición de otras característi--cas del género.

Como la experiencia lo indica, los buenos libros siempre nos apoyan y distraen en un sentido profundo. Son, al igual que los pe--rros, nuestros mejores amigos. Con los buenos libros nos alejamos de la monotonía, salimos de nosotros mismos, viajamos a otras ga---laxias -de la imaginación- en las cuales todo es o parece ser más relevante y más intenso. Las personas (o, si se quiere, los persona--jes), los lugares, las situaciones, las costumbres, las épocas, etcéte--ra, son otra singularidad cósmica. Podemos fantasear, imaginando que somos lo que no hemos podido ser y teniendo lo que siempre hemos deseado.

El tiempo se convierte entonces en un agujero negro; las cosas se multiplican en muchas direcciones, adquieren otra persistencia y otra densidad; nuestra mente se va de lado...

Los buenos libros hacen pensar; quitan las telarañas de nues--tro cerebro; algo tienen que ver con la vitamina E, digamos, porque como ésta también son antioxidantes... de nuestras neuronas.

En este sentido, no es casual lo que Amorós afirma sobre la novela policiaca (la tradicional, la novela-enigma). Lo que en otros textos literarios es un elemento más o hasta un complemento, en la novela policiaca se convierte en algo central: nos hace pensar, es tá escrita para hacernos pensar; en todo esto radica, si somos sin-

ceros, su mayor atractivo. Es básicamente una novela intelectual y representa la resolución de un problema. casi de un enigma. En términos psicoanalíticos, explica Amorós, tiene mucho que ver con el tema del laberinto o de la búsqueda peligrosa. En ella hay un malhechor que debe ser hallado y castigado (para Amorós éste es uno de los pocos prejuicios todavía aceptados universalmente; además, nos dice, de cuando en cuando este prejuicio es destruído por los criminales con sentido del humor, ingeniosos o sencillamente escépticos ante las leyes sociales, lo que provoca cada vez con más frecuencia que los lectores simpaticen con ellos). 45

Enfatiza el estudio de Roger Caillois al respecto, subrayando el intelectualismo de la novela policiaca. 46

"Resumamos brevemente sus conclusiones -expresa Amorós-: esta novela narra la misma historia que la de aventuras, pero en sentido inverso; sigue el orden del descubrimiento, como una arquitectura piramidal. Se inventa continuamente nuevas reglas. Tiende antes que nada a satisfacer la inteligencia. Se aleja así de la novela para acercarse cada vez más a la matemática. Tiene por objeto demostrar, no mostrar. Llega a ser un juego de ingenio, un mecanismo intelectual que produce un placer abstracto. Pero es también novela saturada de humanidad sufriente: recurre para ello al honor, la crueldad, el sexo... Todo en ella está al servicio del hecho de que el lector tenga posibilidades de averiguar quién es el culpable; y, a la vez, que la solución final sea sorprendente. En el fondo, más que descubrir a un culpable intenta reducir lo inexplicable a ex-

plicable, lo imposible a posible, lo sobrenatural a natural. Presenta así la eterna lucha entre un elemento de turbulencia y un elemento de orden". 47

Esa novela-enigma o novela-problema que tiene un misterio por resolver y que, para ello, se basa en una historia ingeniosa y compleja, también recibe otros nombres: relato-crucigrama o crucigrama. Así la denomina otro conocido especialista en el tema, Javier Coma, en su libro La novela negra. 48

El autor de Introducción a la novela contemporánea, anotaba yo, califica de prejuicio social a la persecución y el castigo del delincuente; con esto nos remite a lo que cualquier abogado sabe: que un hombre es inocente mientras no se demuestre lo contrario; que hasta el peor delincuente tiene derecho a un juicio imparcial. "Ciertamente -indica Narcejac sobre este tópico-, en la novela policiaca existe un profundo respeto por la persona y sus derechos. Que el asesino es un monstruo, ¡no cabe la menor duda! Pero no por ello deja de ser un hombre, protegido por el habeas corpus". 49

Volviendo a la teoría de la pirámide hay que mencionar su importancia. Dicha teoría sirve para explicar el funcionamiento de una historia policiaca construida de acuerdo con las reglas del género: En la base se amontonan los hechos, ininteligibles al principio, desordenados, caóticos, inconexos (se ha cometido un crimen, pero se ignora quién y por qué lo ha cometido). Conforme avanza la narración y va estrechándose la pirámide, tales hechos van ocupan-

do la jerarquía que les corresponde, o sea, aparecen muchos datos o muchas pistas -unas falsas, otras verdaderas- que tanto el investigador como el lector acumulan, analizan o desechan para armar su propio rompecabezas. En la cúspide de dicha pirámide, ya se sabe, se encuentra la solución del misterio.

Esta misma teoría de la pirámide también puede ayudarnos a comprender cómo funcionan la novela de aventuras y la novela de terror. En este contexto, tenemos que imaginar una pirámide invertida.

En el primer caso, el de la novela de aventuras, hay acontecimientos que lenta o rápidamente van mostrándonos el vasto universo del azar (recordemos: la novela policiaca tiene por objeto demonstrar, no mostrar). Las aventuras van encadenándose, van sucediendo unas tras otras. Vamos de sorpresa en sorpresa, topándonos a cada momento con lo accidental, con los altibajos propios de las aventuras. Se experimenta lo extraordinario, se vive lo que es capaz de alterar la cotidianidad más gris. Todo puede transformarse, para bien o para mal, en un abrir y cerrar de ojos. Se comparten los sufrimientos y los placeres del héroe o de la heroína, se experimentan, junto con el o la protagonista, la otredad del riesgo y la emoción de la contingencia en el marco de sucesos que no parecen tener fin (que no queremos que terminen): la Aventura se ensancha, se amplía maravillosamente; la adrenalina se desplaza en el carril de alta velocidad, "la muerte se hace posible, probable y presente. ...". 50

En el segundo caso, el de la novela de terror, al principio estamos ante situaciones que no llaman la atención de nadie; que se mezclan con el desarrollo convencional de la normalidad. De pronto, en algún punto de la narración, se da una vuelta de tuerca, las cosas ya no son lo que de ellas se conoce, todo comienza a dislocarse, todo se vuelve peligrosamente extraño o viceversa, aparece el miedo ante lo que no comprendemos y que pone en tela de juicio la seguridad de nuestro entorno vital. Lo que antes no habíamos percibido, lo que antes nada significaba para nosotros, ahora comienza a conmocionarnos porque lo conocido se transforma en la Bestia de Muchas Cabezas, en el Otro Lado de la Naturaleza... Ya sabemos que el relato de terror se nutre, para llevarnos al temor primitivo y puro, de diversos componentes. Podemos encontrar entonces muertos vivientes, fantasmas, licántropos, vampiros, rituales ~~sa~~tánicos, monstruos extraterrestres... Lo inesperado puede estar ya en la cotidianidad. 51

Dentro de los llamados monstruos extraterrestres habría que incluir, por su status peculiar, a tantos otros seres que también provienen del Cosmos y que son, del modo más horroroso posible, la Materia misma. 52

Después de esta necesaria digresión, volvamos a la novela policiaca. Esta clase de novela es fuertemente cerebral o intelectual porque requiere de un escritor y de un lector hábiles en el análisis de los fenómenos, en el empleo de la lógica: uno, construyendo una historia creíble-increíble desde el principio hasta el fin;

otro, tratando de descodificar lo que sucede, a partir de los elementos que va proporcionándole el texto. Sobre esto Thomas Narcejac expresa lo siguiente: "Ya lo habíamos señalado: el relato presenta un aspecto lector y otro autor, un anverso y un reverso. Al reverso, por el lado del lector, es la lógica como demostración que conduce a la prueba que habrá de desarrollarse; pero al anverso, por el lado del autor, es la invención del drama que habrá de utilizarse. En otras palabras, la misma lógica debe desempeñar simultáneamente un doble papel: mediante ella llega el lector a la solución y mediante ella logra el autor construir la historia...". 53

Digo que una novela policiaca (y, junto con ésta, una novela negra) debe ser creíble-increíble. Esta propuesta, un tanto contradictoria a primera vista, tiene una explicación lógica. Lo creíble, retomando la afirmación de Narcejac, consiste en que trata de un caso que podría darse en la realidad, que podría de veras ocurrir, que podría ser verídico. 54

Dentro de lo verídico, ¿cómo olvidar la fusión de lo diacrónico y lo sincrónico? En la vida real las cosas no sólo suceden a lo largo del tiempo sino también, y aquí se da la convergencia, en un mismo tiempo. La descripción de una calle céntrica y llena de gente puede servir de ejemplo: unas personas caminan, otras observan los escaparates; un vendedor anuncia sus mercancías con mucho entusiasmo, otro sacude el polvo de sus zapatos... 55

La novela -policiaca o negra- siempre presenta estas cosas. Y el análisis cuidadoso de los planos narrativos ayuda en ese regis

tro. Y lo que llamo lo increíble se relaciona más bien con la calidad de la obra en cuestión, no con el surrealismo o lo que se le parezca. Lo increíble se da en tanto que el escritor despierta y mantiene mi interés en lo que cuenta. Engloba la estructura del suspenso, la belleza y la inteligencia de la descripción, la construcción de las atmósferas del relato, las técnicas narrativas empleadas, el estudio de los caracteres y de las situaciones, el color aplicado a las acciones, la agudeza con la que se retrata a una sociedad, la plural complejidad de los personajes y, para acabar pronto, valga esta paradoja, toda la fantasía implícita en una historia policiaca.

En la novela-enigma tradicional (el héroe es un detective, un abogado o un periodista) abundan las pistas verdaderas y falsas, por lo cual el lector necesita poner mucha atención a los detalles. Como en "La carta robada", de Poe, la solución del misterio está donde menos se piensa, donde menos se espera. La sutileza es entonces -opina Narcejac- la cualidad por la cual se reconoce no sólo al auténtico autor policiaco, sino también a los fanáticos del género. Lo que comparten es una manera de ver las cosas; lo que buscan es cierta forma de actividad intelectual que vale por sí sola. 56

Dentro de la historia específica contada por esta novela, hay un combate entre el Bien y el Mal, entre el mundo de la Luz y el mundo de la Oscuridad. Pero también, ya lo he planteado, entre el escritor y el lector.

Así pues, lo paradigmático de este conflicto-juego entre el escritor y el lector de novelas policiacas consiste en que el primero, por razones obvias, cuenta con todos los buenos naipes, con todas las ventajas, independientemente de que el segundo sea muy inteligente.

Es decir, siempre esperamos que esta clase de autor produzca, imagine o elabore "puzzles tan bien contruidos que obstaculicen la investigación, más o menos de la misma manera que las dificultades científicas auténticas". 57

El escritor policiaco posee todos los ases porque siempre sabe por dónde va la acción; siempre sabe cómo comienza, se desarrolla y se termina todo; "la historia policiaca es de doble entrada: o bien el asesino permanece entre bambalinas y se desarrolla la investigación del policía; o bien el policía permanece entre bambalinas y se desarrollan las tretas del asesino. En ambos casos, lo que cuenta es la argumentación que conduce a la prueba y no el acto espectacular del arresto... Si se quiere comparar la novela policiaca con un teatro, la "verdadera" obra es la que se ve tras bambalinas, la que ve el autor. El público sólo tiene derecho a las apariencias". 58

El público sólo tiene derecho a las apariencias, dice Narcejac, hablando como Oscar Wilde. Curioso, ¿no?

En Una máquina de leer: la novela policiaca, Thomas Narcejac remite al lector a la llamada novela policiaca científica, la novela "pura". Todos los críticos ingleses están de acuerdo, expone, el

maestro de esta clase de literatura es Austin Freeman, para quien lo verdaderamente valioso no es la belleza del estilo, la cubierta de palabras, sino la intriga misma, la rígida demostración de la prueba, la construcción lógica; para Freeman el efecto artístico o la belleza lingüística del texto es algo accesorio, un mal menor.

59

Para Freeman, explica Narcejac, la narrativa policiaca nada tiene en común con una literatura vulgar. Suscita el entusiasmo de los intelectuales cultos, de los teólogos, de los eruditos, de los juristas; todos éstos son hombres de espíritu sutil. 60

No podría ser boba y tiene pocas posibilidades de ser inmo---
ral. 61

El texto policiaco tiene una naturaleza dual: por un lado, la historia propiamente dicha, con su interés dramático; por otro, el problema lógico. Esta ambigüedad no es importante para Freeman, que busca afanosamente obras cuyos problemas sean como los de la vida real. Que esta preocupación doctrinaria de Freeman sea válida o no, es algo en lo que puede profundizar quien así lo desee. 62

Que la novela policiaca deba ser ciencia, pero no literatura o viceversa, tal vez tenga que ver con una controversia importante, tal vez no; en este último caso podría recordarnos a los filósofos escolásticos que perdían miserablemente el tiempo, discutiendo, por ejemplo, acerca de cuántos ángeles cabían en la punta de un alfiler; o bien, en nuestra época, a los panistas que quieren clausurar todas las pollerías porque en ellas... se exhiben cuerpos desnudos.

Lo que sí me interesa rescatar es la idea de que una buena no vela policiaca exige demasiado trabajo. Su autor es un tipo especial de narrador; por las características de su trabajo posee de antemano las claves necesarias para ejercer cierto grado de superioridad sobre su contrincante: el lector. En este interesante pero desigual ejercicio de la inteligencia que se establece entre quien escribe y quien lee, ¿qué papel le corresponde entonces al lector?

Si la novela policiaca es una verdadera investigación, realiza da con todos los recursos del método científico, como creía Austin Freeman, el lector "no sólo está llamado a verificar a cada instan te la progresión lógica, sino también a sustituir, si lo desea, al investigador, por el sólo placer de adelantársele y de descubrir, por sus propios medios, la solución del problema, lo cual le procurará una satisfacción que ningún otro género literario podrá darle". 63

Para el lector "Lo importante es abandonarse al embrujo del relato y pasar del otro lado del espejo". 64

¿Lewis Carroll?

A diferencia de los escritores que se ven a sí mismos como de miurgos, como gente que narra impulsada por la inspiración, por las obsesiones, por los demonios interiores o porque -como Hemingway a firma- "A veces se conoce la historia. A veces se inventa a medida que se avanza y entonces no se tiene la menor idea de lo que ha de ocurrir", el narrador policiaco en definitiva marcha en otra di

rección. 65

Con bastante ironía (¿o tristeza?) Thomas Narcejac expone que un autor policiaco no se considera en absoluto un novelista. Necesita un plan; observa algunas reglas; en todo momento sabe adónde va! ¿Se entrega entonces a ese "ejercicio literario mecánico" de que habla Durrell? ¿En eso estriba la dificultad! ¿Debe ser consciente la creación literaria? .66

Esta insólita subestimación no creo que la compartan todos los autores de novela policiaca. Por la especificidad de su trabajo yo diría que, cuando en los hechos son magníficos o excelentes escritores, reivindican lo afirmado por Freeman. Para éste, "la novela que muy erróneamente se llama "policiaca" es una novela de análisis que, tal vez por primera vez, reúne todas las cualidades del corazón y del espíritu; es casi la forma más evolucionada de la literatura". 67

Esta clase de narrador necesita tener una mente lógica, ordenada, analítica; sin estas cualidades no se llega a ninguna parte dentro de la literatura policiaca. Necesita planificar la historia antes de darla a conocer, por así decirlo; primero armarla mentalmente para luego pasarla al papel, dramatizándola, convirtiéndola en acción y/o reflexión sobre la vida cuyo eje es algún hecho criminal. "Tal como existe en el pensamiento del autor, la historia es la historia al derecho; y tal como va a ser presentada a los ojos del lector, es la historia al revés". 68

Para Austin Freeman, "el autor policiaco debe poseer cualida--

des casi inconciliables puesto que necesita ser a la vez un creador (por ser la novela policiaca obra de la imaginación), un lógico (por apoyarse la novela policiaca totalmente en el razonamiento) y un sabio (por depender la naturaleza misma del enigma de conocimientos científicos diversos y profundos)...". 69

Amorós propone lo siguiente: "Es importante darse cuenta de que la novela policiaca no pierde tiempo con teorías de ninguna clase. Su meollo son los hechos. Más aún: busca una verdad concreta, fácilmente inteligible. Y evita todo elemento inútil o retardatorio del ritmo de la acción, que debe ser trepidante. Como consecuencia de todo esto surge una técnica escueta, directísima, que responde muy bien a ciertas necesidades y gustos del hombre actual. Por eso esta técnica ha podido ser aplicada a otros tipos de novela...". 70

Es conveniente indicar que Amorós -en el capítulo XVII, relativo a la novela policiaca, de su Introducción a la novela contemporánea, no establece límites precisos entre la novela policiaca y la novela negra; menciona, eso sí, a narradores como James Hadley Chase o Dashiel Hammett. Reconoce las conexiones existentes entre estos géneros con las novelas de espionaje y de ciencia-ficción.

Por cierto, y antes de que lo olvide, quiero retomar algo que apunté en otro momento: lo que Fereydoun Hoveyda llama el extraño lazo que hay entre el género policiaco y la inmensa China.

"Raros son, en efecto -indica este especialista-, los autores que se libran de introducir un elemento chino en sus relatos. Ray-

mond Queneau se entretuvo hace tiempo en llevar a cabo una estadística completa de los asesinatos, robos y demás fechorías cometidas por el doctor en crímenes Fantomas. ¿Quién nos dirá cuántos mandarines pueblan la pavorosa fauna de las novelas policiacas? Los escritores han usado y abusado hasta la saciedad de los moradores del Celeste Imperio para acrecentar el exótico encanto de sus escritos e intensificar el misterio del ambiente en que se desarrollan sus enigmas. ¿Quién no recuerda las maquinaciones del doctor Fu Manchú, surgido de la desbordante imaginación del llorado Sax Rohmer, o el encantador y florido lenguaje del superdetective Charlie Chan, nacido del cerebro de Earl D. Biggers? Exasperados por tanta China, ya antes de la guerra mundial comenzaron a oírse las protestas de los aficionados: "¡Por favor, basta ya de chinos misteriosos!". En 1938, Dorothy L. Sayers, junto con los miembros del Detection Club de Londres, decidieron desterrarlos definitivamente. Escribieron entre todos El Almirante flotante, encargándose cada uno de la redacción de un capítulo sin conocer la solución imaginada por los demás. Pero si bien se libraron del misterioso mandarín, no lograron eludir en el relato la presencia de un chino, personificado por el cocinero del barco, aunque, eso sí, totalmente desprovisto de exotismo y de misterio. Así pudieron comprobar los autores la solidez de los lazos que unen a la novela policiaca con China, pese a ignorar por completo la existencia del juez Ti". 71

Por lo que se refiere a México, "El Dr. Fu Chang Li", de Octa--

vio G. Barreda, es otra muestra de esta influencia oriental. No necesariamente vinculado con la narrativa policiaca, es un delicioso relato fantástico-humorístico o fantástico-filosófico que, en mi opinión, contiene un asombroso enigma instalado en la monotonía de la vida cotidiana. Todo sucede en un café de chinos que se transforma -¿por qué no?- en una fusión de esplendor y de sabiduría. En fin, un texto que puede disfrutar cualquier fervoroso amante de la palabra escrita; un texto tan mágico como -digamos- los relatos de Efrén Hernández. 72

Raymond Chandler también tiene mucho que decir con respecto a los objetivos de este capítulo. Escribió obras paradigmáticas de corte policiaco: Asesino en la lluvia; La dalia azul; Playback; Adiós, muñeca; El lápiz y otros cuentos; Bay City Blues; La dama del lago; El sueño eterno y El largo adiós (una obra maestra de la novela negra norteamericana). Una pareja de escritores es un libro que entra en otra clasificación. Y tengo que incluir, por supuesto, a El simple arte de matar que contiene tres cuentos ("Las perlas son una molestia", "El denunciante", "El rey de amarillo") y un artículo -¿o breve ensayo?- sobre la novela policiaca y la novela negra ("El simple arte de matar"). 73

Sobre lo que podría considerarse como la transición de la novela policiaca a la novela negra, en la introducción de El simple arte de matar Chandler dice que "El relato de misterio se hizo duro y cínico en cuanto a los motivos y en cuanto a sus personajes, pero no era cínico en lo referente a los efectos que trataba de

producir, ni acerca de su técnica para producirlos...". 74

En ambos casos la temática es similar; sin embargo, se nota un cambio importante en cuanto al punto de vista, en cuanto al tratamiento literario y hasta ideológico de lo narrado. De una estructura relativamente sencilla (que incluye la construcción de los personajes, determinado uso del lenguaje y la manera misma de contar las historias), se pasa a una más elaborada que, al glosar lo concreto de otro universo social, de una nueva época, adquiere tal vez mayor elegancia o mayor intensidad dramática. La elegancia tiene que ver, diría yo, con un narrador cuyo ingenio -que no abandona la sutileza- se vuelve más despiadado, más político; por otra parte, la intensidad dramática recupera la rapidez con la que se mueven el mundo y la vida en el siglo XX.

Esta diferencia cualitativa y radical la explica Chandler en los siguientes términos: "La base emocional de la novela de detectives corriente era y sigue siendo la de que el asesinato se descubre y que la justicia triunfa... En cuanto a la base emocional del relato 'duro', resulta evidente que no cree que el asesinato se descubra y se haga justicia, a no ser que algún individuo muy decidido se ocupe de ello". 75

En este sentido, pues, la novela negra deviene una narrativa muy crítica, orientada hacia la disección de una sociedad enferma, por decirlo suavemente, y que, a su vez, refleja las contradicciones de un sistema económico y sociopolítico basado en la irracionalidad y en la que el hombre continúa siendo el lobo del hombre: el

capitalismo.

Chandler es mordaz y desencantado porque, después de todo, no escapa a su condición de hombre de nuestro tiempo, es decir, de un siglo donde se entrelazan una gran violencia y sorprendentes realizaciones científicas y tecnológicas. Como sabemos, este escritor norteamericano nació en Chicago y falleció en La Jolla (California) el 26 de marzo de 1959. Vivió en una época de singulares tensiones cuyos efectos todavía percibimos. Y aunque nos alejáramos por un momento de ese contexto histórico para insertarnos en uno más reciente, en el de este fin de siglo y de milenio, sus palabras seguirían inquietándonos. Y no es para menos, si pensamos en las utopías fallidas y en los totalitarismos, en la modernidad obtenida con la destrucción de la Naturaleza y, lo que es peor, en esa felicidad que se apoya en el regreso a las religiones (algo que muchos creíamos ya superado).

Pero dejemos hablar a Chandler: "Hay también algunos asustadísimos defensores del misterio formal o clásico, quienes entienden que ningún relato es un relato de detectives si no postula un problema formal y exacto, y si no dispone a su alrededor todas las claves, con claros rótulos. Esas personas señalan, por ejemplo, que al leer El halcón maltés a nadie le preocupa quién mató al socio de Spade, Archer (que es el único problema formal de la narración), porque al lector se le hace pensar constantemente en otra cosa... Pero todo esto (y además Hammett) no es suficiente para mí -aclara el autor de El largo adiós-. El realista de esta rama lite

raria escribe sobre un mundo en el que los pistoleros pueden go--
bernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, ca--
sas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hom--
bres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un as--
tro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que
ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo pi--
so, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo
en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contraban--
do puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de
un litro en el bolsillo; en el que el alto cargo municipal puede
haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero, en
el que ninguno pueda caminar por una calle oscura, porque la ley y
el orden son cosas sobre las cuales hablamos, pero que nos abste--
mos de practicar; un mundo en el que uno puede presenciar un atra--
co a plena luz del día, y ver quién lo comete, pero retroceder rápi--
damente a un segundo plano, entre la gente, en lugar de decirselo a
nadie, porque los atracadores pueden tener amigos de pistolas lar--
gas, o a la policía no gustarle las declaraciones de uno, y de cual--
quier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarle y za--
randearle a uno ante el tribunal, en público, frente a un jurado de
retrasados mentales, sin que un juez político haga algo más que un
ademán superficial para impedirlo. No es un mundo muy fragante, pe--
ro es el mundo en el que vivimos, y ciertos escritores de mente re--
cía y frío espíritu de desapego pueden dibujar en él tramas inte--
resantes y hasta divertidas. No es gracioso que le asesinen por

tan poca cosa, y que su muerte sea la moneda de lo que llamamos civilización. Y todo esto sigue sin ser suficiente...". 76

El discurso de Chandler parece mezclar la tajante frialdad del histurí con un toque de humor negro. Y no es para menos: los acontecimientos de índole criminal rebasan muchas veces el ámbito de lo individual. Pensemos por un momento que el amor, el odio, la indiferencia, la alegría o la tristeza, por ejemplo, son pasiones históricas. Viendo así las cosas, si lo personal es político, entonces lo que relatan las historias policiacas se conecta con la i--deología de una época o, para ser más claros, con formas realmente existentes de convivencia social. Todavía vivimos en la prehisto--ria, como afirmaba Marx.

Sobre la novela policiaca tradicional Raymond Chandler descarga vigorosos hachazos: "La novela de crímenes tiene también una forma deprimente de dedicarse a sus cosas, solucionar sus proble--mas y contestar sus preguntas. Nada queda por analizar, aparte de si está lo bastante bien escrita como para ser buena literatura de ficción... El relato de detectives (quizá será mejor que lo llame así, pues la fórmula inglesa sigue dominando el oficio) tiene que encontrar su público por medio de un lento proceso de destilación. Así lo hace, y se aferra a él con gran tenacidad, y eso es un hecho; las razones por las cuales lo hace exige un estudio de mentalidades más pacientes que la mía. Tampoco es parte de mi tesis la de que constituya una parte vital e importante del arte; sólo existe el arte, y en muy escasa proporción. El crecimiento de las

poblaciones no aumentó en manera alguna esa proporción; no hizo más que acrecentar la destreza con la que se producen y expenden los sustitutos. Y, sin embargo, el relato detectivesco, aun en su forma más convencional, ofrece dificultades para ser bien escrito. Las buenas muestras de arte son mucho más raras que las buenas novelas serias. Mercancías de segunda fila sobreviven a la mayor parte de la literatura de ficción de alta velocidad, y muchas de las que jamás habrían debido nacer se niegan, lisa y llanamente, a morir. Son tan perdurables como las estatuas que hay en los paseos públicos, e igualmente aburridas. Esto resulta muy molesto para la gente que posee lo que se llama discernimiento. No les gusta que las obras de ficción penetrantes e importantes, de hace algunos años, ocupen sus propios anaqueles especiales en la librería con el rótulo de 'best-sellers de años ha', y que nadie se acerque a ellos, salvo uno que otro cliente miope que se inclina, lanza una breve mirada y se aleja a toda prisa; en tanto que las ancianas se empujan unas a otras ante la estantería de los misterios para atrapar alguna muestra de la misma vendimia, con un título como El caso del triple asesinato o El inspector Pinchbottle acude a la escena. No les gusta que 'los libros realmente importantes' acumulen polvo en el mostrador de las reimpresiones, mientras La muerte usa ligas amarillas se publica en ediciones de cincuenta o cien mil ejemplares, se distribuye en los quioscos de revistas de todo el país, y es evidente que no está en ellos sólo para decir adiós al que pasa. A decir verdad, a mí tampoco me gusta mucho. En mis momen-

tos menos campanudos yo también escribo relatos de detectives, y toda esa inmortalidad proporciona un exceso de competencia. Ni siquiera Einstein podría ir muy lejos si todos los años se publicaran trescientos tratados de física superior y varios millares de otros, en una u otra forma rondaran por ahí en excelentes condiciones, y además se los leyera...". 77

Lo queramos aceptar o no, la novela negra siempre va más allá del enigma, por muy interesante o ingenioso que éste sea; lo toma en cuenta, le da su lugar, pero al lado de otros componentes también centrales de una historia.

Si algún lector sofista argumentara que este género literario se vincula con la nota roja más morbosa, tendría uno que enfatizarle que la novela negra trasciende la mera descripción de la violencia, de los hechos criminales más escandalosos. No teme mostrar la violencia más brutal, la sordidez del mundo humano, pero tampoco siente felicidad por ello, como cualquier gato ante un ratón aterrorizado, sino que se asume como una sumamente válida reflexión sociopolítica sobre nuestra sociedad.

Como quiera que sea, Chandler mezcla la crítica y la generosidad: "Todos los escritores de relatos de detectives cometen errores, y ninguno sabrá nunca tanto como debería. Conan Doyle cometió errores que invalidaron por completo algunos de sus relatos, pero fue un precursor, y a fin de cuentas Sherlock Holmes es sobre todo una actitud y algunas docenas de líneas de diálogo inolvidable...

". 78

Dashiell Hammett, Ross MacDonal d y el mismo Raymond Chandler son los artífices o los grandes maestros de la novela negra norteamericana. Y Chandler, señalando la influencia de Hammett al respecto, explica que éste "escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba. Hammett devolvió el asesinato al tipo de personas que lo cometen por algún motivo, y no por el solo hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines...". 79

Para Austin Freeman -recordemos- la novela de detectives es una novela analítica y casi la forma más evolucionada de la literatura; y en la cual el escritor es, simultáneamente, un creador, un lógico y un sabio. Freeman, comentaba Thomas Narcejac, no le daba importancia al efecto artístico o a la belleza lingüística de la obra literaria policiaca; lo valioso de esta clase de novela radicaba en la intriga misma, en la rígida demostración de la prueba, en la construcción lógica de la historia.

Como podrá verse a continuación, estas ideas son cuestionadas por el autor de El largo adiós; conociéndolas o no, es claro que él tiene su punto de vista: "Supongo que el principal dilema de la novela de detectives tradicional, clásica, directamente deductiva o

de lógica y deducción consiste en que, para acercarse en alguna medida a la perfección, exige una combinación de cualidades que no se pueden encontrar en el mismo espíritu. El constructor frío no siempre crea al mismo tiempo personajes vivaces, un diálogo agudo, un sentido del ritmo y un penetrante empleo del detalle observado. El torvo lógico obtiene tanto ambiente como el que hay en un tablero de dibujo. El investigador científico tiene un bonito y reluciente laboratorio nuevo, pero lo siento mucho, no puedo recordar su cara. El tipo que puede escribirle a uno una prosa vívida y llena de colorido no se molesta en absoluto con el trabajo de coolie de atacar las coartadas inatacables...". 80

Para concluir este capítulo II, creo que vale la pena tomar en cuenta los comentarios de Stefano Tani en "El desmembramiento del detective", singular ensayo publicado en Diógenes. 81

¿Cómo es ese detective que, por lo general, todos conocemos?, ¿cuáles son sus características físicas o ideológicas?, ¿cómo vive?, ¿cómo se comporta? Mientras anoto estas preguntas, estoy pensando también en una película que justamente vi anoche en mi televisor (Aunque usted no lo crea, como diría Ripley), como parte de un ciclo de cine negro preparado por la Fílmoteca de la UNAM. 82

Una película de 1933, si no recuerdo mal el dato; tal vez no mejor que otras que conozco, pero deliciosa después de todo. Un banquete para cualquier cinéfilo. El crimen fantástico, dirigida por Michael Curtiz y con las actuaciones estelares de William Powell y Mary Astor. Película basada en una historia de S.S. Van Dine (en

inglés uno entendía algo así como El asesinato del Club Canino); con una trama típica de la novela-problema, de la novela-enigma: el cuarto cerrado. Lo que al principio sólo parece el suicidio de un hombre, poco a poco se transforma en otra cosa: el hombre ha sido asesinado. Uno de los personajes, hay que decirlo, está leyendo un libro sobre crímenes no resueltos; de algún modo tenemos aquí la ficción de la ficción, el relato policiaco dentro del relato policiaco. Todo transcurre con buen ritmo, con buen suspenso. El asesino -mediante un hábil mecanismo que funciona con una aguja, un hilo y un anzuelo de pesca- abandona a su víctima en la habitación, con una puerta que, repito, queda cerrada por dentro.; Todo un tru--co!

No menciono otros sabrosos detalles para no echar a perder el placer de quien desee ver esta película. Por supuesto, también existe dentro de la trama el enigmático elemento oriental: un cocine--ro chino.

No he dicho todavía que el actor William Powell encarna a Philo Vance, el detective creado por S.S. Van Dine, cuyo verdadero nombre era Willard Buntington. Philo Vance es el protagonista, el nada irreverente héroe de ocasión (; discúlpame, Groucho!), el personaje que no llega para descomponerlo todo sino al revés. Es un hombre elegante, bien parecido, con mucha facilidad de palabra. Como otros famosos investigadores proviene de la clase dominante, de la bur--guesía, pues; lo cual significa que no tiene problemas de horario, ni de salario. Vive muy bien, con muchas comodidades; es un hombre

culto (o lo que se entiende como tal en un mundo burgués). Es un hombre muy inteligente; no recurre a la fuerza física porque resuelve los problemas con el empleo de una mente analítica, ordenada.

"Nunca me ha gustado este aristócrata de palabra fácil y algo pedante -dice Fereydoun Hoveyda, refiriéndose a Philo Vance-; y, sin embargo, permanece en mi recuerdo, sin duda por ser uno de los representantes más notables de los excesos a que puede llevar la novela-problema...". 83

Las facultades ordenadoras, el método analítico y racional, el uso de la lógica y de la deducción, el método científico, en fin, no son cualidades privilegiadas que únicamente posea Vance; en todo caso, éste es un descendiente directo de otros geniales investigadores: Dupin, caballero francés creado por Edgar Allan Poe, y Sherlock Holmes, mítico personaje de Arthur Conan Doyle.

En la novela negra no existen esta clase de detectives, de investigadores privados, digamos. Obviamente, también observan y deducen, pueden ser fríos y calculadores y muy listos. Pero, a diferencia de Vance, Dupin, Holmes u otros similares, los nuevos detectives representan -de una manera muy clara- a los hombres de varias clases sociales, de una sociedad más dinámica y, por lo tanto, más violenta. No tienen resueltos muchos problemas de su vida cotidiana. Odián, aman, sufren, la soledad los golpea, a veces escasea el dinero. Pueden ser rudos y, al mismo tiempo, románticos; duros y sensibles. No dudan en combinar, si la situación lo requiere, el análisis, los

puños y el revólver. No son héroes infalibles sino héroes humanizados, con virtudes y defectos. Tienen una ética muy especial; no carecen de dudas existenciales, o sea, se angustian, son introspectivos y pesimistas.

Ha cambiado el papel del detective, enfatiza Tani. Desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días ha crecido enormemente como personaje literario en la novelística contemporánea. Ha trascendido un papel limitado dentro de un género limitado para transformarse en el símbolo de la búsqueda y de la perplejidad existenciales del ser humano ante lo enigmático, lo desconocido. "Si la ciencia-ficción es la expresión de nuestras esperanzas y temores en lo referente al futuro de nuestra sociedad tecnológica, el detective y una nueva forma de novela literaria de detectives se ha convertido últimamente en la expresión de nuestras esperanzas y temores en lo referente al presente. dado que lo misterioso no sólo se localiza, lo que es demasiado obvio, en el futuro, sino, más sutilmente, en el presente. Aunque la ciencia-ficción carece de un personaje típico del género que pueda encarnar y probablemente trascender sus metas, la novela de detectives, gracias a los múltiples aspectos de su "ordenador" -el detective- se ha elevado progresivamente hacia una distinción literaria a través de la negación aparentemente paradójica de sus funciones originales...". 84

En un primer momento, por así decirlo, el detective es una figura literaria con un papel limitado dentro de un género limitado: la novela de detectives (o lo que es lo mismo, el relato-enigma, el

relato-crucigrama o crucitráma, la novela-problema). 85

Esta misma novela de detectives, "orientada hacia una solución y altamente estructurada es en realidad una negación de las creencias postmodernistas; por ello, no sorprende que los autores postmodernos afirmen, tal vez sin percatarse, su disensión con el modernismo, al transformar la novela de detectives (que en cualquier caso ya tenía el mérito de ser anti-mítica y anti-psicoanalítica) en una negación total de sí misma. La novela de detectives, un género tranquilizante "menor", que se supone que satisface las expectativas del lector, se convierte en el medio ideal del postmodernismo en su forma invertida...". 86

Por otra parte, y en un segundo momento, la otra novela, la novela de anti-detectives, como la llama Tani, "que frustra las expectativas del lector, transforma un género de medios masivos en una expresión sofisticada de sensibilidad vanguardista y substituye al detective, en tanto que personaje central y ordenador, por la admisión descentralizadora y caótica de lo misterioso, de la no solución...". 87

Mientras que "El detective, en Poe -explica Tani-, era el epitome de la explicación racional del hombre de lo misterioso y de las muertes violentas ("The Murders in the Rue Morgue": Los asesinatos de la calle Morgue), el exorcismo positivista decimonónico del carácter gótico del siglo XVIII, el detective literario contemporáneo, por otra parte, desempeña una función opuesta -la aceptación de lo misterioso- ya que no puede encontrar una solución o

la que encuentra es inaceptable. Esto es lo mismo que pedirle al astronauta (si el astronauta fuese realmente el personaje típico de la ciencia-ficción) que ya no descubra en el futuro algo en relación con el futuro y, gracias a ello, que se subrayen sus características de astronauta; el detective literario reciente logró, de hecho, dejar de descubrir en el presente algo en relación con el pasado (el misterio, el asesinato) para volverse así más un detective, es decir, un detective acorde con las incertidumbres actuales sobre el alcance y las posibilidades de la razón humana...". 88

"El énfasis del existencialismo en los límites de la razón humana y la aceptación necesaria que el hombre hace del absurdo inherente a su vida -continúa diciendo Tani- han tenido una influencia crucial en la inversión creciente del papel del detective en la novela seria. En la década de los años cuarenta el personaje Philip Marlowe, de Raymond Chandler, se convirtió súbitamente en una de las expresiones literarias del hombre existencial y, junto con Continental Op, de Dashiell Hammett, en la primera desviación significativa del estereotipo del detective británico. Marlowe ya no es el detective despreocupado e hiperracional; siempre muestra tener sentimientos y un juicio moral en relación con sus clientes; su proceso de averiguación nunca es sencillo e impecable sino laborioso, y la solución no siempre resulta particularmente satisfactoria para el propio Marlowe, quien llega a descubrir cosas que hubiera preferido no haber sabido (piénsese en The Long Good-Bye). El ambiente metropolitano sucio y violento de Los Angeles de

Marlowe contrasta fuertemente con el "microcosmos británico", una casa de campo en donde el asesinato y su descubrimiento son meramente pretextos incruentos para una amena "novela de costumbres" (por ejemplo, las historias de Lord Peter Wimsey, de Dorothy Sayers). La vida miserable y solitaria de Marlowe, su larga espera en la oficina anónima a que llegue algún cliente, su dignidad y código moral personal ejercidos en vano pero firmemente en contra de una sociedad impersonal y sin escrúpulos fueron considerados como "transposiciones literarias" de motivos existenciales... La novela de anti-detectives es hoy un extendido fenómeno literario que incluye, en diferentes niveles de involucración y conciencia, a escritores que van desde Sciascia, Eco y Calvino en Italia, hasta Pynchon, Gardner y Hjortsberg en los Estados Unidos. Por ejemplo, The Crying of Lot 49 (1966) de Thomas Pynchon y Falling Angel (1978) de William Hjortsberg representan variaciones significativas de los motivos que desarrolló la ficción de anti-detectives. En la novela de anti-detectives, dado que el detective se convierte en un símbolo más amplio -el hombre en busca de una respuesta al misterio de su propia vida-, o bien pierde algunas de sus connotaciones profesionales, o bien se aferra patéticamente a ellas, sólo para ser derrotado más dramáticamente en su esfuerzo de detective... El anti-detective, como un hombre común, también da testimonio de la desconfianza del ciudadano privado hacia la sociedad en tanto sistema burocrático en el que la policía frecuentemente es ineficiente y corrupta. Sus frecuentes descubrimientos (o supuestos descu--

brimientos) de una conspiración maligna tienden a incrementar el sentido general de inquietud, típico de la ficción del anti-detective. Si bien la conspiración puede tramarse particularmente en contra del anti-detective (o que el anti-detective considera paranoicamente como tal), se trata básicamente de una conspiración en contra de la humanidad (la pérdida de comunicación en The Crying of Lot 49; la pérdida del alma en Falling Angel)... Como hemos visto, el meollo en la novela de anti-detectives es el misterio. El mismo puede consistir en una conspiración para apoderarse del alma del detective (Falling Angel) o en una conspiración más amplia, que abarque a todos los marginados de la sociedad y que, tal vez, esté igualmente encabezada por el diablo (The Crying of Lot 49). La salud mental del detective queda a prueba en todos los casos: el detective puede ser una ama de casa atrapada por la rutina, en medio de la esterilidad mental, que trata desesperadamente de "proyectar (¿imaginar?) un mundo" para no volverse loca; o bien puede ser un tosco investigador ciudadano quien, debido a alguna ruptura en su proceso lógico y a un "ahogo en atmósferas", termina por creer en el diablo. ¿Por qué se encaminan los escritores hacia la novela de anti-detectives? En este siglo, el hombre ha pasado del supuesto de que el misterio del universo es explicable a través de la ciencia a la aceptación del misterio, a medida que el progreso de la ciencia va planteando automáticamente nuevos misterios, y a medida que la brecha entre lo conocido y lo desconocido se incrementa en lugar de reducirse... ¿Cuál es el futuro de la no

vela de anti-detectives? Hemos visto cómo ésta le da vida a una "ficción de posibilidades", en tanto que la novela convencional de detectives siempre termina por ser una "ficción de certezas". Hasta hace una década la ficción del anti-detective podía fácilmente considerarse como la explotación postmodernista de un subgénero, el producto de ese proceso típicamente vanguardista que absorbe y regenera a los "parias" literarios. Hoy, el proceso parece ser más articulado, nutriéndose no sólo de una revaloración vanguardista de géneros menores, sino de una conciencia de que la única ficción posiblemente vital en la actualidad sea la ficción alusiva, una ficción de potencialidades. La era de las afirmaciones fáciles parece estar ya lejana. La novela del anti-detective niega aquello que el lector está acostumbrado a esperar, la justicia y un final feliz, y en cambio, lo tienta y lo confunde mediante una proliferación de claves y una no-solución...". 89

Bibliografía y/o notas

- 24.-Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, traducción: Monique Acheroff, prólogo: Jean Cocteau, Alianza Editorial, Serie El Libro de Bolsillo, Sección Literatura, Madrid, España, 1967, 1ª edición, pp. 221-222.
- 25.-Ibid, p. 217.
- 26.-La novela de aventuras, Jean-Yves Tadié, traducción: José Andrés Pérez Carballo, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1989, 1ª edición, volumen 364, pp. 7-8 y 9.
- 27.-Ibid, pp. 11-12.
- 28.-Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1976, 4ª edición, p. 172.
- 29.-Una máquina de leer: la novela policiaca, Thomas Narcejac, traducción: Jorge Ferreiro, prefacio: F. Le Lionnais, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1986, 1ª edición, volumen 243, p. 27.
- 30.-El Libro del Tabú, Alan Watts, traducción: Rolando Hanglin, prefacio: Alan Watts, Editorial Kairós, Barcelona, España, 1979, 3ª edición, pp. 64 y 72.
- 31.-Yi Ching (Libro de las Mutaciones), Wilhelm/Malke, varias traducciones: Malke Podlipsky Donatti, edición alemana de Richard Wilhelm, edición inglesa y otras ediciones; preámbulo: Malke Podlipsky Donatti, prólogo: Carl Gustave Jung, introducción: Salvador Elizondo y Florencio Sánchez Cámara; Lince, Editores, México D.F., México, 1985, 279 pp.
- 32.-Ibid, prólogo, pp. xxiv-xxv y xxvi.
- 33.-Alan Watts, op. cit., p. 97.
- 34.-Jean-Yves Tadié, op. cit., pp. 17-18.
- 35.-Fereydoun Hoveyda, op. cit., pp. 15-17. // Por cierto, lo que este especialista señala sobre Edipo y Chéri-Bibi nos remite también al personaje central de El Conde de Montecristo, de Alejandro Dumas: una combinación de novela política, novela policiaca y novela de espionaje; la historia de una infamia y de una venganza.
- 36.-Las siete víctimas de un pájaro (Cuentos policiacos chinos), Introducción, notas y traducción del chino por André Lévy; traducción: Aurelio Garzón del Camino, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1986, 1ª edición, volumen 316, pp. 7, 8-9.
- 37.-Ibid, pp. 10-12 y 14-15.
- 38.-André Lévy, loc. cit., p. 11.
- 39.-Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, p. 11.

- 40.- Ibid.
- 41.- Ibid, pp. 11-12.
- 42.- Ibid, pp. 13-14.
- 43.- Ibid, pp. 14-15.
- 44.- El Libro del Tabú, Alan Watts, pp. 111-112.
- 45.- Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, p. 126.
- 46.- Ibid. // El libro de Roger Caillois, citado por Amorós, se llama Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer a ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci.
- 47.- Ibid.
- 48.- La novela negra (Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana), Javier Coma, Editorial El viejo topo, Barcelona, España, 1980, 194 pp.
- 49.- Una máquina de leer: la novela policiaca, Thomas Narcejac, p. 208.
- 50.- Jean-Yves Tadié, loc. cit., p. 7.
- 51.- El relato de Daphnée du Maurier llevado al cine con el título de Los pájaros; El retrato de Dorian Grey, de Oscar Wilde; o Cru cifax, de Ray Garton, son ejemplos que pueden ilustrar esta propuesta.
- 52.- Cfr. algunos relatos de William Hope Hodgson y Howard Phillips Lovecraft. Del primero, "La nave abandonada", Cuentos de altamar, Ediciones Forum, Barcelona, España, 1985, 1ª edición, pp. 3-17. Del segundo, "El horror de Dunwich", El horror de Dunwich, Alianza Editorial Mexicana, Sección Literatura, México D.F., México, 1989, volumen 772, pp. 25-87.
- 53.- Thomas Narcejac, op. cit., p. 187.
- 54.- Ibid, loc. cit., p. 27.
- 55.- Para confrontar esta propuesta, vid. supra, pp. 38-40.
- 56.- Thomas Narcejac, op. cit., p. 49.
- 57.- Ibid, p. 51.
- 58.- Ibid, pp. 53-54 y 57-58.
- 59.- Ibid, pp. 47-48.
- 60.- Ibid, pp. 46 y 48-49.
- 61.- Ibid, pp. 46-47.
- 62.- O como decían los antiguos chinos: No confundas el galope de un caballo con los latidos de tu corazón.
- 63.- Thomas Narcejac, op. cit., p. 55.
- 64.- Ibid, p. 126.
- 65.- Ibid, p. 16.
- 66.- Ibid, p. 17.
- 67.- Ibid, p. 85.
- 68.- Ibid, p. 57.
- 69.- Ibid, p. 47.
- 70.- Cfr. Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, pp. 126-127.

- 71.-Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, p. 12.
- 72.-Obras, Octavio G. Barreda; recopilación, edición, introducción, notas e índices de María de Lourdes Franco Bagnouls; UNAM, Nueva Biblioteca Mexicana, México D.F., México, 1985, 1ª edición, volumen 93, pp. 81-93.
- 73.-El simple arte de matar, Raymond Chandler, traducción: versión española de Jaume Prat sobre traducción de Floreal Mazia, Editorial Bruguera, Serie Novela Negra, Colección Libro Amigo, Barcelona, España, 1986, 3ª edición, volumen 1502, 216 pp.
- 74.-Ibid, p. 10. // La propuesta de Chandler me sugiere lo siguiente: En algún momento ciertos escritores se alejaron, de un modo o de otro, de los temas de terror [el primer relato de misterio, digamos], por ya no considerarlos suficientemente atractivos. Prefirieron dedicarse entonces a la construcción de historias duras y cínicas "en cuanto a los motivos y en cuanto a sus personajes", es decir, las que trataban de violencia y de crímenes [el segundo relato de misterio, el relato policiaco tradicional]. Por otra parte, cuando la misma evolución de la literatura hace que los escritores adquieran mayor malicia para contar historias y cuando, además, perciben en lo narrado una poderosa arma para cuestionar a la sociedad, estamos ante el relato cínico "en lo referente a los efectos que trataba de producir" y cínico también "acerca de la técnica" necesaria para producir dichos efectos [el tercer relato de misterio, la novela negra, el relato policiaco sociopolítico].
- 75.-Ibid, pp. 10-11.
- 76.-Ibid, pp. 214-215.
- 77.-Ibid, pp. 197-198.
- 78.-Ibid, p. 200.
- 79.-Ibid, pp. 211-212.
- 80.-Ibid, p. 200.
- 81.- "El desmembramiento del detective", Stefano Tani, Diógenes (revista trimestral publicada bajo los auspicios del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas, la UNESCO y la Coordinación de Humanidades de la UNAM); traducción: Adriana San doval, UNAM, Coordinación de Humanidades, número 120, invierno, México D.F., México, 1982, 1ª edición, pp. 27-48. // Datos sobre Stefano Tani: Nació en 1953 en Florencia, Italia, cursó estudios en la Universidad de Florencia (Laurea) y en la Universidad del Estado de Nueva York at Binghamton, Estados Unidos (Doctor en Literatura Comparada). En la actualidad es profesor de literatura italiana en la Universidad Syracuse de Florencia y de literatura inglesa en la Universidad de Trieste. Publicaciones principales: "A struggle", Forum Italicum; "Il padre ritrovato di Zano: Senza Bussola!... o la coscienza di un gentiluomo fiorentino", Il Ponte. "John Hawkes: On his Sexual Triad", Dismisura; "Andrea De Carlo, narratore 'americano'", Il Ponte.

- 82.-Como parte de este ciclo estaban Octubre me condena, El crimen fantástico y Reo y verdugo; del 16 al 18 de junio de 1998.
- 83.-Fereydoun Hoveyda, op. cit., p. 98.
- 84.-Stefano Tani, op. cit., p. 27.
- 85.-El término "crucitrama" es propuesto por Javier Coma en La no vela negra.
- 86.-Stefano Tani, op. cit., p. 29.
- 87.-Ibid.
- 88.-Ibid., pp. 27-28.
- 89.-Ibid., pp. 28, 29-30 y 45-46. // Tani parece usar el concepto de "novela seria" en dos sentidos. Por un lado, proponiendo una distinción entre la novela negra [para ser más preciso, la novela negra de excelencia], que reflexiona sobre problemas auténticamente trascendentales y cierta novela policiaca "popular", o sea, la que no va más allá del mero entretenimiento del lector; por otro, subrayando la importancia de la novela negra y rechazando las opiniones de quienes la sitúan sólo dentro de un subgénero literario; oponiéndose, en suma, a los prejuicios de quienes plantean que la novela negra carece de valor junto a la llamada novela de prestigio. La naturaleza de esta situación, que no puede asumirse como curiosidad cultural, la comprende cualquier persona con verdadero amor por la palabra escrita. Vale la pena recordar que a grandes escritores y escritoras de novelas de terror, de novelas de ciencia-ficción y de novelas negras, en diversas zonas del mundo, jamás se les toma en cuenta para obtener el Premio Nobel. Como si sólo la novela de prestigio fuera brillante y hermosa; como si las demás, incapaces de problematizar la realidad, únicamente sirvieran para la distracción banal.
- Cambiando de tema, Tani menciona por supuesto a Philip Marlowe en tanto que personaje singular y prototípico creado por Raymond Chandler, pero nada dice de los otros dos grandes seres imaginarios de la novela negra norteamericana [también detectives míticos]: Sam Spade, inventado por Dashiell Hammett, y Lew Archer, salido de la mente de Ross MacDonald.
- Por último, y como puede comprobarse, Tani emplea demasiadas veces, el concepto de "ficción". Comprendo que ello se relaciona con su tarea de análisis crítico; sin embargo, y guardando las proporciones, convendría no olvidar las acertadas palabras de Ethel Krauze: "Eso de llamarle "ficción" a la literatura es una pobre y malévola deformación. Parecería el reino de la mentira, de lo falso, y por lo tanto, de lo inocuo. Parecería que la literatura nada tiene que ver con la carne y con los huesos nuestros de cada día. Y es, sin embargo, todo lo contrario. En ella se encuentran las verdades fundamentales de la condición humana. No importa si los hechos que ahí se cuentan sucedieron o no en la realidad tangible, comprobable, biográfica; lo que im

porta es su verosimilitud, es decir, que pudieron existir, que podrán darse, que son reales en la medida en que ocurren en las páginas, y que esas páginas nos hacen conocer nuestras pasiones, y reconocerlas en los demás. La literatura no es ficción, sino conocimiento profundo del ser humano. No inventa, descubre; no copia, crea; es una lente de aumento, muy ancha y microscópica a la vez, donde nos miramos a nosotros mismos...". Cómo acercarse a la poesía, Ethel Krauze, coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Querétaro y Editorial Limusa, Colección Cómo acercarse a..., México D.F., México, 1992, 1ª edición, p. 49.

Capítulo III: La novela negra y el cine negro

La adjetivación cromática de este género narrativo es otra cosa que llama la atención; en otras palabras, ¿por qué se habla de la novela negra y no de la novela azul, rayada, con puntitos o como sea? Si nos fijamos bien, hay algo arbitrario y, al mismo tiempo, razonable en el color dado a esta clase de narraciones. Pero, como diría Jack el Destripador, vayamos por partes.

Llamamos novela rosa a toda historia caracterizada por el exceso sentimental, la cursilería o, para más señas, "el romanticismo". 90 Si leemos un material erótico o, exagerando, francamente licencioso o escatológico, ¿estamos ante una novela verde? 91 ¿Tenemos una novela amarilla si todos los personajes son chinos? 92

La novela negra, sociopolítica por antonomasia, explora el lado oscuro y sórdido de la naturaleza humana; en este sentido, como puede comprenderse, el color negro le queda como anillo al dedo. Sin embargo, la lógica abre otra puerta: si la novela policiaca y la novela negra tratan, en muchos casos, de asesinatos, ¿por qué no denominarlas entonces novelas rojas?

Es curioso, pues, que exista el término de nota roja y no el de novela roja.

En realidad, Pulp fiction (de exhibición relativamente reciente), con John Travolta y dirigida -si no tengo mal el dato- por Quentin Tarantino, es una película que podría servir para recordar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

le a uno los orígenes de lo que en México, por ejemplo, llamamos novela negra. Asimismo, quienes deseen contar con excelente información sobre este y otros temas afines, deben leer al respecto el texto de Javier Coma, catalán que ha sido sucesivamente crítico de jazz, de cine y de comics, además de publicar trabajos acerca de otros tópicos de la cultura de masas.

La novela negra (Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana) es una obra considerada por los editores de El viejo topo como tal vez la primera historia específica de la novela negra norteamericana, es decir, de la transformación radical de una narrativa de tema policiaco en una novelística de gran trascendencia literaria, crítica y sociológica. A lo largo de sus 194 páginas conocemos el nacimiento y el desarrollo de un género narrativo sui generis; conocemos sus diferentes etapas históricas, ideológicas, etcétera; los nombres que recibe en su país de origen: Estados Unidos; los autores más representativos, los estilos, las obras, los protagonistas... Por si esto fuera poco, el libro también incluye otras cosas interesantísimas: los seudónimos usados por algunos escritores y sus nombres y apellidos reales; una amplia lista de títulos, válidos para Javier Coma por su significación histórica; una no menos atractiva lista acerca de los personajes míticos (o casi) de este género y, claro, acerca de sus creadores; y, finalmente, una filmografía relacionada con la novela negra y una abundante bibliografía en torno a dicha na-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

rrativa.

¿De dónde arranca su nombre?

Género específicamente norteamericano, explica Coma, "la novela negra ofrece la paradoja de haber sido etiquetada así fuera de los Estados Unidos, primero en Francia y luego en los países de habla castellana... Puede cifrarse, efectivamente, en 1923 la confluencia primera de dos aportaciones que serán clásicas del género: la creación de un nuevo tipo de detective privado que capitaliza a su favor la violencia, el cinismo y la marginación moral tradicionalmente patrimonio de la delincuencia (verificando el fenómeno el escritor Carroll John Daly); y el inicio de un tratamiento realista de la temática criminal, que habrá de conectar con los logros expresivos, psicológicos y sociopolíticos de la novela de prestigio (correspondiendo la iniciativa a Dashiell Hammett)... Cabe precisar 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 30 los primeros imitadores europeos (los británicos Peter Cheyney y James Hadley Chase, y en seguida el italiano Giorgio Scerbanenco), éstos prefieren utilizar inicialmente ambientación y personajes norteamericanos; y tras el fin de la guerra, al compás del bautizo y del auge franceses de la novela negra, sus usufructuarios galos recurren a seudónimos, temas y figurantes americanizados (como Boris Vian disfrazado de Vernon Sullivan). Posteriormente, diversos ámbitos geográficos occidentales acogen aclimataciones del género que pueden ha--

cer hablar de una novela negra francesa (Jose Giovanni, Pierre Boileau-Thomas Narcejac), inglesa (Julian Symons), italiana (Leonardo Sciascia), sueca (Maj Sjöwall-Per Wahloo), germánica (el suizo Friedrich Dürrenmatt), castellana (Manuel Vázquez Montalbán), catalana (Manuel de Pedrolo), etc.". 93

En este etcétera podemos incluir a Rafael Bernal, Rodolfo Usigli, Rafael Ramírez Heredia, Paco Ignacio Taibo II, María Elvira Bermúdez y Malú Huacuja; es decir, México es de los pocos países que afortunadamente cuenta con este tipo de narradores. 94

Fereydoun Hoveyda, al referirse a lo que él llama las novelas policiacas nacionales, dice lo siguiente: "La novela policiaca se está desarrollando también en el mundo italiano y español. Prosigue la moda del "giallo" (las portadas de las primeras novelas policiacas publicadas en Italia eran amarillas), y, junto a los escritores anglosajones, encontramos a algunos escritores italianos. En el mundo español también han aparecido novelas policiacas locales. Entre las traducciones más recientes podemos señalar la novela mejicana de Rodolfo Usigli Tentativa de asesinato, en la que se inspiró Luis Buñuel para realizar La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, que cuenta el fracaso de un criminal que se ve frustrado, por así decirlo, de sus crímenes". 95

Ciertamente en diversas zonas de nuestro planeta se ha incrementado, de modo progresivo, el número de personas dedicadas a escribir novelas negras. No obstante, la producción literaria de estos narradores -aun siendo muy atractiva- no deviene tan valiosa

como parece. Según Coma, se trata de una producción literaria "aún muy débil y cualitativamente excepcional si se compara a la masiva y literariamente mucho más importante producción norteamericana, aparte de que las peculiaridades nacionales y las obras globales de algunos de los citados escritores llevan hacia terrenos con frecuencia lejanos de la novela negra. Como ocurre en otras manifestaciones estéticas de clara raigambre norteamericana (el jazz, los comics, el western), las grandes obras, los grandes autores y las líneas maestras de evolución corresponden íntegramente a Estados Unidos, por lo que detenerse en las excepcionalidades foráneas a través de un estudio histórico general no haría sino desviarlo de su vertebración esencial". 96

Los comentarios de Coma lo hacen pensar a uno muchas cosas. Estoy recordando a Henry Miller, cuya impresionante obra muestra en muchos sentidos su odio a los Estados Unidos; más específicamente, a la cultura de los blancos. Lo que él consideraba una auténtica pesadilla norteamericana -y que en otra época Herbert Marcuse criticaría con otros elementos, con otros enfoques, por ejemplo, en El hombre unidimensional- no podía producir nada bueno. Para Miller, que repudió tan intensamente a su país y que, por ello, entre otras cosas, prefirió emigrar a Francia, lo único que valía la pena era el jazz, la cultura de los negros. Me pregunto si habrá conocido o leído novelas negras; si tal cosa hubiera ocurrido, tal vez él opinara de otro modo. Pero claro, Miller es Eros y su sociedad Thánatos...

Por otra parte, Javier Coma tiene mucha razón al plantear que las grandes obras, los grandes autores y las líneas maestras de evolución de la novela negra corresponden íntegramente a Estados Unidos. Dificilmente podría negarse esto; aunque, sin caer en generalizaciones o en asociaciones mecánicas entre sociedad, momento histórico e individuo, creo que hay muchos factores que pueden explicar por qué justamente aquí, en este país, surge con tanta fuerza la novela negra. Viéndolo desde su lado oscuro (expansionismo territorial, militar y económico; el imperialismo, pues), no es casual que en este país predominen la falta de valores, la drogadicción, los psicópatas, la violencia en las calles; la violencia es tan norteamericana como el pastel de manzana, dicen los sociólogos. Y la novela negra, recordemos, es un gran radar que registra estas cuestiones, esta angustia, esta desesperación de la gente... Ya el pensamiento marxista-leninista hablaba del imperialismo como fase superior del capitalismo. Y ya podemos hablar, en el momento actual, de las transnacionales (del neoliberalismo, de la globalización) como fase superior del imperialismo... y todo lo que esto representa para la destrucción y/o la distorsión de la vida cotidiana.

Para el autor de La novela negra la expresión 'literatura de ficción en torno al crimen contemporáneo' intenta mezclar una actitud de creación literaria y la asunción de una temática de corte criminal con todas sus implicaciones. Este género negro se aleja de la historia policiaca clásica: minimiza la construcción de

enigmas para pasatiempo deductivo del lector y no convierte al hecho criminal en mero pretexto para la compleja búsqueda del culpable (preocupación fundamental de la novela-enigma, del relato-problema, del relato-crucigrama o 'crucitrampa', como prefiere decir Javier Coma). 97

Usando una terminología más precisa, la novela negra es "una literatura narrativa con origen en los Estados Unidos durante los años 20 y con desarrollo típica y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encauzada paulatinamente como un género determinado, y practicada mayoritariamente por especialistas. Un concepto más sintético, y sociológicamente más exacto, estribaría en la contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados". 98

Hay varias etapas axiales en la evolución de tal narrativa. En primer lugar tenemos una producción literaria en la cual el detective privado, el abogado y el periodista -verdaderos ombudsmen de su época- se enfrentan al poder establecido: son los 'Happy Twenties', la corrupción de los políticos y la escalada del pandillismo. En una segunda etapa coexistente con el desarrollo de la anterior la Depresión y la lucha de clases se verán reflejadas, vía la novela negra, en las duras vivencias de los injustamente sentenciados, de los delincuentes "a la fuerza" o de los integrantes de grupos étnicos marginados, sin olvidar las presiones sobre los in-

volucrados en la ley y en la normalidad (que conducen a dichos su jetos hacia el crimen). Una tercera fase expresa la complejidad de la posguerra: se acumulan aquí el regreso de los veteranos (del frente bélico, se entiende), la caída de los valores propios del mundo burgués, las carencias éticas y la venalidad de la clase dirigente y un clima de inseguridad colectiva. 99

La aparición de una falsa novela negra es denunciada aquí, y en términos muy duros, por Coma. Se trata de materiales con mensajes fascistoides y al servicio de grupos de poder de pronto en contra de la izquierda intelectual y, sobre todo, de cualquier sector ideológicamente opuesto al capitalismo. Carente de una propuesta crítica y con inmediata prostitución literaria, este tumor -así lo designa Coma- "añadido a la ideológicamente saludable evolución del género", favorece la persecución cruel del delincuente, la subordinación a la doctrina política de las clases dominantes y la puesta en práctica de medidas fascistas por presuntos justice ros públicos y privados (en un contexto de propagandístico paralelismo con la simultánea cacería al estilo Mac Carthy). 100

Reiteramos: En Estados Unidos la novela negra no se llama así. A pesar de la constante negación del género, de acuerdo con una terminología semejante al de la paraliteratura policiaca ('mystery', 'detective', 'crime', 'murder', etc.), existen al respecto denominaciones más o menos propias:

* Hard-boiled ("dura y en ebullición"). Este término se le aplicó

a la primitiva configuración de la novela negra.

- * Crook ("fuera de la ley"). De este modo se adjetiviza la historia cuyo eje es el delincuente.
- * Tough ("endurecida"). Tenemos aquí la narración de conductas al margen o repentinamente evadidas de la legalidad.
- * Suspense ("incertidumbre, duda, suspenso"). Vocablo surgido al compás del auge de la llamada psicología criminal.
- * Thriller ("estremecedor, representación excitante"). De uso preferentemente británico este término se usa, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, con cierta equivalencia a la globalidad del género.
- * Procedural ("de procedimiento, procesal"). Esta clase de narración se centra en el protagonismo policial y, de manera realista, describe los procedimientos técnicos de las fuerzas del orden, a las que pretende dignificar y hasta mitificar a partir del maccarthysmo. 101

Es evidente que entre el término de novela negra, utilizado en Francia y en los países de habla española, y los términos empleados en Estados Unidos para los relatos de temática criminal, hay un relativo distanciamiento conceptual signado por la sutileza o la precisión.

Como ya he dicho en este trabajo, hablar de la novela negra nos lleva a una dicotomía: por un lado, tenemos la novela gótica o de terror; por otro, una narrativa policiaca que cuestiona duramen-

te a la sociedad. Todo esto parece fácil decirlo y hasta entenderlo, pero en los hechos remite a un horizonte del saber que no tienen todas las personas; implica además cierto estudio sistemático de la Literatura. En cambio, palabras como hard-boiled, thriller, etcétera, tienen en el contexto anglosajón una connotación franca y directa; tal vez me equivoco, pero creo que la gente puede captar sin mayores problemas esta nomenclatura.

Ahora bien, ¿alguien puede sustraerse al esplendor de una buena historia de acción y/o de suspenso? Esto es, si buceamos un poco en la sopa onírica del cine... Estoy recordando Casablanca, siempre alucinante y arquetípica, con Humprey Bogart e Ingrid Bergman; Los asesinos, estelarizada por Burt Lancaster; El luchador, con la presencia convincente de Robert Ryan; El cartero llama dos veces o La dama de Shanghai, ¡qué sé yo!

O lo que es lo mismo: el cine negro.

¿A dónde intento llegar con lo señalado en el párrafo anterior? Bueno, considero que demasiadas personas aun no estando informadas, aun no siendo lectoras (o sea, que de veras comprendan e internalicen lo leído), descifran los contenidos específicos de cualquier historia descarnada, realista y dura en la cual la vida brilla con toda su autenticidad. Y pocas cosas son tan auténticas como los problemas cotidianos de la gente. Los filmes ya mencionados son bastante conocidos; de una o de otra forma se apoyan en las creaciones de guionistas o de novelistas hard-boiled. De una o de otra forma, como diría Paul Schrader, "la narración crea una at-

mósfera de temps perdu: un pasado irrecuperable, un destino prede-
terminado y una desesperanza que lo envuelve todo... una pasión
por el pasado y el presente, pero también un miedo al futuro. El hé-
roe noir le tiene pavor a lo que vendrá; en cambio, trata de sobre-
vivir al día, y si no tiene éxito en ello, retrocede al pasado...".

102

En estas historias definitivamente extrañas sentimos que, al-
guien está jugando con los dados cargados, que no pocas veces en-
tramos a la fiesta sin ser invitados y por la puerta trasera. Este
es un mundo al revés, es decir, que muestra las cosas como son, "don-
de la ley es siempre manipulada por los intereses de los podero-
sos. Un mundo circundado por oscuras callejuelas en cuyas vertigi-
nosas esquinas crece incontenible el crimen. Un espacio en el cual
la muerte es tratada con cínico desprecio. Un territorio fatigado
por personajes mitad héroes, mitad víctimas, mitad cazadores, mitad
cazados; mitad amantes, mitad amados pero invariablemente alcohóli-
cos, perversos, narcisistas, capaces de recrear una y mil veces su
imagen en los espejos de los bares o de turbios hoteluchos mien-
tras centellean sobre sus cabezas las luces de los anuncios lumi-
nos...". 103

Y todo esto es algo que la gente puede entender sin dificul-
tad; no sucediendo lo mismo (o no tan rápidamente), insisto, con la
asimilación del concepto de novela negra.

Otro ejemplo de esta problemática lo podría proponer con la
novela del norteamericano Thomas Harris, El silencio de los corde-

ros; llevada al cine con el nombre de El silencio de los inocentes, dirigida por Jonathan Demme y estelarizada de manera extraordinaria por Jodie Foster y Anthony Hopkins, con gran éxito entre el público y la crítica. Quizás no toda la gente capta que esta obra -ya la novela, ya la película- entra en la categoría de procedural, pero sí que está ante un thriller: un relato policiaco "estremecedor", una "representación excitante". 104

Espero haber expuesto bien esta complicación polisémica; digo, considerando o recordando lo que alguna vez señalaba Emilio García Riera, es decir, que el cine es mejor que la vida.

Al principio de este capítulo ya mencioné, por cierto, a Pulp fiction... Si nos quedáramos en la traducción literal, obtendríamos como resultado la frase 'ficción de pulpa', así como suena. Y así como suena, dicha frase carece de sentido en nuestro idioma. Desde otro punto de vista, podríamos tener una propuesta surrealista o un mal chiste: 'ficción de la hembra del pulpo'. Sin embargo, volviendo a la realidad del diccionario, uno descubre que en inglés 'octopus' se traduce como 'pulpo', que 'pulp' significa 'pulpa, pasta, médula', y que 'pulp magazine' es igual a 'prensa amarilla'. Como puede verse, el término 'pulp fiction' posee un contexto y éste hay que buscarlo en otra parte.

¿Cuál es entonces el significado verdadero de la frase Pulp fiction? ¿qué relación tiene con la novela negra? De entrada, es un concepto central originado dentro de una sociedad muy dinámica y que, por lo menos en la fachada, prometía favorecer las esperan-

zas de todos: "El fin de la primera guerra mundial trajo a Estados Unidos una nueva era, barnizada de prosperidad económica, y matizada particularmente por el vivaz estallido de una sociedad masiva y de un comportamiento urbano liberado. La generalización de los créditos, junto a un progreso tecnológico que abarataba considerablemente los precios de los productos con apoyo en su multiplicación de unidades, ocasionó un consumo glorificado por los recientes inventos y por el alza del nivel de vida laboral. Los automóviles "Ford" estuvieron en el origen de este cambio de existencia, logrando un precio de venta disminuído a la tercera parte del vigente diez años atrás, y lanzando al mercado más de un millón de coches al comienzo de los años 20. Con el automóvil, ahora protegido por puertas y techo, la liberación de costumbres, propugnada por sectores avanzados contra el puritanismo tradicional, halló rápidos cauces de evasión. El acceso colectivo de la mujer al trabajo, obteniendo así una primeriza independencia con respecto a sus clásicas esclavitudes hogareñas y económicas se abrazó a la seducción entrañada por los vehículos motorizados de cuatro ruedas, símbolos de un escape hacia el disfrute de la vida, y lechos ambulantes para consumar un más intenso encuentro entre los sexos". 105

Las cosas parecen situarse en el Reino de los Sueños, se viaja vértiginosamente en la Montaña Rusa o, si se prefiere, se asume la burbujeante locura de otra Belle Epoque: "Paralelamente al resquebrajamiento de la hipocresía pública, los valores sociales parecían elevarse mediante la circunstancial coincidencia entre el em

presariado y la clase obrera. El mercado abierto por la masificación de los productos requería intensificar el rendimiento, pero también dar a los trabajadores tiempo y dinero para satisfacer su acceso al consumismo; la mecanización creciente ya no demandaba mano de obra europea en las enormes cantidades de minusalariados que habían henchido la industria norteamericana desde principios de siglo, con lo que se votó en 1921 una ley reductora de la inmigración desde el viejo continente y encarrilada a una mayor evaluación de los sueldos. Por otra parte, habían sido los propios inmigrantes los responsables de la escalada ciudadana durante las dos primeras décadas del siglo, con cerca de nueve millones de entradas entre 1901 y 1910, y con más de seis millones desde este último año hasta 1921". 106

Detengámonos un momento. Situémonos en la singularidad de la siguiente propuesta: "El género policiaco está considerado como el más característico de la modernidad, el producto por excelencia de la sociedad urbanizada e industrializada, el reflejo de sus angustias". 107

En otras palabras: "Recordemos solamente que el desarrollo extraordinario de una prensa especializada, el crecimiento paralelo de la vida urbana y, secuela inevitable de la concentración de las poblaciones, el aumento apreciable de la criminalidad, fueron las causas cercanas del nacimiento de la novela policiaca. Hele entonces aquí, avanzando por el mundo, insólita, inquietante, cargada de violencia y de sangre, pero cuidadosamente dandy, con sus proezas

lógicas, su patricia insolencia en el manejo de los argumentos, su porte en fin, que seduce, desconcierta y provoca rápidamente el entusiasmo...". 108

¿Se relacionan los comentarios de Lévy y de Narcejac con lo que va explicando Coma?, ¿se nota esta relación?

¿No?

Bien, continuemos.

Después de todo, el medio es el mensaje.

Estábamos hablando de un país muy agitado, de una época muy movida. De lo que se había consolidado como una de las potencias mundiales en los comienzos del siglo XX: Estados Unidos. Como ya se sabe, una nación expansionista, imperialista, violenta.

Y esta nación tan salvaje, vital y contradictoria está viviendo otro de sus períodos de gloria, por así decirlo. La economía se expande aceleradamente, la ciencia y la tecnología derraman sus beneficios por doquier y todo parece marchar muy bien.

En este sentido, "La explosión de la cultura de masas, ya em---prendida al compás del crecimiento urbano y de la revolución técnica de la prensa, se apoyaría en vastas ediciones de novela popular, en el espectacular lanzamiento de la radio, en el hallazgo de una música de fácil paladeo comunitario a través de las ondas y del gramófono, en la reconversión de la curiosidad cinematográfica hacia un medio de expresión artística, en el asentamiento de numerosos personajes de ficción a través de los periódicos. Una mitología masiva se edificó en los medios narrativos con múltiples ar--

quetipos individuales de las posibilidades de vida ahora al alcance de las mayorías;el rejuvenecimiento de ilusiones que ello implicaba,exigía una música adecuada,y ésta,como asimilación tecnicada y comercializada del folklore orquestal sureño,cristalizó y se expansionó bajo el nombre de jazz...". 109

Todo parece marchar bien, repetimos. Las realidades kafkianas de la Depresión de 1929 todavía no perturban el sueño de las masas. Pero así como no hay belleza sin fealdad, verdad sin mentira o memoria sin olvido, tampoco falta la desgracia al lado de la felicidad: "Paradójicamente, una sociedad en que los automóviles transportaban gozosas parejas hacia los locales donde se bailaba al mismo rápido ritmo del progreso, se encontró de repente con la Ley Seca. Reacción puritana contra la inflamación de la vida nocturna y sus consecuencias en la conducta social, la Volstead Act fue la norma entrada en vigor, a través de la enmienda 18 a la Constitución, el 1 de enero de 1920; la incoherencia de esta medida se explica, sin paliar su último significado, por su promoción durante los años anteriores, cuando era inimaginable seguramente lo que los "Happy Twenties" iban a dar de sí en orden a la existencia lúdica norteamericana. De forma más congruente, la Ley Seca, que sancionaba la fabricación, importación, venta y transporte de bebidas alcohólicas (incluyendo el vino y la cerveza tan comunes al uso gastronómico de muchos inmigrantes), propulsó la moda de lo que ella misma prohibía. La propia mujer, rebelde a su pretérito dominio por la censura pública, pasó de pintarse los labios a consumir

alcohol en los tugurios clandestinos. Estos, llamados "speakeasies" (por excitar, mediante la bebida, la locuacidad de los asistentes), proliferaron en todo el país. Los restaurantes servían vino mediante tazas de café. Las petacas de metal, discretos recipientes de líquido, anidaban en los bolsillos masculinos. Beber whisky y otros licores se convirtió en una moda triunfal. Y generó una verdadera industria, con todos los presupuestos de ilegalidad correspondiente, pero también con una irresistible aclamación comunitaria. Simultáneamente, el boxeo y las carreras de caballos obtenían multitudinario seguimiento, estimulado por las apuestas de paulatino auge furtivo. Los combates en el cuadrilátero, a través de la violencia explícita de los púgiles y de la implícita de los espectadores, simbolizaban ciertas características de estos felices años veinte cuya misma búsqueda de sensaciones repercutía en el desarrollo de un feroz pragmatismo y de una desbordada ansia de riqueza. La ficción de masas recogía el clima boxístico en las secuencias de peleas a puñetazos, devenidas imprescindibles en las historias de acción, especialmente en las de intriga policiaca y en las adictas al ámbito del western. La guerra y la carrera de armamentos, incluso las posibilidades agresoras de los vehículos motorizados, habían abundado en la exaltación de la violencia a un importante plano de las relaciones humanas...". 110

Cambian velozmente los valores, lo antes fundamental se vuelve secundario y viceversa, las manecillas del reloj de la Historia parecen girar enloquecidamente al revés, la vida se asume en la ins-

tantaneidad del presente;planteadas las cosas de otra manera,esto es,tal vez como podría decir Bob Dylan...siempre es mejor reír que llorar en un mundo donde la acción es el éxtasis y donde los gangsters dictan la última palabra: "Consumismo,mujeres publicitadas como objetos de lujo,inmigrantes en pos de una inmediata fortuna,esplendor nocturno de locales de diversión,aglomeraciones urbanas,apogeo de la agresividad,se reunieron con la Ley Seça y con la corrupción administrativa en el nacimiento de la era de los gangsters.Aparte de negocios teóricamente perseguidos por la ley,como apuestas y prostitución,el gran imperio que estos nuevos profesionales de la delincuencia pretendían instaurar,radicaba en la bebida.De ahí que cada banda organizara la industria y el comercio del alcohol.desde la destilería ignota hasta el local de consumición,pasando por el transporte,el suministro y el punto de venta,y llegando al mismo control de redes de establecimientos,muchos de los cuales estaban "protegidos" por la institución del "racket".Todo ello no hubiera alcanzado tan generalizada viabilidad sin el soborno y sin la connivencia con los organismos públicos;bajo una corrupta y reaccionaria admistración republicana,policías,alcaldes,jueces,senadores,aprovecharon las sustanciosas ofertas de los gangsters y quedaron en definitiva bajo su mandato. Por si fuera poco,las bandas o gangs se repartían en las grandes ciudades las zonas de poder e influencia (lo que conducía a frecuentes y sangrientas reyertas o ajustes de cuentas entre organizaciones rivales) e incluso prestaban sus especialistas armados a

ciertos patronos para liquidar conflictos laborales. El gangsterismo de los años 20 estuvo así afiliado a los poderes fácticos y gubernativos del más insolidario capitalismo, obteniendo sin embargo alguna favorable aureola entre sectores que sólo a través de sus locales y de sus bebidas hallaban el camino deseado para sus epícuras vivencias: nadie podía comprender cómo en un régimen político de las características del norteamericano se prohibía el derecho a la bebida. En determinado sentido, el gangsterismo del alcohol surgió bajo beneplácito popular, y sus otras transgresiones de la ley se matizaban con la tácita disculpa de una inevitabilidad consecuente a la ilegal actitud de partida. A la confabulación con los órganos encargados de perseguirles, los gangsters lograron agregar la complicidad de amplias áreas de la población urbana. De este modo, Al Capone, emergido al principio de la década como lugar teniente de Johnny Torrio, había alcanzado en 1927, según su biógrafo Fred D. Pasley, unos beneficios de 105 millones de dólares, distribuidos como sigue: 60 por alcohol, 25 por apuestas, 10 por sexo, 10 por rackets. La vida criminal había adquirido entonces tanto desarrollo que la imagen de los gangsters estaba ya carente de la tolerancia pública; en el otro lado de la moneda, diversos problemas sociales habían recrudecido los movimientos proletarios, intentados reprimir por las sucesivas administraciones anticomunistas con medios culminantes en la ignominiosa ejecución de Sacco y de Vanzetti durante el año antes citado...". 111

Este universo, en el cual coexisten de manera singularmente

dramática la angustiosa búsqueda de dinero fácil, la liberación de todo lo que supone una existencia opresiva, el imperio de los sentidos y el imperio de la pasión, el endiosamiento de la acción y de la violencia, la lucha de clases por aquí y por allá, el erotismo y el feminismo, la ciencia y la tecnología como boletos para una segura felicidad, etcétera, será reflejado o explorado en las historias de algunos narradores de mente muy ágil y de imaginación sin límites.

Y si la modernidad implica apostarle al progreso en todos los campos, si enfatiza decididamente el empleo de la razón o si, exponiendo esto con otros términos, deviene una curiosidad distinta ante la vasta fenomenología del mundo, es bastante lógico entonces que los acontecimientos se describan, se narren o se procesen a partir de nuevos arquetipos.

Porque estamos, ahora sí, ante la Pulp fiction, de gran consumo popular y cuyos antecedentes pueden hallarse en la novela por entregas del siglo XIX, en Francia y en Inglaterra. 112

Dicha Pulp fiction se ubica, dentro de la historia norteamericana, como una muestra concreta de una violencia social concreta y, también, como un espacio artístico donde cierta clase de creadores aluden a la realidad con -por así decirlo- fantasmagóricos resplandores: "La actualidad criminológica dio amplias alas y extraordinaria difusión a la narrativa policiaca, impresa a través de publicaciones periódicas especializadas dentro del gran campo de los "pulp", revistas integradas por relatos de acción, que ex--

traían su nombre genérico de su económico y basto papel de pulpa. El contenido fluctuaba entre la novela larga ("novel"), a menudo publicada por entregas, la novela corta ("novelet" o "novelette"), de considerable tradición norteamericana, y el relato breve ("story"), típico, como el módulo anterior, de todo tipo de magazines. Normalmente, cada "pulp" incluía diversas narraciones y albergaba algún personaje fijo, así como dedicábase a una temática concreta, desde la fantasía paracientífica hasta la "espada y brujería", merodeando por el western, la aviación, las aventuras en parajes exóticos, etc. La ficción policiaca heredó la costumbre europea, preferentemente británica, del itinerario deductivo en la resolución del enigma; en el fondo, se trataba de la defensa de las propiedades y de la vida de la clase alta en un ambiente de refinados personajes, distinguidas mansiones y pulcros comportamientos. Pero también englobaba la directriz norteamericana, derivada de Edgar Allan Poe hacia la acción populista. La figura del detective privado con lenguaje y métodos endurecidos al compás de la violencia de la época, condujo a una nueva corriente dentro de los "pulp" de intriga durante la primera mitad de los años 20. Un elevado número de estas publicaciones integraron la palabra "detective" en los títulos permanentemente estampados sobre las coloreadas ilustraciones de las portadas: "Detective Story Magazine", "Detective Fiction Weekly", "Detective Tales", "Popular Detective", "Dime Detective", "Private Detective", etc. A través de los "detective pulps" germinó la novela negra, ganando poco a poco terreno sus relatos

violentos y rudos a los de amanerados enigmas; estos últimos conservaban su preeminencia en los "mystery pulps", donde la intriga privaba sobre la acción, el pasatiempo deductivo sobre el retrato realista de la actualidad. El "pulp" que lanzó preferentemente el estilo de novela negra no ostentaba, sin embargo, el vocablo "detective" en su título, "Black Mask"; en cambio, mediante el adjetivo "black", "negro", preconizaba la futura adjetivación francesa y castellana del género. "Black Mask" había sido fundado en 1920 y duró hasta 1951. Sus creadores fueron dos célebres intelectuales, Henry L. Mencken y George Jean Nathan, con el propósito de financiar indirectamente la revista cultural "Smart Set". Mencken disfrazaba su escaso interés por "Black Mask" simulando enorgullecerse de que muchas altas personalidades, incluyendo a Woodrow Wilson, se contaran entre los lectores; pero en septiembre de 1920, él y Nathan, no creyendo seguramente que la vertiginosa comercialidad del "pulp" fuese muy duradera, aceptaron una sustanciosa oferta de Eugene Crowe, conocida figura del mundo editorial, y de Eltinge Warner, director de la Warner Publishing Company. En octubre de 1922, los nuevos propietarios otorgaban la jefatura de "Black Mask" a George W. Sutton, Jr., que con su adjunto Harry North serían los primeros concienzados de que los cambios sociales y la nueva imagen del crimen obligaban a una readaptación realista de la narrativa policiaca. De acuerdo con esta línea editorial, emprendieron una consecuente caza de talentos que, además de Erle Stanley Gardner (entonces cultivador de un pesquiza intelectual, Lester Leith,

y de un expenitenciario convertido en justiciero, Ed Jenkins), asumió a Samuel Dashiell Hammett y a Carroll John Daly...". 113

Creo que con estas notas, extraídas de La novela negra..., de Javier Coma, queda bastante claro, editorialmente hablando, cómo nace la pulp fiction en Estados Unidos; comprendiéndose también el significado del título de la película de Quentin Tarantino.

Volviendo a la temática concreta de este capítulo, quiero referirme -de nueva cuenta y con más detalles- a esa relación que se da entre la novela negra (o pulp fiction o hard-boiled o...) y el cine negro.

Ambos son géneros estéticos apasionantes. Tanto el lector como el espectador son conmocionados por una fuerte descarga de realidad que los aleja de una vulgar necesidad de evasión. ¿Cómo sucede esto? Justamente a partir de la espesa densidad de las historias que dichas personas atestiguan o con las que se involucran (en el libro, en la pantalla de cine; de modo emocional, afectivo, psicológico, ideológico, etc.).

Podemos creer que estos géneros sólo quieren entretenernos, divertirnos, distraernos, hacernos pasar un buen rato, en suma, hacernos olvidar la grisura de la vida; no obstante, conforme avanza la narración comprobamos, no exentos de asombro, que las apariencias engañan.

Lo que estamos leyendo o viendo también se conecta con nuestras pobres o ricas vivencias, con nuestras mediocres o complejas cosmovisiones. Ante nuestros ojos se despliega una problemática sa

turada de humanidad sufriente; después de todo, la vida no es Hollywood y Hollywood no es una propuesta unisémica: la fábrica de sueños... de sueños color de rosa.

Siempre ha habido y habrá autores, escuelas, corrientes, formas de pensamiento y actitudes que intenten mostrar o demostrar, describir o interpretar lo que no se ve a simple vista, lo que tal vez en un momento dado la gente no quiere o no puede conocer. ¿Estamos ante otra manifestación de lo contracultural o, mejor dicho, de una cultura de la resistencia?

No es una casualidad que el filósofo y el poeta se parezcan en la locura, o sea, la gente normal siempre vive y vivirá en el mundo de la pseudoconcreción. 114

John Lennon: Hombre, deberías haberlos visto pateando a Edgar Allan Poe.

En el fondo, quienes crean novelas negras o cine negro tienen mucho de filósofos o de poetas; en este contexto, reitero, es válida la significación de estos géneros. Son siempre otra y especial mirada sobre la realidad, sobre el hecho de vivir. Los autores de novelas negras o de cine negro se sitúan, dentro de la complejidad del mundo, con una actitud de intensa extrañeza o ajenidad. A su modo, parecen relacionarse con el poeta chino Po Chu Yi (772-846):

El insensato

No hay hombre sin locura, y la mía es hacer versos.

Alejado de todo, mi enfermedad me sigue.
¿Por qué un espléndido paisaje,
o unos ojos amigos, me desatan
como si me cruzara con Dios en este mundo?
Y hago versos y así pierdo mi vida
desterrado en Sun-yan.
A veces, cuando acabo un poema,
subo, loco, corriendo al Peñón del Oriente
y lo digo en voz alta frente a la inmensidad.
En la quietud, los pájaros se desconciertan.
Y los montes se extrañan y los monos me espían.
Soy un escándalo de la Naturaleza,
y de mí mismo, y de los míos. 115

La revista de la Cineteca Nacional, Primer Plano, en su número 1, de noviembre-diciembre de 1981, trae un delicioso material acerca del cine negro, cuyo autor es Paul Schrader y a quien se presenta de este modo: "Cuando aún era un crítico de cine, el ahora guionista y director Paul Schrader escribió el siguiente artículo sobre el cine negro. Publicado originalmente en la revista Film Comment (Vol. 8, n. 1, Primavera 1972) el ensayo se ha convertido en un texto básico para el estudio y la comprensión de dicha corriente. El interés de Schrader por el cine negro, según se ha comprobado, no ha sido puramente teórico; en guiones como Operación Yakuza, Rolling Thunder, Taxi Driver y Toro salvaje, así como en sus tres realizaciones hasta la fecha -Chantaje mortal, ¿Dónde está mi hija? y Gigoló americano- pueden encontrarse elementos de clara influencia noire". 116

En verdad el texto de Paul Schrader es fundamental para conocer o para saber más de este género fílmico. Esto es, si uno es un fervoroso amante del cine y de la literatura, y no se conforma con

historias banales o con melodramas venidos a menos (lo expreso así, en esta forma, porque también hay melodramas de gran calidad), difícilmente rechazará las historias del cine negro. A diferencia de los sueños color de rosa a los que nos acostumbró Hollywood durante muchos años, de pronto -digo, es un decir- uno se topaba con historias directas, concretas, cónicas si se quiere o, para decirlo de otra manera, más verdaderas.

Historias que ponían en primer lugar el lado oscuro de la Luna, el delicado y momentáneo lapso de la sinrazón, la cara cortada de la sordidez humana. Historias de emociones mezcladas, que mucho tenían que ver con lo que le sucedía realmente a la gente. Historias no sólo de gangsters o de criminales sino también, y en un sentido más amplio, sobre una galería de personajes que apostaron mal en la Ruleta de la Vida y que se quedaron en la orilla de la felicidad: marginados, perdedores, outsiders. Y todo esto haciéndonos recordar el universo pictórico de Rembrandt (Harmenszoon van Rijn Rembrandt): el juego dramático de luces y de sombras, la realidad física de los seres y un poderoso impulso espiritual. O lo que es lo mismo: la maestría en el empleo de los claroscuros.

Roger Waters, bajista de Pink Floyd, grupo inglés de rock progresivo, escribió una canción que mucho le debe tanto al pintor holandés como al cine negro:

Eclipse

Todo lo que tocas
Todo lo que ves
Todo lo que pruebas
Todo lo que sientes
Todo lo que amas
Todo lo que odias
Todo lo que temes
Todo lo que guardas
Todo lo que das
Todo lo que pactas
Todo lo que compras
Ruegas, prestas o robas
Todo lo que creas
Todo lo que destruyes
Todo lo que haces
Todo lo que dices
Todo lo que comes
Toda la gente que conoces
Todo lo que desprecias
Con todos los que peleas
Todo eso es ahora
Todo eso se ha ido
Todo eso está por venir
Y todo bajo el Sol está en armonía
Pero el Sol está eclipsado por la Luna 117

Paul Schrader, decía yo, nos enseña muchas cosas sobre el llamado cine negro. ¿Por qué cine negro? Obviamente, por su temática y por sus colores (todos ellos tonalidades del negro). En cuanto a las influencias o, si se prefiere, a los factores que permitieron el surgimiento de este género, Schrader indica cuatro condiciones (en el Hollywood de la década de los 40's):

- 1.-La desilusión de la guerra y la posguerra.
- 2.-El realismo de posguerra.
- 3.-La influencia alemana.
- 4.-La tradición hard-boiled.

Como puede observarse, la combinación afortunada de estos factores hizo posible la aparición de un estilo sui generis de hacer cine. Cada uno aporta algo esencial para la comprensión y la conformación de esta propuesta estética. Todas estas condiciones están concatenadas; nada falta, nada sobra. No obstante, para los efectos de mi trabajo únicamente retomaré lo relativo a la influencia alemana y a la tradición hard-boiled.

Escuchemos a Paul Schrader: "La influencia alemana. Hollywood la hizo de anfitrión a un influjo de expatriados alemanes durante los 20 y los 30, y esos cineastas y técnicos se habían integrado, en su mayoría, al sistema del cine estadounidense. Hollywood nunca experimentó la "alemanización" que algunos nativos de mente civilizada temieron y existe el peligro de sobrenfatizar la influencia alemana en Hollywood. Pero cuando, a finales de los 40, Hollywood decidió pintarse de negro, no había mejores maestros en el claroscuro que los alemanes. La influencia de la iluminación expresionista siempre había estado debajo de la superficie del cine hollywoodense, y no es sorprendente que haya florecido totalmente en el cine negro. Como tampoco es sorprendente el encontrar que un gran número de alemanes y europeos del Este trabajaron en el cine negro: Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Franz Waxman, Otto Preminger, John Bram, Anatole Litvak, Karl Freund, Max Ophuls, John Alton, Douglas Sirk, Fred Zinnemann, William Dieterle, Max Steiner, Edgar G. Ulmer, Curtis Bernhardt, Rudolf Maté. En la superficie, la influencia del expresionismo alemán, con su dependencia en la iluminación ar-

tificial de estudio, parece incompatible con el realismo de posguerra, con sus exteriores severos y poco adornados; pero es la cualidad insólita del cine negro lo que pudo combinar elementos en apariencia contradictorios en un estilo uniforme. Los mejores técnicos del noir simplemente hicieron del mundo un estudio cinematográfico, al aplicar la iluminación expresionista e innatural a escenarios realistas. En películas como Union Station, They Live by Night, The Killers, hay una inquietante, estimulante mezcla de realismo y expresionismo. Tal vez el más grande maestro del noir fue el húngaro de nacimiento John Alton, un director de fotografía expresionista que podía reiluminar Times Square a mediodía si fuera necesario. Ningún otro fotógrafo adaptó tan bien las viejas técnicas al nuevo deseo de realismo, y su fotografía en blanco y negro en muestras de cine negro como T-Men, Raw Deal, I The Jury, The Big Combo, iguala la de maestros expresionistas como Fritz Lang y Karl Freund". 118

Ahora la pregunta es: ¿Rembrandt -vía los expresionistas alemanes- es un antecedente del cine negro?

Escuchemos otra vez a Paul Schrader: "La tradición hard-boiled. Otra influencia estilística que estaba esperando su turno fue la escuela hard-boiled de escritores. En los 30, autores como Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Ho
face McCoy y John O'Hara crearon al "duro", una forma cínica de ac
tuar y de pensar que separaba a una de las emociones protectoras -un romanticismo con capa protectora. Los escritores hard-boiled

tuvieron sus raíces en la ficción pulp o en el periodismo, y sus protagonistas cumplían un código derrotista, narcisista. El héroe duro era, en realidad, un tibio comparado a su contraparte existencialista (se dice que Camus basó El extranjero en McCoy), pero era más duro que cualquier cosa vista por la ficción norteamericana. Cuando el cine de los 40 recurrió al sustrato moral de la "dureza", estadounidense, la escuela hard-boiled estaba lista con una serie de convenciones sobre héroes, personajes menores, tramas, diálogos y temas. Como los alemanes expatriados, los escritores hard-boiled tenían un estilo hecho a la orden del cine negro; a su vez, influyeron sobre los guiones del film noir tanto como los alemanes influyeron sobre la fotografía noir. El más hard-boiled de los escritores hollywoodenses fue el mismo Raymond Chandler, cuyo guión de Double Indemnity (basado en un cuento de James M. Cain) fue el mejor escrito y más característicamente noir de ese periodo. Double Indemnity fue el primer filme que tomó al film noir por lo que era en esencia: pequeño, irredento, antiheroico; marcó una ruptura en relación al cine negro romántico de Mildred Pierce y The Big Sleep. (Sin embargo, en sus etapas finales, el cine negro adaptó y superó la escuela hard-boiled. Filmes maniáticos, neuróticos, posteriores a 1948 como Kiss Tomorrow Goodbye, D.O.A., Where the Sidewalk Ends, White Heat y The Big Heat son todos poshard-boiled: el aire en esas regiones estaba incluso demasiado escaso para viejos cínicos como Chandler)". 119

Bibliografía y/o notas

- 90.- Interpretar lo romántico con los ojos de la ingenuidad o de la ignorancia puede llevar a conclusiones incompletas. En Las ideas estéticas de Marx, Adolfo Sánchez Vázquez sitúa al Romanticismo como el primer movimiento rebelde opuesto al capitalismo.
- 91.- ¿No asociamos el color verde con lo ecológico, con la Naturaleza? Digo, porque entonces Dafnis y Cloe, de Longo, y Nómadas del Norte, de James Oliver Curwood, serían dos buenos ejemplos de novelas verdes.
- 92.- De acuerdo con ciertas opiniones el amarillo es el color de la esquizofrenia (Cfr. la vida y la obra del holandés Vincent Van Gogh). Por lo tanto, y exagerando la nota, podría decirse que toda narración en la cual aparecen chinos es una narración sobre locos. En última instancia, lo que me interesa destacar es la subjetividad arbitraria y caprichosa con la que algunas mentes enjuician a ciertas obras literarias.
- 93.- La novela negra (Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policiaca norteamericana), Javier Coma, Editorial El viejo topo, Barcelona, España, 1980, pp. 11, 12 y 13.
- 94.- María Elvira Bermúdez no escribió novelas negras, pero sí relatos policiacos. La incluyo aquí como un reconocimiento a su trabajo.
- 95.- Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, traducción: Monique Acheroff, prólogo: Jean Cocteau, Alianza Editorial, Serie El Libro de Bolsillo, Sección Literatura, Madrid, España, 1967, 1ª edición, p. 196.
- 96.- Javier Coma, op. cit., p. 13.
- 97.- Ibid.
- 98.- Ibid., p. 15.
- 99.- Ibid., pp. 15-16.
- 100.- Ibid., p. 16.
- 101.- Ibid.
- 102.- "El cine negro", Paul Schrader, Primer Plano (revista de la Cineteca Nacional), traducción: Leonardo García Tsao, año 1, número 1, noviembre-diciembre de 1981, México D.F., México, pp. 47-48.
- 103.- "Cine negro, reflejos negros", Miguel Barbachano Ponce, La Jornada, Sección Cultura, México D.F., México, lunes 4 de septiembre de 1995, p. 28.
- 104.- El silencio de los corderos es un thriller, pero también procedural por la glorificación que hace del FBI (que en la vida real no sólo atrapa psicópatas sino que, básicamente, reprime la disidencia paralela al Sueño Americano).

- 105.-Javier Coma,op. cit.,p. 17.
- 106.-Ibid,pp. 17-18.
- 107.-Las siete víctimas de un pájaro (Cuentos policiacos chinos).
Introducción, notas y traducción del chino por André Lévy; traducción: Aurelio Garzón del Camino, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1986, 1ª edición, volumen 316, pp. 7-8.
- 108.-Una máquina de leer: La novela policiaca, Thomas Narcejac, traducción: Jorge Ferreiro, prefacio: F. Le Lionnais, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1986, 1ª edición, volumen 248, pp. 30-31.
- 109.-Javier Coma,op. cit.,p. 18.
- 110.-Ibid,pp. 18-19.
- 111.-Ibid,pp. 19-20.
- 112.-Vid. Fereydoun Hoveyda, Historia de la novela policiaca, pp. 28-35.
- 113.-Javier Coma,op. cit.,pp. 20-21.
- 114.-Vid. La política de la experiencia, de R.D. Laing, y Dialéctica de lo concreto, de Karel Kosík.
- 115.-China: El Tao Te King y otros textos, SEP/Fernández Editores, México, 1878, Serie Los Clásicos de la Literatura, El Mundo Antiguo, volumen 5, tercer nivel, 1ª edición, p. 52.
- 116.-Paul Schrader,op. cit.,p. 43.
- 117.-Entre otras cosas, las canciones de Pink Floyd son un reflejo tanto del rock progresivo (experimental, de laboratorio) como del trabajo de rockeros cultos.
- 118.-Paul Schrader,op. cit.,pp. 45-46.
- 119.-Ibid,pp. 46-47.

Capítulo IV: La novela política y la novela de espionaje

El complot mongol, de Rafael Bernal, es una obra literaria que involucra varios géneros y distintas temáticas. Como ya lo expresé en otras páginas, es una novela negra, pero también una novela política y una novela de espionaje. Es indudable que todas las buenas novelas negras son, en mayor o en menor medida, novelas políticas, aunque no todas derivan hacia el tema del espionaje. En este sentido, El complot mongol deviene un texto valiosísimo; sobre todo, para quienes desean leer algo muy interesante. 120

Es oportuno mencionar que muchas veces el reconocimiento de una obra literaria como novela política viene acompañado por la desconfianza y/o el prejuicio de demasiados críticos. De entrada, se le etiqueta, se le descalifica. Los argumentos casi siempre son los mismos: Es una novela mal hecha, mal escrita, se le notan las costuras por todas partes; se trata de una obra panfletaria o "de tesis", esto es, pretende a toda costa adoctrinar al lector; es un material tendencioso.

Sin embargo, habría que pensar que la novela política de calidad no es una novela para las masas, aunque hable de ellas o por ellas (excepto, quizás, en sociedades muy politizadas y en condiciones particulares de dramática convulsión). Más bien echa raíces en las minorías conscientes e informadas, esas que siempre quieren saber cómo marcha la sociedad. Mirando las cosas con otros ojos, podríamos afirmar que la novela política tiene en verdad metas muy

altas. Sin pretender la idealización del género, me parece que una de sus virtudes radica, precisamente, en su carácter didáctico, aleccionador, que no siempre es sinónimo de ortodoxia o adoctrinamiento. Para Federico Engels, por ejemplo, las reglas del juego estaban muy claras: "No soy adversario de la poesía de tendencia como tal. El padre de la tragedia, Esquilo, y el padre de la comedia, Aristófanes, fueron los dos vigorosamente poetas de tendencia, lo mismo que Dante y Cervantes, y lo que hay de mejor en La intriga y el amor, de Schiller, es que se trata del primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que escriben novelas excelentes, son todos poetas de tendencia. Mas creo que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción en sí mismas, sin que esté explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar hecha al lector la solución histórica futura de los conflictos sociales que describe. Tanto más cuando en las circunstancias actuales la novela se dirige, sobre todo, a los lectores de los medios burgueses, es decir, a medios que no son directamente los nuestros, y entonces, a mi juicio, una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido...". 121

Como diríamos los mexicanos, en relación con este problema de

la tendencia en la literatura, Engels sólo está volteando la tortilla. Pero conviene establecer aquí un matiz... Algunas cuestiones que él plantea en la cita anterior están desfasadas, ya no encajan en las realidades de nuestro siglo XX; mejor dicho, en las realidades del próximo fin de siglo, del cercano fin de milenio. En efecto, la extinción del campo socialista o, más claramente, del socialismo real (stalinista, autoritario, policiaco; en suma, alejado de la propuesta humanista de Marx), trajo como consecuencia, entre otras cosas, el desmantelamiento de varias utopías, el desencanto ético de millones de personas en todo el mundo y el regreso de atroces fundamentalismos religiosos; por otro lado, surgió "triumfante" la propuesta neoliberal o tecnocrática, el llamado pensamiento único con su dogmática defensa de la globalización, de la privatización y de la economía de mercado (términos eufemísticos, todos, para encubrir al capitalismo salvaje de siempre). Dentro de este panorama aparentemente muy pesimista, no podemos excluir la aparición de nuevos acontecimientos de diversa índole que todavía nos sacudan, que todavía nos sorprendan. La Historia no ha terminado: la lucha de clases y la sexualidad, como problemáticas y factores de transformación social e individual, aún continúan vigentes; siguen manifestándose, reproduciéndose o reflejándose en las obras literarias, a pesar de la mala conciencia de quienes preferirían no verlas en éstas.

Por razones obvias, necesitamos rehacer nuestros enfoques y nuestros métodos para analizar lo que nos rodea, quedándonos con

lo que sea útil. Por lo tanto, y contrariamente a lo que pudiera su-
ponerse, considero que algunas ideas de Engels son rescatables y
válidas en lo referente a la producción de textos literarios, al
punto de vista que de ellos emana y a la intencionalidad que los
caracteriza.

Todos los grandes escritores han producido textos poéticos,
teatrales o narrativos en los cuales, de forma consciente o incons-
ciente, plasman una tendencia, una intencionalidad; sólo que en és-
tos, como bien indica Engels, la tendencia o la intencionalidad no
son impuestas por los autores, no aparecen como algo forzado sino
siendo parte de la situación y de la acción en sí mismas; las o-
bras más logradas o más intensas son, entonces, las que ponen en te-
la de juicio o, si se quiere, en posición de jaque mate, una serie
de valores o de convenciones de un modelo social concreto.

La novela política de calidad cuenta con méritos propios para
ser considerada, sin duda, como una novela que también impugna, que
también hace dudar.

Está claro que El complot mongol no se relaciona con una nove-
la de tendencia socialista, pero sí con un tipo de relato -negro,
político y de espionaje- que lleva a cabo una ácida crítica de
una realidad desagradable y odiada, que debe ser cambiada por otra
mejor.

Por consiguiente, si la novela política es acusada de tenden-
ciosa, dicha acusación puede revertirse y asumirse, para bien, en
los términos expresados por Engels.

Según Federico Campbell, narrador y periodista mexicano, "No es un calificativo, el de política, suficientemente catalogado aún -no hay una tipología, dicen los profesores- en las historias de la literatura; al menos, no está tan arraigado como el adjetivo que compone expresiones como "novela rosa", "novela policiaca", "novela histórica". No se sabe a quién se le ocurrió un día ponerle color a las novelas, pero es un hecho que etiquetas como "novela rosa" o "novela negra" se han incorporado ya sin el menor cuestionamiento al catálogo de la crítica literaria o a los textos de uso didáctico. De la novela política no se habla mucho, tal vez porque puede parecer poco delicado y un tanto irrespetuoso insinuar con el adjetivo que se está calificando a una novela de panfletaria o, cuando menos, de vehículo en el que tratan de transportarse de contrabando algunas ideas políticas. El crítico norteamericano Irwing Howe, en un ensayo muy estimado en los años 60, The politics and the novel, adelanta que la novela política es aquella en la que "predominan las ideas políticas y se construye un clima político, con la posibilidad de conseguir algún resultado en el plano crítico".... es muy posible que la novela política sea aquella en la que se explora una reflexión sobre el poder. Sea policiaco el esquema formal, sea histórico o satírico, a lo que nos invita el autor de una novela implícita o explícitamente política, es a una meditación sobre el poder y sus mecanismos, sobre la tragedia, los equívocos, las manipulaciones de un poder que, en última instancia, siempre es in-moral". 122

La política puede verse o vivirse de varias formas: desde afuera, desde adentro, al margen de ella, etcétera. Siempre está ahí, a pasionante, en el aire, en la vida real; obstaculizando, distorsionan do o cambiando lo personal y lo colectivo. Lo personal es político y viceversa. La encontramos en las organizaciones políticas -obvia mente-, en las escuelas, en los sindicatos, en las empresas, en las instituciones religiosas, en los ejércitos, en las familias, en las relaciones amorosas... Para algunas personas la política es sucia, despreciable y corruptora (justifica los peores crímenes; de la na turaleza humana sólo extrae la maldad); es sinónimo del poder y és te se adquiere, se conserva y/o se recupera sin importar los me--- dios. Por supuesto, también hay posiciones discrepantes: ante todo, es el arte de servir y de gobernar a una sociedad; no deben estar en ella los ignorantes, los mediocres y los perversos, sino los sa bios, los creadores y los honestos; es una actividad honorable que debe ser realizada por gente honorable, para quien el poder repre senta una formidable palanca para mejorar o transformar al mundo.

Podemos ser actores, testigos, indiferentes o alienados con respecto a la política; podemos aceptar o no que es el reino de lo posible; no obstante, está claro que con dicha praxis se toman deci siones trascendentales que a todos nos afectan. Y la novela políti ca expone y recupera esta problemática; se nutre de este constante combate entre el ser y el deber ser, entre la realidad y el sueño.

Ahora bien, expresar que una novela es esto o lo otro a veces parece fundamentarse en el mero capricho. "La adjetivación es tan

arbitraria e imprecisa -indica Campbell- como la que patrocinó un menú para bibliófilos (o bibliófagos) que querían a la carta una novela rosa, una novela realista, una novela histórica, una novela costumbrista, una novela psicológica, una novela sin ficción, una novela de espionaje, una novela policiaca, y a quienes ahora se les antoja -alucinados por una concepción antropológica, sociológica o periodística de la literatura- una novela como la que ahora aquí nos convoca: la novela política". 123

Las etiquetas que se les ponen a los textos literarios son o parecen ser verdaderas camisas de fuerza, absurdos esquemas rígidos. Y salen de alguna parte. Para Campbell la explicación de este problema radica en nuestra hipótesis de lectura, en nuestra particular interpretación textual: "El adjetivo que por no se sabe qué manía clasificatoria o definitoria se adhiere a una novela podría ser, pues, una invención de los lectores y no tanto una categorización inapelable que los estudiosos de la literatura adoptan con fines didácticos... podríamos permitirnos la licencia de proponer, aquí y ahora, que en cierto modo nosotros los lectores somos los inventores de los géneros novelísticos. El adjetivo calificativo, reductor y limitante, depende pues de la lectura que hagamos de una novela o de cualquier otra forma de la producción literaria. El suspicaz lector del siglo XX bien podría dilucidar una intriga policiaca en la historia que se cuenta en el Edipo rey, de Sófocles. Pero otro lector no menos malintencionado también podría experimentar esa tragedia como una obra política, en la medida en

que allí se dramatiza una toma individual e incestuosa del poder. Otro lector, o el mismo, con los lentes deformantes o microscópicos del lector politizado, como Jan Kott, podría asimismo ver en las tragedias históricas de Shakespeare una no disimulada reflexión sobre el drama que en sí mismo es el poder, una sangrienta tragedia política -como en Ricardo III- donde aparentemente sólo se pone en escena el tema clásico de la ambición. En los últimos años ha cobrado fuerza la sospecha de que en toda novela policiaca se pasa de contrabando una novela política, es decir: una reacción frente al poder; es decir: una crítica del sistema de justicia imperante; es decir: una puesta en tela de juicio de la legitimidad misma de las instituciones: el Estado, la propiedad privada, el matrimonio, el poder judicial que siempre es ejecutivo y que se confunde con el hampa. Novela política sería entonces la policiaca. Novela política sería asimismo la novela de espionaje, esa dilatada narrativa sobre lo policiaco transnacional". 124

Este narrador, periodista y también traductor, hay que enfatizarlo, hace una aclaración: "Sin embargo, por mucho que nos seduzca la proposición de Borges, en el sentido de que nuestra lectura es la que procrea el género de la novela, es evidente que se han escrito novelas explícita y descaradamente políticas, novelas que se quieren políticas desde su planteamiento, su tema, sus personajes y su intención". 125

Comparto lo que dice Campbell; si existen esas novelas y todos, en algún momento, hemos leído una o varias. En mi caso, recuerdo

Yo, el Supremo, de Augusto Roa Bastos; Los miserables, de Víctor Hugo; Crimen y castigo, de Fedor Dostoyevski; La guerra y la paz, de León Tólstoi; Cambio de piel, de Carlos Fuentes; Por quién doblan las campanas, de Ernest Hemingway; El recurso del método, de Alejo Carpentier; El tercer hombre, de John Le Carré; Historia de Mayta, de Mario Vargas Llosa; Los errores, de José Revueltas; Guerra en el Paraíso, de Carlos Montemayor; El Conde de Montecristo, de Alejandro Dumas (ya mencionada en otras páginas)...Claro está, son las obras que ahora cito, pero he leído más.

Escuchemos de nuevo a Federico Campbell: "Los pasillos del poder, del británico C.P. Snow, desde su mismo título anuncia su campo de acción narrativa: la competencia por el poder en Londres, la degradación humana que comporta el disfrute y el ejercicio del poder, de ese poder que en el viaje de la política se precipita o se convierte -para usar una metáfora procedente de la química- en la cocaína y el sexo de los políticos. Otro ámbito del quehacer político -más serio, más comprometido, más trágico- se indaga en La condición humana, de André Malraux: el destino del guerrero revolucionario, su relación con la muerte, la decisión de matar. No muy distinto podría ser el tema de Recuerdo de la muerte, de Miguel Bona-sso. No muy diferente podría ser el drama de La sombra del caudillo, de Martín Luis Guzmán. La lista no es infinita, pero resulta inabarcable en una reseña como la que aquí aventuramos. Piénsese tan sólo en Historia de Mayta, de Mario Vargas Llosa; Morir en el golfo, de Héctor Aguilar Camín; El otoño del patriarca, de Gabriel

García Márquez; El contexto, de Leonardo Sciascia; El Gatopardo, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Los novios, de Alessandro Manzoni; Los virreyes, de Federico de Roberto; Los relámpagos de agosto, de Jorge Ibargüengoitia; Los periodistas, de Vicente Leñero; ¿Por qué no dijiste todo?, de Salvador Castañeda. Y piénsese especialmente en Pedro Páramo, de nuestro querido e inolvidable Juan Rulfo, que acaso sin saberlo elaboró la meditación más profunda sobre el poder mexicano, es decir: sobre el presidencialismo. Y no se olvide, por supuesto, al más trabajador de esa materia impura que es la política: José Revueltas. ¿Y cómo no podrían ser políticas esas enormes metáforas sobre el poder que son El castillo, de Franz Kafka, o El proceso; o bien El nombre de la rosa, de Umberto Eco, en cuyo laberinto se monta toda una alegoría sobre el poder y la retención del conocimiento?". 126

Estas lúcidas anotaciones aparecieron primero, como parte de un largo ensayo, en un texto llamado "La consorte del poder"; en éste, el autor propone una lectura política de Arráncame la vida, de Angeles Mastretta, novela "que sus editores ofrecen inocentemente -dice con buen humor- como una historia de amor". Es también -con la debida alusión a otras obras- un análisis del papel desempeñado por algunas mujeres o por ciertos personajes femeninos que, deseándolo o no, aceptándolo o no, comparten el poder, están detrás del poder o junto al poder, con las consecuencias que de ello se derivan. "La consorte del poder" fue publicado originalmente en un suplemento cultural: La Jornada Semanal, del periódico mexicano La

Jornada, con un formato modelo (espero no equivocarme con esta denominación); parte de este material apareció después en Máscara Negra, conocida columna de Campbell, en la ahora revista La Jornada Semanal, también editada por el diario ya mencionado. 127

Por lo que se refiere a la novela de espionaje, tendríamos que ver primero el concepto de espionaje. De acuerdo, se espía para saber algo por un interés concreto o desmedido en torno a algo. La enciclopedia nos explica que se trata de una información, obtenida de manera clandestina, sobre secretos políticos, económicos y militares, con el fin de comunicarlos a otra potencia. 128

Aunque lo anterior es cierto, sólo nos da una idea incompleta del asunto, porque éste de hecho involucra otras zonas de la realidad: se espía la vida privada de algunas personas, prominentes o no; exagerando la nota podríamos decir que quienes copian, durante un examen, en el salón de clases, o quienes son lisa y llanamente voyeristas en el terreno erótico, practican otras formas de espionaje. Por si esto fuera poco, el espionaje no siempre se vincula con los problemas internacionales, con las llamadas potencias, sino que se queda en el plano meramente nacional.

En fin, cerquemos el tema, póngamosle límites: La novela de espionaje. Para Amorós, "Hoy, la novela policiaca linda con la de espionaje y la de ciencia-ficción. La primera, incluida tradicionalmente dentro de la novela de aventuras, alcanza a veces un carácter simbólico. En los ejemplos "clásicos" nos sigue interesando el descubrir, por debajo de las apariencias contradictorias, a cuál de

los "dos bandos" pertenece cada uno de los personajes sospecho---
sos. Así sucede, por ejemplo, con una discreta novela que ha alcanza
do las cifras mundiales de venta más altas en estos años: El es--
pía no vuelve, de John Le Carré. Otras veces, sin embargo, los espías
y contraespías son tan numerosos que nos impiden la tranquilizado
ra separación en "buenos" y "malos". Llega un momento, incluso, en
que ellos mismos no saben cuáles son sus aliados o enemigos ni a
quién sirven, en definitiva; todo adquiere, así, un carácter fantas--
mal, de pesadilla kafkiana, que se balancea entre el humor y el ab--
surdo total. Ejemplo de esto son Nuestro hombre en La Habana, de
Graham Greene, y la película francesa Los espías, de H.G. Clouzot..
. El mito de James Bond, que ha triunfado universalmente, participa
del espionaje y de la ciencia-ficción: la técnica más refinada se
ha puesto al servicio de este "héroe". Lo más típico de sus nove--
las es la combinación de erotismo, violencia y humor. Además de
eso, existen otros elementos: sadismo, ideología fascista, racismo, u
tilización sin ningún escrúpulo de los hombres (y de las mujeres,
por supuesto) como puros medios para alcanzar el fin que se persi
gue, etc. Por otra parte, las novelas de Ian Fleming están relativa--
mente bien escritas y son totalmente "modernas", puestas al día en
la técnica: capítulos cortos, ritmo dinámico, acción continua, ausen
cia de digresiones retóricas o palabrería inútil". 129

De lo planteado aquí por Amorós, podemos desprender dos pro---
puestas interesantes: 1) La novela de espionaje proviene de la no
vela de aventuras; 2) La novela de espionaje es maquiavélica,

En Historia de la novela policiaca, de Fereydoun Hoveyda, y en La novela de aventuras, de Jean-Yves Tadié, también podemos encontrar argumentos importantes relacionados con la novela de espionaje, comprobando, al mismo tiempo, que ambos críticos coinciden en algunos puntos.

Tadié considera que "La novela de espionaje es hija de la novela policial (hay espías literarios muy antiguos: Ulises espía el campo de los troyanos, pero no hay novela de espionaje antes del siglo XX). La primera que tiene valor literario es The Riddle of the Sands, (1903) de Erskine Childers, seguido por El agente secreto, de Conrad (1907), por Los treinta y nueve escalones, de John Buchan (1915) y por los relatos de Mr. Ashenden, de Somerset Maugham. En el decenio de 1930, Greene y Ambler. Ningún novelista francés iguala a estos escritores; peor aún: en Francia ningún autor de novelas de espionaje es escritor; hoy día, a un lado está Le Carré, al otro Gérard de Villiers. Habría que preguntarse por qué. La novela de espionaje está más cerca de la novela de aventuras que la novela policial porque, sobre todo, cuenta aventuras... Pero éstas tienen una especialización que obedece a reglas. El supuesto inicial de este tipo de historias es político, reside en la amenaza que una potencia extranjera representa contra la seguridad nacional. Esta amenaza, en tiempos de paz (o de guerra fría) toma la forma de espionaje o del agente doble. Como en un "gran juego", cada país, o cada campo, tiene su secreto, que los agentes tratan de robar. La novela de espionaje toma, de la novela policial, el crimen;

su camino está sembrado de cadáveres; la investigación, porque el "buen" agente -el lector está invitado a identificarse con él- reúne indicios para desenmascarar al adversario; finalmente, el desenlace triunfal, siempre esperado y siempre aplazado, y que da sentido al relato, a la vez que lo vuelve ilegible, es decir, no legible por segunda vez: "irrelegible" (salvo que haya sido olvidado el curso de la acción). Lo mismo que la novela de aventuras, la novela de espionaje utiliza el suspenso; por eso se habla en inglés de spy thriller. Los acontecimientos se amontonan, lo mismo que los datos, a medida que progresa el relato, y "se ensamblan en una estructura tal que, si uno de ellos faltase, la acción resultaría incomprendible". A la inversa, la novela de espionaje figura, a título de episodio subordinado, en la novela de aventuras...". 130

La novela de espionaje, a diferencia de la novela de aventuras, necesita de reglas muy precisas que, en muchos casos y de un modo o de otro, dividen la realidad en dos campos claramente delimitados, como sucede con frecuencia en el discurso político. Claro que esto varía cuando leemos una novela de espionaje sobre agentes dobles, esos que sirven a un bando y a otro, que se benefician siempre con esta situación, pero que no están exentos de perder la vida -riesgo presente y constante para el espía- si caen en desgracia política, si se caen de la cuerda floja. Ya Amorós indicaba esta ambigüedad cuando citaba, como ejemplos, Nuestro hombre en La Habana o Los espías. Tadié también advierte este fenómeno; en una nota a pie de página de La novela de aventuras dice que el con---

traste entre los buenos y los malos es menos patente en las novelas de grandes autores: Greene, Conrad, Le Carré; cita algunas palabras de Le Carré: "Es un aburrimiento. Todo es gris. Mis semiángeles luchan contra semidemonios. Nadie sabe dónde están las líneas". 131

Para Tadié la novela de espionaje carece de una libertad que sí tiene la de aventuras. "Esta libertad -explica-, esta ausencia de compromiso, alejan a la novela de aventuras de la novela de espionaje y no sin consecuencias literarias; este segundo género es, como Eco lo ha señalado, redundante: golf, automóviles, cigarrillos, seducción, comidas en restaurantes; se utiliza un material prefabricado en un orden previsto. La novela de aventuras, por lo contrario, conserva su libertad frente a su material, a sus peripecias, a la profesión de sus héroes, a su compromiso, al combate político; en cuanto al desenlace, a menudo se trata de la parte menos interesante: se pagan las deudas, se saldan las cuentas, pero en lo esencial, como en La isla del tesoro o en El mayorazgo de Ballantrae, Tifón o Miguel Strogoff, ya ha sucedido". 132

A pesar de lo expresado por Tadié en el párrafo anterior (y que era necesario citar, ciertamente), creo que la novela de espionaje es tan buena como cualquiera; es decir, lo que importa es que esté bien escrita. Señalar que es redundante o que usa un material prefabricado en un orden previsto, tiene que ver con una argumentación bastante cuestionable. Después de todo, estas premisas pueden localizarse en todos los géneros novelísticos. Y lo que busca el

lector inteligente es una novela atractiva, bien estructurada, con una historia bien contada, emocionante; sin importar los géneros o las clasificaciones arbitrarias, me parece, quiere un texto capaz de moverle las hormonas (la endorfina, la noratropina, la feromona, ¡qué sé yo!), estremeciéndolo, llevándolo al orgasmo intelectual, haciéndolo reflexionar sobre su mundo -cualquiera que éste sea- y, además, ofreciéndole una ventana especial para asomarse a otros mundos. En la novela de espionaje lo emocionante no sólo tiene que ver con el hecho de que se disparen un mayor o un menor número de balas, de que haya un mayor o un menor número de cadáveres; en realidad, en la novela de espionaje -como en la novela negra, como en el cine negro- todo cuenta, todo es importante: la calidad de la intriga, el desarrollo de la trama, los ambientes, el lenguaje empleado por los personajes, los distintos perfiles de éstos, lo que les sucede, sus diferentes planos de relación, los gestos, la construcción de los caracteres, la disposición de las escenas, el desplazamiento de las acciones, etc.

Para Hoveyda las novelas de espionaje tienen un éxito fuera de lo común y, por lo mismo, están aquí, allá, en todas partes; "el mismo Gallimard ha acogido este género en su "serie negra". Ante el auge de este género conexo, Julian Symons se ha creído en la obligación de llevar a cabo una sátira de las historias de espionaje en su obra Un si charmant escroc. Pero nadie, salvo quizá los campesinos, parecen haberle seguido por esta vía crítica. A principios de 1964, en efecto, Pierre Nord organizó un referéndum que de-

mostró que el setenta y cinco por ciento de los aficionados se re-
clutaba entre personas de menos de cuarenta años ejerciendo una
profesión liberal, y que sólo el uno por ciento de los campesinos
leía semejantes obras. Lo que aún resulta más curioso es que haya
personas serias que afirmen que el género nació recientemente en
Francia, extendiéndose luego por otros países (Juliette Raabe, en
France-Observateur del 9-I-64). Sin remontarnos a Las mil y una no-
ches, en las que vemos a los emisarios disfrazados de los reyes
mezclarse entre los enemigos para recoger informaciones, sin dete-
rnarnos en las Aventuras de Hadji-Baba, puede decirse que el relato
de espionaje se ha desarrollado al mismo tiempo que el relato po-
licíaco. La carta robada, de Poe, constituye ya un esbozo de este gé-
nero; El tratado naval y, más tarde, La última aventura (novela que
se desarrolla a principios de la guerra de 1914) hacen de Sher-
lock un "agente secreto". Igual ocurre con La explosión del obús o
El triángulo de oro, donde Arsenio Lupin se dedica a actividades
de este género. Pero fue sobre todo durante la guerra de 1914-
1918, e inmediatamente después, cuando comenzó a proliferar este gé-
nero. Desde Richard Hannay (John Buchan) hasta James Bond (Ian Fle-
ming), el espía va a recorrer, como veremos, un largo camino". 133

Podemos amar u odiar al espía por el simple hecho de serlo. Po-
demos afirmar que es un cínico y un maldito. Sin embargo, ¿olvida-
mos los motivos que lo llevan a practicar su profesión? Hoveyda
nos explica que "La evolución de la novela de espionaje sigue pa-
so a paso la del personaje del espía." El espionaje no es nunca to

lerable -decía Montesquieu-. Si lo fuera, ello querría decir que era ejercido por gente honrada; pero la necesaria infamia de la persona lleva a considerar infame la cosa". Un siglo más tarde, el general Bardin escribía en el Dictionnaire de la conversation: "No todos los espías son abyectos. Algunos actúan empujados por el patriotismo, y a otros un desinteresado espíritu de sacrificio y unos nobles sentimientos les llevan a afrontar los peligros de la profesión". Como explican Boileau y Narcejac, la guerra de 1914, al revelar el papel del contraespionaje hizo de los hombres de los servicios secretos verdaderos héroes". 134

Recordemos que la novela de espionaje es, siempre, una novela política; el lector puede buscar en aquélla, sí, diversión, entretenimiento, pero, independientemente de su mucha, poca o nula participación en el plano político, se trata de un lector tal vez más informado y consciente que otros, o -en ciertos casos- de alguien que se halla inmerso en un franco proceso de politización. Por todo esto, y sin olvidar que la novela de espionaje no es precisamente fácil (de escribir y de comprender, quiero decir), dicho lector también formará parte del campo de batalla que esta clase de novela le presenta; de un modo o de otro, en algún momento tendrá que responder a determinados dilemas éticos y, con base en la suma de valores aprendidos en su clase social, en su cultura, en su sociedad, en su país, tenderá a experimentar simpatía y/o animadversión por algún espía.

Según Hoveyda, entre los inventores del género le corresponde

un sitio muy especial a John Buchan (creador del espía Richard Hannay), a quien volvió célebre la versión cinematográfica de su obra Treinta y nueve escalones. "A pesar de haber sido escrita en 1915 -expresa Hoveyda-, el libro conserva cierta frescura. Ya he hablado del procedimiento imaginado por Buchan: un hombre corriente se ve mezclado, a pesar suyo, en unas aventuras que se desarrollan en un decorado natural, con una constante oposición entre lo insólito y lo cotidiano. Treinta y nueve escalones se desarrolla en Escocia y en Inglaterra. Pero el servicio secreto británico pronto enrolará a Richard Hannay para enviarle a Alemania o a Turquía, donde deberá desbaratar los planes del enemigo (El profeta del manto verde). Vuelve luego al frente. Nombrado más tarde general de brigada, retornará a las filas del contraespionaje (La tercera aventura). Si bien Treinta y nueve escalones ha resistido el paso del tiempo, las demás peripecias de la vida de Hannay parecen hoy un poco largas. Sin embargo, si sobreviven, es gracias a su aspecto documental, válido aún, y al estado de ánimo del protagonista, que no deja, a todo lo largo de las hostilidades, de darse cuenta de lo absurdo de la guerra". 135

John Buchan tuvo cierta influencia en otros escritores de novelas de espionaje; ante todo, sobre Eric Ambler: "En No soy un héroe, así como en Journey into fear, siempre es un personaje corriente el que se halla embarcado en unas extraordinarias historias de espionaje tras una serie de circunstancias inesperadas... Pero la mejor novela de Ambler, a mi juicio -continúa diciendo Hoveyda-, si

que siendo La máscara de Demetrios, obra que pone en escena a un escritor en busca de las huellas de un espía criminal que ha muerto y cuyo retrato intenta recomponer. El libro está admirablemente construido y, aunque las tres cuartas partes estén narradas por medio de "flash-backs", el interés no decae ni un solo momento. La mayor parte de las novelas de espionaje de Ambler fueron editadas antes de la guerra de 1939-1945. Entre él y Buchan, se publicaron gran número de obras de este género, llenas de una xenofobia bastante inquietante...". 136

En Inglaterra y en Europa prolifera el género inaugurado por Buchan. Hoveyda nos ofrece al respecto una lista de obras y de autores: La escalera de naipes, de J. Chancellor; El diplomático asesinado, de P. Olfeld; El tercer mensajero, de P. Wynnton; Mr. Ashenden, agente secreto, de Somerset Maugham; Rogue male, de G. Household; Never come back, de J. Mait; Capitán Benoit, de Robert Charles Dumas; Double crime sur la ligne Maginot, de Pierre Nord; El pez chino, de Jean Bommart; Tokyo Doll, de J. Mc Partland; Let me kill you, sweetheart, de A.S. Fleishman...137

Como un caso aparte dentro de la novela de espionaje, Hoveyda menciona a Jean Bommart, inventor de El pez chino, "ya que las aventuras que relató fueron vividas anteriormente por él. El pez chino existe, y las situaciones más inverosímiles en que se halla son de hecho historias reales. Desde su primera obra, que obtuvo en 1934 el Premio de la Novela de Aventuras, hasta La dama de Valparaíso y Tren blindado número 4, su estilo resulta muy personal y atrayen--

te. Después de la guerra de 1939, El pez chino vuelve a aparecer en nuevas aventuras; pero los relatos de Bommart presentan unas características nuevas que son precisamente las del género, el cual acaba de sufrir una mutación". 138

Ahora bien, veamos cuál es esa mutación de la que habla Hoveyda (no olvidemos que su Historia de la novela policiaca se publica en 1955): "La novela de espionaje sigue el ritmo de la actualidad: muy xenófoba durante las guerras, la vemos atacar en 1920 a los espías comunistas, a los fascistas, luego a los grandes traficantes de armas (como ocurre, por ejemplo, en algunas novelas de Eric Ambler y de Nicholas Blake), hasta llegar hoy a los duelos de la guerra fría y a temas tales como el rapto de sabios, el robo de secretos atómicos o el sabotaje de las bases militares. Es natural que este género envejezca más rápidamente que los demás géneros de aventuras, ya que corre en cada momento el riesgo de verse rebasado por los acontecimientos. Esto obliga a la mayoría de los autores a escribir muy de prisa para librarse de esta ley ineluctable". 139

Mr. Susuki et l'homme de Rio, de J.P. Conty; Seul pour mourir, de Fred Noro; Francis Coplan, de Paul Kenny; O.S.S. 117, de Jean Bruce; Cette femme que je hais, de André Benzimra; Rendez-vous à Pekin, de Saint Gilles; Goldfinger, de Ian Fleming; L'espion va à Dame, de Alain Moury; Un ministro es asesinado, de R.C. Galway; Limbo line, de Victor Canning; Torpillez la torpille, de George Langelaan; o, por su puesto, El espía no vuelve, de John Le Carré, son algunos ejemplos

de esta nueva tendencia. 140

Como ya hemos visto, este género novelístico, cuyos héroes y villanos son especialistas en peligrosas operaciones clandestinas, de entrada se puede clasificar en dos grandes períodos: uno anterior y otro posterior a la guerra de 1939-1945. Y para esclarecer la diferencia o la continuidad entre ambas etapas, Hoveyda cita a Danielle Corbel, autora de una tesis titulada Roman d'espionnage et science politique.

Refiriéndose al primer período, Corbel dice: "Si bien existe un lazo entre la novela de espionaje y la actualidad, éste es bastante flojo, ya que la actualidad sirve de telón de fondo, pero sin ser aún su tema principal... diversificación de los enemigos y de las tendencias políticas. Los enemigos son unas veces los bolcheviques, otras los representantes de las finanzas internacionales, o los alemanes, o el peligro amarillo... De hecho, en aquella época, la novela de espionaje se aproxima más al relato de aventuras". 141

Sobre el siguiente período Corbel expresa que "Después de la segunda guerra mundial es cuando la novela de espionaje comienza a alejarse de la novela de aventuras para integrarse más estrechamente a la actualidad política internacional. Ya no hay desfase entre el acontecimiento y la novela. Con esta rapidez, la novela de espionaje ha tomado el relevo de la información, cuyo propósito es impresionar, no explicar... La novela de espionaje (actual) no se limita a relatar los acontecimientos, los interpreta; esta interpretación ha sido el motivo de que pudiera ser tachada

de 'propaganda' y de ser un arma de la guerra fría". 142

Ya sea que nos gusten o no esta clase de historias, es evidente que sus protagonistas -como ya dije, verdaderos profesionales en la realización de peligrosas operaciones clandestinas- se han ganado ya un prestigio en el ánimo de cierto público lector. Independientemente del lugar en el que uno se ubique, de los valores a los cuales se adhiera, y tratando de ver las cosas con objetividad, está muy claro que la idea de un combate entre el Bien y el Mal sigue vigente en la novela de espionaje, sólo que ahora en un contexto internacional.

En este nuevo contexto "El agente se esfuerza ahora por proteger el amenazado equilibrio internacional, según la elegante fórmula de Danielle Corbel. La amenaza atómica constituye, en efecto, el centro de nuestro universo; y con ella, las llamadas relaciones Este-Oeste. A este respecto los hombres del contraespionaje han tomado el relevo de los grandes detectives de antes de la guerra. Así como estos últimos garantizaban la seguridad de los ciudadanos de las grandes urbes, los nuevos héroes luchan por salvaguardar la seguridad de toda una nación e incluso del planeta entero". 143

En algunos casos estos duros personajes se transforman; no ingresan en el monasterio de la Madre Teresa de Calcuta, digamos, pero sí se humanizan. Como ejemplos de esto Hoveyda menciona al Gorila, creado por Antoine Dominique, quien comparte con James Bond, de Ian Fleming, el primer puesto en la preferencia de los seguidores de este género; y a la célebre novela El espía no vuelve, de John Le

Carré, que nos lleva desde Berlín a Londres, de Londres a Holanda y otra vez a Berlín. Pero dejemos hablar al autor de Historia de la novela policiaca: "Las aventuras del Gorila caracterizan perfectamente la metamorfosis del espía en caballero de los tiempos modernos. Al principio, el héroe de Antoine Dominique, alias Dominique Ponchardier, era un "duro", una bestia que no se distinguía en nada de los "gangsters" de la serie negra. Tomando, por así decirlo, el pulso del público, Dominique experimentó en un momento dado la necesidad de dar otra dimensión a su personaje. Y de pronto, detrás de la bestia, descubrimos un ser humano e inteligente que sabe pensar, que pasa de la obediencia ciega y de la razón de Estado a un objetivo más noble: la protección de la humanidad... Existen novelas de espionaje que podrían calificarse de realistas, como la novela de John Le Carré titulada El espía no vuelve... El enigma, o mejor dicho el misterio, permanece, ya que la verdadera identidad de uno de los protagonistas sólo será revelada al final (aunque se adivina pronto, lo que significa que el lector ávido de acción y de peripecias no encontrará lo que buscaba). Pero, en cambio, aprenderá a conocer mejor a los espías. "En nuestra vida -dice uno de los agentes- los sentimientos no tienen cabida... Esto forma parte de la comedia que jugamos los unos ante los otros. Pero, en realidad, no somos así. En fin, quiero decir... No se puede estar siempre en la brecha. Hay que salirse del frío de vez en cuando para encontrar un poco de calor humano". Le Carré, en resumidas cuentas, deshace el mito existente en torno al héroe de las novelas de

espionaje; pero al mismo tiempo le quita su interés desde el punto de vista del género. El editor francés que publicó su traducción tuvo el acierto de hacerlo fuera de colección. Al llegar a este grado de análisis psicológico, la novela de espionaje ya no justifica su título". 144

Muchas cosas han cambiado y, por lo mismo, la novela de espías y de contraespías todavía tiene mucho camino por recorrer, todavía tiene mucho que decir como propuesta literaria (incluyendo, diría yo, una mezcla de géneros, como puede notarse en El complot mongol). La historia no ha terminado, la historia real, quiero decir, y demasiados acontecimientos sorprendentes están por llegar. La lucha de clases y los arsenales nucleares aún existen, ahora acompañados téticamente por avanzados y devastadores arsenales de armas químicas y bacteriológicas (estos últimos como probable origen de los virus del Ebola y del Sida). El campo socialista se derrumbó (mejor dicho, el modelo stalinista) y la propuesta neoliberal ya entró en crisis en todas partes; sin embargo, la CIA (Agencia Central de Inteligencia) y el KGB (antiguo Comité Soviético de Seguridad del Estado) permanecen como organismos imprescindibles en sus respectivos países, por lo cual de ninguna manera podemos ser optimistas y excluir la posibilidad de una Tercera Guerra Mundial. Las actividades del espionaje actual poco tienen que ver con la llamada Guerra Fría, con el conflicto Este-Oeste, y están en apariencia más enfocadas al combate del narcotráfico o del lavado de dinero, por ejemplo. Lo que en otra época conocimos como el en-

frentamiento Capitalismo-Socialismo tal vez pudiera derivar próximamente hacia un enfrentamiento Norte-Sur. En fin, muchas cosas podríamos comentar y analizar sobre nuestro convulsionado y cambiante mundo; no obstante, lo real y lo concreto es que seguimos aquí, en este viejo y bravo mundo, como dirían The Rolling Stones, a veces mejor, a veces peor, y en donde siempre hay un misterio por resolver, esto es, una conspiración.

Para concluir con este capítulo, póngamoslo de este modo: Somos felices y estamos contentos, la normalidad es justamente la normalidad, es decir, no hay problemas, las cosas fluyen como siempre, etc. De pronto, como producido por insólitas leyes, algo comienza a moverse, algo coloca de otro modo las piezas del ajedrez y nos trastorna (como trastorna la locura en Un tranvía llamado Deseo, de Tennessee Williams). Se hace presente la conspiración y, entonces, el espía y/o el contraespía actúan: "Las características fundamentales de la conspiración son el misterio y la alteración. Una conspiración que no presenta una seria amenaza al orden de lo normal es inadecuada; la vigilancia normal y los procedimientos burocráticos se encargarían de resolverla. Sólo lo verdaderamente monstruoso puede servir de tema a una novela de misterio. El misterio es igualmente fundamental. Sin misterio, quedaríamos en presencia de oposición o de obstáculos, no de una conspiración. El mundo presentado por la historia perdería su característica opacidad y la naturaleza de la amenaza sería radicalmente distinta. Si faltara una conspiración, el héroe nunca haría nada y, por lo tanto, no

sería el héroe. Es la conspiración la que precipita el argumento, y es esta iniciativa la que justifica la respuesta del héroe. Cínicamente formulada, la moralidad de la novela de misterio es la moralidad del patio de recreo de los niños: "¡El empezó el pleito!". Preguntar en qué se distingue el héroe del villano es una forma errónea de plantear el problema; en vez de eso, debemos hablar de la revelación de la conspiración, y de la reacción a esa revelación. Esta pareja (la conspiración y el héroe) constituyen la parte fundamental de la novela de misterio. El argumento (la historia) es el proceso por el cual el héroe quita la conspiración, y este proceso es el que proporciona las emociones que generalmente busca el lector". 145

Bibliografía y/o notas

120. - El complot mongol, Rafael Bernal, Editorial Joaquín Mortiz, Serie Novelistas Contemporáneos, México D.F., México, 1969, 1ª edición, 243 pp.
121. - "La tendencia en la literatura", Federico Engels; Textos de estética y teoría del arte (Antología), Adolfo Sánchez Vázquez, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Colegio de Ciencias y Humanidades, Serie Lecturas Universitarias, México D.F., México, 1978, 1ª reimpresión, volumen 14, p. 259.
122. - "La consorte del poder", Federico Campbell, La Jornada semanal, año 5, número 212, domingo 9 de octubre de 1988, México D.F., México, p. 7.
123. - Ibid.
124. - Ibid. // Federico Campbell ha publicado, entre otras obras, Tijuana, Pretexta, Infame turba, La memoria de Sciascia, Todo lo de las focas, Los prothers.
125. - Federico Campbell, op. cit., p. 7.
126. - Ibid., pp. 7-8.
127. - Cfr. "Máscara negra (Política de la novela)", Federico Campbell, La Jornada Semanal, Nueva época, número 149, 19 de abril de 1992, México D.F., México, p. 48. // En su interesante columna "Máscara negra", cuyo título es una obvia referencia a la novela negra, este escritor ha reflexionado sobre la novela negra, la novela política y el poder, relacionando incluso estos temas con la realidad mexicana; uno de sus autores favoritos, que menciona muchas veces y del cual ha aprendido mucho, es el italiano Leonardo Sciascia. Debo señalar que gracias a los textos de Campbell, yo también pude acercarme a la obra de Sciascia.
128. - Cfr. Enciclopedia Ilustrada Grijalbo, Ediciones Grijalbo/Ediciones Danae, Madrid, España, 1975, volumen I, p. 436.
129. - Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1976, 4ª edición, pp. 128 y 129.
130. - La novela de aventuras, Jean-Yves Tadié, traducción: José Andrés Pérez Carballo, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1989, 1ª edición, volumen 364, pp. 18-20.
131. - Ibid., p. 19.
132. - Ibid., pp. 20-21.
133. - Historia de la novela policiaca, Fereydoun Hoveyda, traducción: Monique Acherooff, prólogo: Jean Cocteau, Alianza Editorial, Serie El Libro de Bolsillo, Sección Literatura, Madrid, España, 1967, 1ª edición, pp. 181-182.
134. - Ibid., p. 184.

135. - Ibid, pp. 182-183. // La película Treinta y nueve escalones fue dirigida por Alfred Hitchcock.
136. - Ibid, p. 183.
137. - Ibid, pp. 184-186.
138. - Ibid, pp. 185-186.
139. - Ibid, p. 186.
140. - Ibid, pp. 186-187 y 190.
141. - Ibid, p. 187.
142. - Ibid, pp. 187-188.
143. - Ibid, p. 188.
144. - Ibid, pp. 188-189 y 190-191.
145. - La novela de misterio (Thrillers), Jerry Palmer, traducción: Mariluz Caso, prólogo: Jerry Palmer, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1983, 1ª edición, volumen 231, pp. 94-95.

Capítulo V: La estructura narrativa y la temática en El complot mongol

Hay muchas formas de glosar un texto literario. Dígase lo que se diga, en esta época de la globalización (la realidad pretendidamente unipolar o el nuevo desorden mundial, como se prefiera), hay aspectos o temas que todavía deben tomarse en cuenta para la interpretación textual: la ideología, la sociedad, el compromiso o no del escritor, el contexto, la lucha de clases, el lenguaje, la sexualidad... Si no lo hiciéramos así, el análisis literario quedaría desprovisto de significación real, lo mataríamos; sería sólo una estrella apagada.

Sin embargo, lo antes mencionado no excluye la posibilidad de que uno simplemente se pregunte: ¿cómo escribió el autor su obra? Es evidente que no la sacó de la manga, no contó con una varita mágica y tampoco recibió el auxilio de la Divina Providencia. Para hallarle una explicación a este problema, por suerte no relacionado con el hecho de buscarle la cuadratura al círculo, debemos establecer de entrada una sana distinción entre el acto de redactar y el acto de escribir, similares en apariencia. Cualquier persona medianamente instruída puede redactar algo -bien, regular, mal; enunciados, ideas, párrafos completos, etcétera-, mas no cualquiera logra producir una obra literaria. El alumno de bachillerato, por ejemplo, que con bastante frecuencia invoca la inocente pereza, redacta (perdiendo a cada rato el referente, cantinfleando, transgrediendo

el lenguaje no por su dominio sino por lo contrario).

Por su parte, el escritor y la escritora, atormentados casi siempre por una tortuosa autocrítica, escriben. Con mayor conciencia de la calidad de sus trabajos se esfuerzan por organizar las ideas, puliéndolas una y otra vez hasta quedar satisfechos, hagta conseguir una comunicación más eficiente con sus (hipotéticos) lectores. No produciendo textos de cualquier modo sino con la ayuda de un método, de una técnica.

Esto de un método o de una técnica lo he aprendido leyendo materiales teóricos o literarios de diversos autores, pero también - y ello quiero subrayarlo- basado en mis propias experiencias como escritor.

No sólo importan las mafias literarias. 146

Leyendo o escribiendo uno podía comprender, tanto en los textos ajenos como en los propios, lo obvio: una estructura narrativa o poética. Desde el principio hasta el fin la obra literaria se mostraba o se proponía (estando bien construída) como un auténtico edificio: pluralidad de niveles, de rincones secretos, de sorpresas constantes... Y todo ello realizado conscientemente o, ¿por qué no?, de manera inconsciente porque, como ya se sabe, muchos escritores concluyen sus obras no como las imaginaron al comenzarlas. Demasiadas veces, y dado un asombroso fenómeno, lo escrito se mueve en algún instante hacia una heteróclita dirección. Como si tuviera una vida interior, un ritmo interno. La famosa wu wei de Lao Tsé: la no-acción, el dejar que fluyan las cosas. En algunos casos como

una especie de escritura automática, aunque no formando parte necesariamente de una propuesta surrealista; para ser más precisos, digamos, sólo estando en otro proceso intenso y maravilloso: el escritor se desplaza, con todo su material de los sueños, en un avión con piloto automático.

De nuevo lo real: como diría Julio Cortázar, el escritor selecciona un tema y con éste produce una obra literaria. Pero no olvidemos hacer la siguiente aclaración: el tema -ni quién lo define- influye en la estructura narrativa o poética, y viceversa; después de todo, estamos tratando con el qué, el cómo, el por qué y el para qué de una historia. Esto no es fácil de explicar, ni de poner en práctica; median muchos factores, si bien lo básico permanece.

En el estudio preliminar de Daisy Miller y otros relatos encontramos, por ejemplo, que para Henry James (un maestro de la narración y del ensayo) el referente y su construcción son asuntos muy serios. James indicó en The Art of Fiction -comenta Luis Gregorich, autor del estudio preliminar de Daisy Miller y otros relatos: "El asunto y la novela, la idea y la forma, son la aguja y el hilo, y nunca he oído hablar de sastres que recomendasen usar la aguja sin el hilo o el hilo sin la aguja". 147

O sea, reflexiona Gregorich, el tema determina su forma, su única forma; y la forma se absorbe en el tema, lo modifica a su vez im perceptiblemente, se convierte ella misma en tema. 148

Julio Cortázar, por su parte, en "Algunos aspectos del cuento"

expone una serie de ideas muy valiosas sobre la complejidad de lo narrativo; algunas de ellas también pueden aplicarse en la producción de otros géneros literarios: "Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado hay tema, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible...". 149

De acuerdo, como podemos observar, estamos ante algo muy importante: el tema y cómo es seleccionado. Si somos escritores, tenemos que volver al eterno problema: cómo pasarlo al papel, cómo desarrollarlo. En general lo planteado por Cortázar es correcto, si lo comprendemos como algo que funciona, y funciona muy bien, para la mayoría de los narradores. No obstante, las cosas cambian en buena medida cuando nos topamos con un relato policiaco tradicional o con una novela negra. En efecto, quienes elaboran relatos policiacos

clásicos o novelas negras con temática criminal no se guían por la inspiración, no esperan que la Musa les eche una mano. Planificando de antemano lo que quieren contar, siempre saben al derecho y al revés cómo comienzan, se desarrollan y terminan sus historias. En esta clase de ficción se necesita, ya lo hemos dicho, una mente analítica, lógica, ordenada, la cual es determinante para la producción de una prosa y de una estructura signadas por una notable contención y por una tensión incesante. Se trata de historias o de casos capaces también de efectuarse en la vida real; absolutamente creíbles o verosímiles, contienen buenas dosis de imaginación contundente. Estamos ante un grupo especial de profetas sinceros, ante un conjunto de magos de otra categoría. Es tanta la maestría de estos narradores que, para acabar pronto, queremos afirmar que en el género policiaco hasta los paralíticos son acróbatas. Continuemos.

Si todos los escritores seleccionan un tema, una historia y, por consecuencia, estructuran un texto, ¿qué es entonces una estructura? En realidad, este término tiene varias acepciones; sin ir muy lejos, todas puede uno localizarlas en una buena enciclopedia. Para efectos prácticos, quedémonos con la que define a la estructura como una organización de partes dispuestas y ordenadas de tal manera que el todo resultante posee ciertas características de cohesión y permanencia. 150

Decir estructura es decir construcción de algo y, en este sentido, conviene pensar en la peculiar situación de muchos escrito-

res: difícilmente parten desde cero, no trabajan al borde del abismo o instalados en el vacío; aquí el único vacío es el simbolizado por la hoja en blanco (es un reto, debe llenarse, etc.).

Ahora bien, deténgamonos por un instante. Recordemos cierta escena de Con ganas de triunfar, película dirigida por el chicano Ramón Menéndez y basada en una historia real: el protagonista (representado por el actor Edward James Olmos), un esforzado profesor de preparatoria, un verdadero héroe cotidiano, regaña a sus alumnos: Ustedes son como un ciego en un cuarto oscuro, les dice, buscando un gato negro que ya no está ahí...151

En cierto modo, esta escena de Con ganas de triunfar ilustra muy bien el desconcierto o la angustia que pueden experimentar los autores al comenzar un texto. Sin embargo, esto para nada se relaciona con el mito de trabajar desde cero, de escribir mientras se camina en la cuerda floja. No cabe la menor duda, debemos ser muy claros: los escritores difícilmente trabajan al borde del abismo, enfatizo, porque lo que llamamos estructura de un texto literario se vincula directamente con el enfoque o la perspectiva, esto es, con el punto de vista de aquéllos, manifestándose nos guste o no, lo aceptemos o no- desde los primeros párrafos.

No hay estructura sin punto de vista, parece decirnos Amorós: "Cada hombre tiene su propia verdad, su verdad personal, y debe acomodarse a ella su actuación para vivir con autenticidad... No existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de pequeñas impresiones. Varían según el

sujeto, según el momento, la luz, el ambiente, el talante, afectivo. Para dar impresión de vida auténtica, lo mejor es adoptar el punto de vista de un testigo humano. "Una novela es una impresión personal de la vida. Veo dramas dentro de los dramas, e innumerables puntos de vista", dice Henry James. Estas nociones cristalizan literariamente en un concepto esencial, el de perspectivismo. Los novelistas de todas las épocas han sabido que cada personaje debe no sólo hablar de una manera especial (manifestación la más inmediata de su peculiaridad personal), sino darnos la visión del mundo que le es propia... el perspectivismo se ha hecho general. Es una de las grandes leyes de la narración contemporánea. Y ha sido formulado teóricamente con claridad absoluta. Para Percy Lubbock, "toda cuestión de método, en el terreno narrativo, debe ser presidida por la cuestión del punto de vista, de la relación en que se coloca el narrador ante su historia". Podríamos decir que, hoy, no es el tema el problema fundamental que se plantea el novelista al empezar a trabajar. Ni la forma, entendida como puro estilo, lenguaje más o menos culto o popular. Sí lo es la forma en sentido amplio, como principio-configurador de toda la obra: ~~tema y planteamiento~~ estructural, de la arquitectura o composición. Pero, sobre todo, elección de una perspectiva para narrar, de un punto de vista desde el cual se enfocará todo el relato". 152

Parafraseando a Amorós, los escritores no sólo seleccionan un tema; al mismo tiempo que estructuran un texto, van mostrando o de-

mostrando un enfoque. Dicho sea de paso, y para no olvidar el dato, José María Castellet, al analizar las singularidades de la narración y al clarificar las diferencias (de fondo y de forma) existentes entre la novela del siglo XIX y la novela del siglo XX, se ha referido a este problema del punto de vista con los siguientes términos: distinto enfoque narrativo, distinta construcción, distinta expresión. 153

Para complementar estas ideas, debo aludir a algo que, aun siendo de carácter anecdótico, tiene su importancia para la redacción de este capítulo... Hace ya varios años descubrí y leí, con mucho entusiasmo, Las voces del relato, de Alberto Paredes. Yo me había preguntado, en diversas circunstancias, algunas cosas expuestas por este libro. Las había intuido con el afán de comprender, con otros ojos, cómo se construían un poema, cuento, una novela, una obra teatral. Digo, nunca será lo mismo leer estos materiales que saber cómo los hicieron... Y no estoy restándole méritos a Paredes, aclaro; sólo estoy refiriéndome a una afortunada coincidencia ideológica entre un ensayista y un lector o, si se prefiere, entre dos escritores. Además, si los buenos textos se mueven, ¿debemos admirarnos de la "química" entre éstos y sus lectores; de la comunicación de lo posible? 154

Si uno quiere involucrarse en una problemática específica, la del material narrativo, es imprescindible la lectura de Las voces del relato. El método o la técnica son herramientas artísticas

siempre implícitas y explícitas en cualquier buen texto, cuando se nota una labor muy cuidadosa por parte del artista. Las voces del relato alude a ellas, iluminando diversas zonas de la escritura para contestar interrogantes que hemos estado mencionando: ¿cómo escribe el narrador?, ¿cómo construye su opinión? En otras palabras, ¿existe la teoría del narrador?; si es así, ¿en qué consiste?

Para valorar la utilidad del libro de Paredes, conviene citar lo que éste ya propone desde el prólogo: "Este ensayo -nos dice- responde a mi interés por ordenar algunos de los conceptos esenciales que deben considerarse en el momento de estudiar al narrador en un cuento, una novela o cualquier otra manifestación del relato literario; mismos que deben estar presentes si, paralelamente, se desea conformar una teoría del narrador, el cual es uno de los aspectos formales de máxima importancia en toda obra literaria que cuenta una historia...". 155

Conocida también como teoría del punto de vista, "se ha venido conformando mediante el trabajo que distintos autores de orientaciones diversas hacen en la actualidad. Al iniciar tuve la evidencia de que las bases teóricas que requería no hacían una obra coherente y acabada, dentro de la bibliografía existente. Distinguí tres escuelas principales: el formalismo ruso de principios de siglo, los estructuralismos franceses y la nueva crítica inglesa; entre las tres -más los eclecticismos de aquí y de allá- se crean puntos de conflicto, en ocasiones de terminología y en ocasiones de perspectiva analítica. A esto se añade otra irregularidad: hay

conceptos que cada escuela ha interpretado a su modo, pero hay otros que no se han estudiado. Por lo tanto, en este trabajo habrá secciones apoyadas por citas de diversas fuentes, y otras en las que forzosamente he elaborado mi propio discurso al no encontrar referencias anteriores. De este modo, mi labor consiste en ordenar los elementos ya debidamente estudiados, rastreándolos en sus diversos orígenes, y cubrir las lagunas que mi recopilación descubrió; todo esto organizado por un criterio teórico de base que se desarrolla a lo largo de estas páginas...". 156

Insiste Paredes: "Me resulta claro que el origen de este opúsculo -proponer bases para una teoría del narrador, centrar el interés en los géneros cuento y novela- impuso cierta orientación, la cual marca sus límites: aunque el trabajo quiere, en su mayor amplitud, abarcar la generalidad narrativa, lo dicho apunta específicamente al siglo XX. Ese es el centro de su blanco. Algunos de los fenómenos narrativos en que me detengo son más comunes en el siglo XX que en los anteriores; algún otro, quizá, le es exclusivo... Lo que entrego es un conjunto de proposiciones preliminares. Aun así, algo de lo asentado puede contribuir en la formación de la teoría general del narrador, que ya es imprescindible". 157

Una cosa sobresale en esta argumentación: la teoría del narrador o teoría del punto de vista, todavía inconclusa, es válida sin embargo por la riqueza de su temática y por las aportaciones y contradicciones de las escuelas que han pretendido construir

la. Coincido con Alberto Paredes en que se trata de una hermenéutica fundamental. La lectura completa de Las voces del relato nos revela un libro polisémico, con muchos registros, que no tiene desperdicio y con una gran cantidad de elementos nutritivos para el análisis literario. Algunos de éstos los emplearemos, obviamente, en este capítulo, complementándolos con otros. Y parafraseando a este ensayista, con eclecticismos de aquí y de allá.

Como puede comprobarse, hemos tenido que recorrer un largo camino en este capítulo, con un aparente zigzag argumentativo, antes de poder hablar de las características de El complot mongol, en lo correspondiente a su estructura narrativa.

Esta novela tiene 243 páginas y se divide en 6 capítulos. El autor utiliza un lenguaje directo, aunque con distintos tonos; lo mismo se apoya en un lenguaje popular o vulgar que en algunas o bastantes, según se acepte, referencias cultas. Diplomático al fin y al cabo, esto es, un hombre preparado (así debe ser), Bernal construye una narración dura para un lector no ingenuo sino malicioso, capaz de leer entre líneas; de percibir los matices, las asperezas y la complejidad de una conspiración ubicada en el contexto histórico de la Guerra Fría, en México y durante la irrepetible década de los Sesentas.

Novela dura y cínica, con sangre en las venas y no atole. Que--mándose en el fuego de la desesperación y del desencanto. Con muchos elementos de ironía y hasta de humor negro muy mexicanos, con todo lo que esto signifique y relacionados, magistralmente, no con

un héroe sino con su antípoda. 158

Por lo general, en la novela negra el desempeño del héroe o del antihéroe está marcado por la desconfianza y por la soledad. Filiberto García, protagonista y villano memorable de El complot mongol, es muy enfático y mordaz al respecto cuando asegura que "Para andar en estos asuntos hay que andar solo. Y hasta uno solo es demasiada gente". 159

El complot mongol, a lo largo de sus 6 capítulos, evidencia el empleo del relato en primera y en tercera personas, junto con la inserción de diálogos.

Al usar el relato en primera persona, Rafael Bernal bifurca los caminos de su historia: 1) el personaje principal se instala en los terrenos del monólogo interior para, de esta manera, contar nos ciertos acontecimientos desde su subjetividad más profunda; este protagonista tiene, simultáneamente, un doble papel: cuenta lo que sucede y participa en lo que sucede, convirtiéndose en un narrador-personaje.

Por otra parte, el relato en tercera persona le sirve al autor para remitirnos a un narrador distante: alguien nos cuenta algo con relativa imparcialidad, desde afuera.

Y como la narración va estructurándose de acuerdo con un orden secuencial, de modo que el lector tiene pocas oportunidades con la historia o con los personajes, estamos entonces ante un relato lineal, que incluye siempre al flashback (la vuelta atrás, el regreso al pasado), recurso también usado por el cine. 160

Hay una constante alusión a los refranes, mezcla de sentido común y de sabiduría popular, aunque en ciertos momentos se trata de proposiciones analógicas, afirmarí yo. El uso de tantos refranes me hizo recordar otra novela de otro escritor mexicano, cuyo personaje central es un cacique jalisciense: Las tierras flacas, de Agustín Yañez. 161

Al incorporar diversos registros lingüísticos, me parece que El complot mongol intenta vincularse con varias clases de lectores. Sin ir muy lejos, pensemos en esa palabra que Filiberto García utiliza por todo y para todo: Pinche... Pinche esto, pinche lo de más allá. Con un humor contagioso o con una ácida ironía. La realidad nacional. Lo curioso y lo sorprendente de esta palabra -divertida, molesta o desquiciante- es que al final de la novela adquiere una enorme intensidad dramática... y catártica. 162

Repetimos: Existe una diégesis o historia (una sucesión de las acciones que constituyen los hechos en una narración o en una representación) estructurada como un relato lineal y, asimismo, la inclusión de un Yo nutriéndose del monólogo interior o desdoblándose como un narrador-personaje. No aparece un creador absoluto, un autor-Dios (por lo menos, no como lo define Castellet): un tirano, alguien que se despacha con la cuchara grande con respecto al texto, metiéndose en éste a cada rato, despreciando al lector hipotético o real y considerándolo un ser no pensante y al que debe dársele todo peladito y en la boca.

En cambio, sí hay un autor que, y aquí viene la paradoja, aun au

to eliminándose o desapareciendo de la narración por momentos, no deja de estar presente en ésta. Nótese lo paradójico, dado que ninguna novela se escribe sola. En fin, Bernal recurre al relato en tercera persona y a un narrador específico: ese ser, esa supraentidad o, sencillamente, esa voz anónima que nos cuenta lo que pasa. Como quiera que sea, siempre se hace evidente la presencia, la dirección, el trazo del escritor. 163

"La novela del siglo XIX, por ejemplo -nos explica Castellet-, no conocía otro punto de vista narrativo que el del autor. Este, creador absoluto, disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía, amor u odio a sus criaturas o anunciando al lector cómo iba a terminarse la novela o qué les iba a suceder a sus héroes, antes de que la misma anécdota lo revelara. Así pues, no es difícil seguir en una novela decimonónica el rastro del autor, desde los encabezamientos de los capítulos hasta los comentarios que sobre el futuro de la acción y de los personajes se encuentran interrumpiendo la narración, pasando por los adjetivos de calificación subjetiva, por las metáforas más efectistas que eficaces, por todo un complejo universo de significaciones profundas o de teorías filosóficas expresamente manifiestas, ajenas a la acción de la novela. En realidad, el punto de vista narrativo del autor provenía de su conciencia de ser superior, de creador absoluto que hacía lo que se le antojaba

o lo que le daba la real gana con sus personajes, sin perder nunca el sentido de su propia personalidad, ni el mando de su nave literaria, a la que guiaba directa y seguramente hacia su destino...".

164

Nada tiene de extraordinario este comportamiento del novelista del siglo XIX... Acéptese o no, estaba influido por el contexto en el que se desenvolvía. Para empezar, la burguesía era ya la clase social dominante en buena parte de Europa y, por supuesto, ya había dejado de ser revolucionaria. ¿Qué debía esperarse entonces de ella? Triunfante en todos los campos, imponía sus modelos de vida y de pensamiento al resto de la sociedad, necesaria y objetivamente, lo cual no implica cerrar los ojos ante los abundantes ejemplos de resistencia cultural, ideológica, social y hasta política por parte de algunos sectores o núcleos, que aglutinaban a la gente más inteligente y más sensible de la época.

Muchos escritores, siendo burgueses ellos mismos por su modo de vida, por su forma de pensar, no podían sino escribir para su clase social. En sus textos eran capaces de incluir prostitutas, trabajadores y campesinos, sólo que con el enfoque del capitalismo. En algunas ocasiones con desprecio; en otras, con un afán moralizante, aleccionador o doctrinario. Reproduciendo los intereses y los valores de la cosmovisión burguesa. Como otro factor digno de sumarse a lo anterior, cabe imaginar el vasto problema del analfabetismo propio de esta realidad histórica. Esto serviría para comprender las intenciones pedagógicas apenas disimuladas, para bien

o para mal, de determinados escritores (¿Charles Dickens, por ejemplo?)... Y si la burguesía, indica José María Castellet, intelectualmente se define por el empleo del análisis, el novelista decimonónico "se nos aparece hoy como coherentemente vinculado a su época y utilizando los recursos metódicos intelectuales que ésta le ofrecía, en todos sus aspectos". 165

Yo considero que este novelista, además de su conciencia de ser superior, posee un fuerte sentido de pertenencia a una clase social hegemónica. Escribe para los que son y viven como él. Gente con buenos recursos económicos y que, ¡atención!, sabe leer. Estamos ante un escritor que ha tenido todas las ventajas de su lado: primero, para educarse y, luego, para convertirse en un artista de la palabra. Así pues, ¿quiénes van a leer sus libros?, ¿cuáles van a ser sus temas?, ¿cuáles serán sus técnicas literarias favoritas?

Es fundamental mencionar que estos autores produjeron, en muchos casos, verdaderas obras maestras. No expresarlo así implicaría caer en el maniqueísmo, aunque tampoco debemos olvidar a quienes, por distintas vías, se atrevieron a impugnar a una sociedad deshumanizada: los artistas románticos, los poetas malditos...

Castellet: "Entre tanto, si comparamos el enfoque narrativo de las novelas del siglo XIX con el de las novelas más representativas de nuestros días, veremos que mientras el punto de vista del autor del siglo pasado era -como hemos visto- absolutista y autoritario, esto es, que al narrar sus historias hacía ostentación consciente de su carácter de creador, el autor de nuestro tiempo

abandona esta posición frente a sus obras y personajes y tiende a una progresiva autoeliminación...". 166

¿Ya indiqué que lo expuesto aquí por Castellet aparece en su libro La hora del lector, publicado en 1957? 167

Bien. Otra vez Castellet: "En efecto, desde hace unos años -veinticinco o treinta, por lo menos- predominan en la novela los relatos en primera persona, el monólogo interior y las narraciones objetivas, limitándose estas últimas a reproducir, con la misma imparcialidad con que lo haría una cámara cinematográfica, las situaciones, hechos y escenas que constituyen el argumento de las novelas. El cambio es, pues, sorprendente. El autor ha ido autoeliminando se, progresivamente, de sus narraciones. En primer lugar (relatos en primera persona), ha pasado de creador de personajes a ser él mismo personaje, con la única diferencia o superioridad sobre los demás de conservar su situación de narrador. Más tarde (monólogo interior), deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura psíquica inconsciente de sus personajes, con lo que su papel se limita al de simple transmisor -casi diríamos de estenógrafo- del libre curso mental de éstos. Por último (narraciones objetivas), el novelista se borra totalmente de sus obras y su misión queda reducida a registrar, con total y fría objetividad, los acontecimientos externos de los que son protagonistas los personajes". 168

En concordancia con lo anterior, y si aceptamos la existencia de sólo dos grandes formas de narrar historias: el relato lineal y el relato no lineal (dentro de cualquiera de estos modelos se manifiestan, en su momento, otras variantes de la escritura), El com plot mongol tiene indudables nexos con la novela decimonónica y con la novela contemporánea.

Para Bernal, en esta novela negra, las cosas son como son; no hay espacio para los falsos dilemas. Como entre gitanos no nos leemos las manos, parece decirnos este hombre, yo tengo mis técnicas y mi punto de vista sobre la vida. A diferencia de Jerome David Salingler (por mencionar a otro escritor), para quien la gente buena es vulnerable en un mundo cruel, no se escribe una novela negra desde la inocencia, podría indicarnos Bernal, porque entonces iría contra sí misma, distorsionando sus principios y su especificidad: el estudio del fenómeno criminológico, la documentación de la maldad, la dureza de la existencia, la acerada solidez que se espera de sus personajes. 169

Todo, en la construcción de una novela negra, expone la brutal facilidad con la que los seres humanos se lastiman mutua y constantemente... ¿Que este universo es terrible y atemorizante? Sí, porque es el reflejo de quienes viven en él. Por lo menos, de la mayoría.

Este es un universo en el cual, parafraseando a Ronald David Laing, lo Terrible ya ha pasado. Nos ha pasado a todos... o está pasando. Ya hemos sido alienados. Ya estamos instalados en el reino

de las seudo verdades.

¿Confortablemente? 170

En otras palabras, "Los personajes se olvidan de su naturaleza divina para sumergirse en su naturaleza animal -como propone Alejandro González Iñárritu, director de Amores perros-. Y resultan conmovedores porque son débiles y tienen temores. A mí me dan flojera los personajes sin miedo: el Tom Cruise todopoderoso que mata a 40 tipos. Me identifico más con un tipo que quiere acostarse con todas las mujeres y se lo lleva la chingada, o con el que está hasta la madre de su esposa... las contradicciones de los personajes son las que los hacen verdaderamente fuertes. Todos asumen con una gran dignidad sus penas". 171

Novela negra, blanca, amarilla... ¿Qué importan en determinado momento las caprichosas etiquetas o los cambiantes colores, si de lo que se trata en primera instancia, para un autor, es el hecho mismo de comenzar una historia? ¿Cómo y por dónde iniciar?, ¿qué quiero expresar?, ¿qué me interesa narrar?, son algunas de las preguntas fundamentales que se hace un buen escritor; sobre todo, ese que no cree en las musas o en la inspiración.

Regresamos, pues, al asunto del punto de vista, del enfoque, de la perspectiva (términos no muy alejados del empleado por Federico Engels: la tendencia). Asunto éste que, valga la obviedad, no es tan preocupante para el lector o el sedicente crítico como para quien batalla, todo el tiempo, con las palabras o con los párrafos: el autor. Bien lo señala el refrán: Sólo el que carga la caja sabe

lo que pesa el muerto. O como opina una culta amiga mía: No es lo mismo hacer memelas que hacer novelas.

Claro está que, poniéndonos muy serios, debemos recordar un poco a Ikram Antaki, al citar un fragmento del Silos Beatus, del siglo XII: Si no sabes lo que es la escritura, podrás creer que la dificultad es ligera; pero si quieres una explicación detallada, déjame decirte que el trabajo es rudo: borra la vista, encorva la espalda, aplasta el vientre, maltrata los riñones y deja todo el cuerpo adolorido. Como el marinero que llega por fin a puerto, el escriba se alegra de llegar a la última línea. 172

El punto de vista existe en todos los escritores y se da en todas las épocas. Escuchemos lo que plantea Luis Gregorich sobre este recurso estético, refiriéndose de nuevo a la producción literaria de Henry James, uno de los más hábiles narradores, uno de los más lúcidos exponentes del perspectivismo: "En primer lugar, tenemos una técnica narrativa que se insinúa en su primer período, se consolida y hace más segura en la segunda etapa y alcanza un máximo de complejidad y refinamiento en las grandes novelas del período final. Se trata, claro está, de la técnica de la dramatización del "punto de vista", que consiste en renunciar a la calidad casi divina y omnisciente del autor respecto a sus criaturas (lo que ocurría, por ejemplo, en Dickens, y más aún en algunos novelistas anteriores, que cerraban el relato de las peripecias de sus personajes con resúmenes edificantes), y en adoptar para la narración el punto de vista de los personajes, que pueden ser el narrador o no

(muchas veces James prefiere el relato en tercera persona y, al contrario, muchas otras el narrador está presente; una y otra alternativa dependen de las imposiciones del tema y de los matices del efecto buscado), y que, por lo general, no es el protagonista o personaje principal de la historia. En segundo lugar, se nos presenta un tema que, reducido a sus términos más sencillos, podría definirse como el del enfrentamiento de la inocencia y la integridad moral con el poder corruptor del mundo y la sociedad en su conjunto. De este tema brotan la mayor parte de los otros subtemas y motivos, y podría decirse que constituye, para usar el título de uno de los cuentos de James, la "figura en el tapiz" de su propia obra, la tensión central que le da sustancia y vida...". 173

Dado que no hay estructura literaria sin punto de vista, podemos afirmar que con éste, como toda elección, el escritor marcha de liberadamente por ciertos caminos y abandona otros. La importancia que tiene para James la adopción de la técnica del punto de vista, explica Gregorich, deriva ante todo de las ventajas psicológicas y morales que reporta: "El autor se desdobra, se duplica en el personaje que constituye el punto de vista, y así, mediante un subterfugio, entra él mismo en el relato. En gran parte de la novelística anterior la voz del autor representa lo indiferenciado, lo totalizador, lo exterior; en James, en cambio, pasa a ser un personaje más de la narración, el que lo "ve" y "refleja" todo, pero a la vez actuando y modificando continuamente su visión y reflexión. Es fácil comprobar la riqueza de este procedimiento, incluso a priori,

antes de ejemplificarlo con diferentes modalidades de su uso por el escritor. El "reflector" central adoptado, el punto de vista en cuestión, puede ser el del protagonista, y entonces tendremos un relato más o menos directo; si, además de protagonista, el encargado del punto de vista es narrador, su relato puede tomar un previsible sesgo irónico o comparativo. Pero las perspectivas se multiplican infinitamente cuando el punto de vista es el de un personaje lateral, o el de un niño, o el de una anciana inmovilizada en un sillón; o cuando en la misma historia hay desplazamientos del punto de vista de un personaje a otro; o, en fin, si la penetración de un punto de vista resulta sucesivamente atenuada y amplificadas". 174

Es obvio que la técnica de la dramatización del punto de vista es una formidable herramienta artística para alguien como Henry James. Y sería absurdo olvidar que la forma y el contenido no pueden dissociarse; ahora sí que está en chino soñar siquiera que lo que dice un escritor se desliga de la manera como dice las cosas. Se evidencia en James una necesidad y un afán por escribir muy bien (la forma), pero, al mismo tiempo, sus historias son contundentes, sensacionales, exponen asuntos importantes (el contenido). En otros autores -sin negar sus méritos y aun reconociendo su libertad de experimentación- hay más preocupación por el adorno y un desdén por lo que se dice; son textos que no carecen de contenido, sólo que éste, como tal, parece una elusión deliberada de los grandes problemas de una época o de una sociedad. Todo esto nos remite al infinito y dialéctico debate entre el arte por el arte y

el arte comprometido. Tal vez por ello prefiero los poemas de Francisco de Quevedo y no tanto los de Luis de Góngora. Tal vez por ello no me deslumbra una novela como Cobra, de Severo Sarduy, y sí, en cambio, La vida breve, de Juan Carlos Onetti. Es decir, existen obras literarias magníficas en lo formal, pero desprovistas de vida en lo demás.

Quizás alguien considere excesivo este interés en las aportaciones artísticas de un hombre como Henry James; puede ser, no lo dudo. No obstante, haberlas mencionado no son únicamente un homenaje a este descomunal escritor sino que también son altamente útiles para los efectos de este trabajo. Repito, enfatizo, sostengo.

El perspectivismo está presente en las obras de muchos escritores. Para sólo recordar otros dos ejemplos, piénsese en Drácula, de Bram Stoker, y en El gran Gatsby, de Francis Scott Fitzgerald. Vamos conociendo y comprendiendo a los protagonistas de estas maravillosas novelas justamente por lo que opinan sobre ellos los demás personajes. ¿Cómo no quedar fascinados ante unos protagonistas cuya grandeza se va construyendo con base en diversos y constantes reconocimientos, para bien o para mal, que provienen de los personajes secundarios? Mas, sobre todo, ¿cómo olvidar -otra vez lo obvio- a quienes nunca desaparecen del todo, a quienes siempre están detrás del texto literario: los autores?

Por consiguiente, tampoco olvidemos nuestra condición de sujetos históricos y, simultáneamente, de sujetos individuales. Siempre estamos inmersos, por partes iguales, en la Historia y en la Vida

Cotidiana. Así, ¿quién puede decir que carece de una vida personal, que eligió su clase social o su familia?

Rafael Bernal no se sitúa al margen de estas cuestiones. Aunque es poco lo que conocemos sobre su vida, esto nos basta para ratificarlo como un ser humano: alguien que ha vivido, sentido y experimentado... en determinada dirección; alguien que con lo que sabe y siente -como propondría Julio Cortázar- se explica o intuye su ubicación en el mundo. Todo este bagaje cultural o vivencial, si se prefiere el segundo término, me parece que influye en la selección que Bernal hace de un estilo, de un método. ¿Para qué dicha selección?, para narrar una historia con ciertas características: El complot mongol. Una historia en la cual, por una parte, percibimos una mezcla de géneros: la novela negra, la novela política, la novela de espionaje; por otra, el empleo del relato lineal, del relato en primera persona, del relato en tercera persona, del monólogo interior y, por supuesto, de diálogos.

Conviene aclarar que este análisis no puede excluir ciertas ideas... Entre otras cosas, y si nos fijamos bien, somos lo que leemos o dejamos de leer; somos lo que miramos o dejamos de mirar; somos lo que escuchamos o dejamos de escuchar, y así sucesivamente. Con todo esto nutrimos, aun sin darnos cuenta, nuestros comportamientos, nuestras actitudes, nuestra relación con los demás. Nos guste o no, con todo esto estructuramos nuestros códigos sobre el amor, el odio, la Naturaleza, el Universo, la euforia, la depresión, etc.

Escuchemos a Irene Herter: "El individuo se forma, en su interrelación con la realidad social, en un ajuste constante con las imágenes que se le han impuesto a través de los valores de la clase dominante. Todo aquello que es su mundo contribuye a esa formación: su familia, su casa, sus estudios, sus maestros y las escuelas a las que ha asistido, sus amigos, sus empleados o sus patrones, sus vecinos y la calle por la que camina. Lo forman también el tipo de tiendas que conoce, la manera en que hace sus compras, la forma en que le han enseñado a divertirse -de la cual deriva su concepto de lo aburrido-, así como los lugares que frecuenta, los anuncios que escucha y aquellos que cree que no escucha pero que ha escuchado muy bien; los libros, revistas y periódicos que lee, las películas que ve, los cuadros y esculturas que ha admirado, o bien, los cuadros y las esculturas que ha dejado de ver, así como la música que escucha por gusto y la que se encuentra forzado a escuchar. Las leyes que se ha visto obligado a acatar, las del orden civil y las del orden moral y el medio en que se ha criado determinan en gran medida su imagen de la decencia y de la bondad tanto como su concepto de lo prohibido y de lo aceptable en cuanto a sus propias sensaciones, sus ideas sobre la cultura y la incultura e incluso su aceptación de olores que por años ha sentido suyos y agradables, con el consecuente rechazo de otros, debido más a la extrañeza que a la objetividad. Lo forman, en fin, los sentimientos con los que siempre se ha nutrido, así como la fe religiosa que le fue inculcada". 175

¡Cuánta razón tiene esta investigadora! Esto es, pienso en el hecho de que uno, para bien o para mal, debe utilizar el pésimo transporte público. Rescato para este momento específico lo que indica Herner sobre la música: la que uno escucha por gusto y la que se ve obligado a escuchar... Porque bastantes choferes, por lo general trogloditas y analfabetas funcionales, no les piden su opinión a los respetables pasajeros y simplemente se dedican a no---quearlos con sus inefables salsas, con sus infracumbias, digo, re---uerdo, cuando uno tiene que aprender a cerrar los oídos de la mente en el microbús o en el camión, porque ha salido de su casa y todavía le rebotan en la cabeza las rolísimas de Joaquín Sabina en 19 días y 500 noches, los sonidos majestuosos y espesos del blues urbano, producidos por los virtuosos requintos y cantantes B.B. King y Eric Clapton (¡El negro es el maestro del inglés!) o, ¿peor aún?, la eterna sabiduría del jazz y de los ritmos africanos de Manu Dibango en Wakafrika.

Sólo estamos hablando de los atropellos del Subdesarrollo cotidiano, del terrible precio que tenemos que pagar por vivir en el Tercer Mundo.

Prosigamos. Rafael Bernal y ciertas técnicas literarias que emplea. Por ejemplo, el relato en primera persona y el relato en tercera persona.

El famoso relato en primera persona. Veamos. Se parte del Yo, de la primera persona del singular, valga la repetición. Como lo que hace John Lennon cuando escribe la hermosa y memorable canción In

my life:

There are places I'll remember
all my life, though have some changed,
some forever, not for better,
some have gone and some remain.
All these places had their moments,
with lovers and friends I still can recall,
some are dead and some are living,
in my life I've loved them all.
But of all these friends and lovers
there is no one compared with you,
and these memories lose their meaning
when I think of love as something new.
Though I know I'll never lose affection
for people and things that went before,
I know I'll often stop and think about them,
in my life I'll love you more.
Though I know I'll never lose affection
for people and things that went before,
I know I'll often stop and think about them,
in my life I'll love you more,
in my life I'll love you more. 176

Como Mick Jagger en Paint it black:

I see a red door and I want it painted black,
no colors anymore I want them to turn black.
I see the girls walk by dressed in their summer clothes,
I have to turn my head until my darkness goes.
I see a line of cars and they're all painted black,
with flowers and my love both never to come back.
I see people turn their heads and quickly look away,
like a new born baby it just happens ev'ry day.
I look inside myself and see my heart is black,
I see my red door and I want it painted black.
Maybe then I'll fade away and not to have to face the facts,
it's not easy facing up when your whole world is black;
no more will my green sea go turn a deeper blue,
I could not foresee this thing happening to you.
If I look hard enough into the setting sun,
my love will laugh with me before the morning comes.
I see a red door and I want it painted black,
no colors anymore I want them to turn black.

I see the girls walk by dressed in their summer clothes,
I have to turn my head until my darkness goes.
I wanna see your face painted black,black as night,
black as coal.
Don't wanna see the sun flyin'high in the sky.
I wanna see painted,painted,painted black,yeah! 177

En ambos casos se trata de canciones de rock.En ellas los autores se colocan ante una situación determinada y concreta para contarnos una historia,para explicarnos cómo se sienten o lo que sienten,de qué modo están en el mundo y en la vida;internalizando y,al mismo tiempo,socializando una experiencia.Mediante la nostalgia John Lennon expone el significado y la validez de lugares,amistades y amores que todavía permanecen o que ya han desaparecido;por su parte,Mick Jagger observa la realidad circundante con desencanto,con pesimismo,pero también con furia.Mientras que In my life tiene una tesitura afectuosa y soñadora,Paint it black es el grito,el gruñido,para referirse a una existencia áspera y dura.Podríamos afirmar incluso que, en mayor o en menor grado, en las dos canciones late una propuesta romántica: en la primera se exaltan los sentimientos;en la segunda hay un gran deseo de cambiar las cosas.

Estos autores se expresan apoyándose en el relato en primera persona.Tanto Lennon como Jagger narran una historia y,simultáneamente,forman parte de ella,se involucran en ella.Si dicen la verdad o no con respecto a lo contado,hasta cierto punto esto ya no nos concierne,pues el relato en primera persona es intrínsecamen-

te subjetivo. Estos autores opinan sobre algo en un momento dado. Y parecen expresarnos, cada uno con su peculiar estilo, como ocurre con otros artistas de la palabra: esta es mi versión de las cosas; esto es lo que sucede o sucedió... Creo que quien usa el relato en primera persona sabe que su punto de vista tal vez no coincidirá con otros puntos de vista; no obstante, continuará examinándose. Dicho autoanálisis, auténtico o ficticio, no carece de originalidad y se espera de él que nos ofrezca una cosmovisión, una imagen global de la realidad.

El relato en primera persona representa una opinión que dialoga o que se coteja con otras opiniones. Puede simbolizar o no una proyección del escritor; en algunos casos deviene deliberadamente un alter ego de quien narra. Sólo en algunos casos, enfatizo, porque la Literatura no siempre es autobiográfica y sí, muchas veces, pura y simple invención. Por lo anterior, que un escritor y su narrador sean lo mismo o que el protagonista de una historia sea atractivo o grotesco, héroe o villano, no son rasgos inferibles de manera caprichosa sino con base en las particularidades de un texto literario concreto o en los intereses y móviles de un lector específico.

¿Es Filiberto García, ese extraño personaje de El complot mongol, el espejo en el cual se mira Rafael Bernal? No lo sé. Pero, por lo pronto, conviene recordar que no pocas veces se suele confundir al autor con el narrador; como ya sabe, la lectura atenta de

cada texto literario siempre nos ayudará a resolver este problema.

En Las voces del relato Alberto Paredes indica que "La persona que cuenta la novela o el cuento no es propiamente el autor, si no aquel ser que dentro del texto personifica una proyección singular del autor como emisor del discurso literario...El equivalente de esta figura del autor dentro de la obra es una entidad que se desprende del lector para estar en el texto: el narratorio, que algunos prefieren llamar narratario...Siguiendo este aspecto de la totalidad del fenómeno narrativo, Gérald Prince considera necesario que se realice aquello que puede denominarse un análisis narratológico: estudiar la obra narrativa como un sistema comunicativo, con su código propio, que hace dialogar a los participantes. El narrador se dirige al narratorio, ambos como imagen intrínsecas de autor y lector. Se da, además, la posibilidad de que el narratorio "responda" activamente y revierta el ciclo comunicativo. También los personajes pueden ser inquiridos por el narrador, ya sea como narratorios o figuras independientes. Es un mundo completo y autónomo donde los diversos participantes se comunican entre sí y hacia fuera del texto, lo cual debe ser considerado por el crítico en su estudio". 178

Para reforzar lo que va exponiendo sobre esa confusión entre autor y narrador (en la que en muchas ocasiones resbalan los lectores ingenuos o inocentes), Paredes dice: "De lo anterior se desprende que las personas de autor y de lector ocupan un nivel más

externo en la organización de la obra. El autor es el ser humano concreto, histórico, que de hecho escribió ese libro (y tal vez otros más), llámese Homero o Gustave Flaubert o Jorge Luis Borges. Y el lector es ese otro individuo que efectivamente aprehende el libro mediante la operación intelectual y afectiva de la lectura. Una categoría básica extra es la de autor implícito. Wayne C. Booth la acuñó en La retórica de la ficción y es necesaria para distinguir al autor interno de la obra, sólo actuante en ella (el "Flaubert" de Madame Bovary, por ejemplo), de la persona histórica total que es el autor (el Gustave Flaubert nacido en 1821 y muerto en 1880)". 179

Hay otro elemento importante en la narración: el personaje, ese ser imaginario, esa a todas luces invención, esa mentira artística -como diría Pablo Picasso- que lleva el peso de las acciones en una determinada historia. Sin la presencia del personaje (independientemente de su rango o de la calidad de sus estrellas: principal, secundario, incidental), ¿cómo podríamos darnos cuenta de los propósitos de tal novela o de tal cuento?, ¿estaría en chino!

El personaje, afirma Alberto Paredes, "es el ser humano ficticio que aparece y participa en toda obra narrativa. Actúa en la historia (es un actante) y es objeto y sujeto de las delicadas operaciones de la trama. Es la "gente" de que habla Forster, aquella que puebla la novela o el cuento y vive en ese mundo singular. Las únicas excepciones las constituyen los relatos cuyos personajes no son humanos sino animales u objetos (como ocurre en las fábu--

las y algunos experimentos del Nouveau Roman), casos excepcionales por su número reducido y porque su perspectiva ficcionalizadora es inevitablemente antropomórfica. Una obra narrativa -como saben los teóricos, al menos desde principios de siglo- no puede ser la recreación directa de la vida diaria en el mundo real; se trata de un sistema propio para reelaborar aquello que impresionó al escritor. A menudo, con el fin de establecer la frontera entre realidad ordinaria y literatura, se concretan realidades inéditas en el mundo, producidas por una capacidad imaginativa muy personal. Todo ello funda el mundo propio del cuento o la novela, el cual podrá resultar exótico a nuestros ojos o por completo reconocible, pero en cualquier caso sus leyes y constitución son distintas. Y en ese mundo con organización propia habitan los personajes, reales en tanto que son seres convincentes y verosímiles (es decir, observan las leyes de su mundo), y no porque calquen nuestra vida o sean dobles evidentes de nosotros (lo cual equivaldría al despropósito de pedirles que acataran nuestras leyes, que les son por esencia ajenas)". 180

Ya he mencionado que, por lo general, el lector ingenuo o inocente tiende demasiadas veces a confundir al autor de una historia con el narrador de la misma; situación que se presenta al emplearse la técnica del relato en primera persona (y, en casos muy raros, al usarse el relato en segunda persona); algo que, por otra parte, no sucede cuando el escritor utiliza esa técnica narrativa en la que coexisten la frialdad, la objetividad, la distancia: el

relato en tercera persona.

Pero este tropezón, si así quisiéramos designarlo, también lo tiene un lector experto (ése con un retorcido colmillo de jabalí y que le da tres vueltas); ¿cuándo?, cuando están de por medio una novela y un cuento especialmente espesos en su estructura. Con esta clase de textos es más fácil perderse en cualquier momento; como quiera que sea, el lector crítico, a diferencia del lector amateur o vulgar, posee más conocimientos para salir del Laberinto... Aclaremos: en el peor de los escenarios, quizás con unos cuantos raspones.

La técnica del relato en primera persona implica el desdoblamiento del personaje. Al convertirse en un narrador-personaje cuenta la historia y, al mismo tiempo, participa en ésta. Así expuestas las cosas, nos vinculamos de manera directa con lo que alguien nos está narrando. Como auténticos compañeros de ruta del narrador-personaje vivimos, experimentamos y sentimos lo que éste vive, experimenta y siente. Hasta aquí no hay mayores problemas para entender lo contado; ahora bien, la situación cambia cuando el relato en primera persona se combina con el monólogo interior.

Es indudable que, en El complot mongol, Bernal emplea con regularidad y maestría varias técnicas literarias. Aunque con distinto orden, se nota que en los seis capítulos de esta novela negra aparecen el relato en primera persona, el relato en tercera persona, los diálogos y el monólogo interior. Este último recurso lo usa el autor para poner sal en las heridas del protagonista, Filiberto

García, obligándolo a caer en la contradicción; debo señalar que ésto sucede especialmente cuando el personaje principal se encuentra al lado de Marta Fong: una cosa es lo que García piensa hacer con ella y otra la que hace.

Antes de que lo olvide, quiero mencionar algo que también me parece importante. Con base en lo que he leído, puedo afirmar que no todo relato en primera persona se complementa siempre con el monólogo interior, ya que no todos los narradores-personajes son introvertidos o herméticos como el protagonista de El complot mongol. En realidad, el empleo de algunas técnicas literarias y no de otras está determinado por las necesidades concretas de un texto narrativo, por las características específicas de sus seres imaginarios y, sobre todo, por el punto de vista del autor. Según Amorós, "En principio (es una ley evidente) el punto de vista elegido debe ser mantenido a lo largo de toda la obra. Ésta parece ser la única actitud honrada y congruente que puede adoptar el novelista. La crítica actual ataca duramente, con mucha razón, a los novelistas del siglo pasado cuando alteran arbitrariamente el punto de vista inicialmente adoptado y no dan explicación alguna de ello al lector, buscando sólo la mayor facilidad y comodidad para llevar adelante su historia. Este modo de actuar no parece hoy admisible en modo alguno. Pero cabe plantearse otro problema: si existe un único punto de vista adecuado para la historia, agudizando más nuestra sensibilidad llegaremos quizá a percibir que cada episodio de esa historia requiere, para explotar al máximo sus posibilidades

dades expresivas, un punto de vista propio, y diferente según los distintos episodios". 181

Hace poco terminé de leer dos excelentes novelas: Locura desenfrenada, de J.G. Ballard, y Noches en el Alexandra, de William Trevor. La primera, que parece la reconstrucción de un hecho real, con una frialdad impresionante narra cómo unos adolescentes ingleses asesinan a sus respectivos padres; la segunda, cuya historia es contada por un hombre de 58 años que recuerda su infancia, nos instala en la Irlanda neutral y empobrecida durante la Segunda Guerra Mundial. Propongo estas novelas como ejemplos de lo ya afirmado: no siempre un relato en primera persona viene acompañado por un monólogo interior. 182

Para Amorós la narración en primera persona supone el perspectivismo absoluto: "El autor se limita a ver y comprender lo que caería verosímelmente dentro de las posibilidades de un personaje. Conoce muchas cosas exteriores y toda la interioridad (siempre que no sea demasiado ilógica o desagradable) de sí mismo. Se da esto ya en ciertas novelas clásicas (la picaresca, por ejemplo) que tienen, gracias a eso, un aspecto bastante moderno. Se trata, evidentemente, de un recurso técnico que facilita mucho la narración, pues resuelve con sencillez el problema del punto de vista y hace que la novela aparezca de un modo convincente a los ojos del lector. Por todo esto, se trata hoy, quizá, del procedimiento más aconsejable para un escritor novel. Sin embargo, estas ventajas se pagan caro. Es muy difícil mantener a la figura protagonista en un huma-

no término medio entre el pedante orgulloso y el tipo vulgar cuya historia no nos interesa. No olvidemos que una narración en primera persona también puede ser implacablemente objetiva, contando sólo lo que un tercero podría saber. Así, en El extranjero, de Camus, o Co secha roja, de Hammett". 183

Hay otros términos fundamentales para poder apreciar la riqueza del relato en primera persona: el narrador que cambia o narrador evolutivo y narrador estático.

Escuchemos al respecto lo indicado por Paredes: "El primer caso se da, a grandes rasgos, cuando el autor hace coincidir por principio el tiempo de la historia más o menos simultáneamente al momento en que la vive. Y así como los hechos le imponen una transformación en su realidad humana (que a menudo es evolutiva pues se trata de un aprendizaje), la reflexión de aquéllos y su verbalización acarrearán su transformación en cuanto ser que narra. También es narrador evolutivo el que inicia su relato al final de su vida como personaje; ya vivió las aventuras y ahora se dispone a contarlas. Sucede, quizá, que la rememoración de los hechos, su reflexión y elaboración en un discurso, le descubran vetas inusitadas que no sospechó siquiera en el momento durante el cual vivió los acontecimientos; la obligación de relatarlos lo hace consciente de su vida o, en todo caso, consciente de una manera distinta de la que era al vivirla. Un gran texto dentro de la primera modalidad evolutiva señalada es La invención de Morel de Bioy Casares; Gran Sertón: Ve redas ejemplifica con gran calidad la segunda... En oposición a lo

anterior está el narrador estático. Existe cuando el autor le adjudica una formación y opinión definitivas a lo largo del texto. Se encuentra, naturalmente, en uno u otro de los extremos temporales de la historia: al principio, si el narrador tiene ya un juicio, un prejuicio, sobre su realidad y los acontecimientos sucesivos no sirven más que para robustecer su pensamiento inicial (con frecuencia, esos acontecimientos deben sufrir "ajustes" de alguna envergadura para no destruir el pensamiento rector). O al final, si el narrador hace el relato después que sucedió todo y emprende la minuciosa evocación con una opinión definitiva que se erige como inalterable, independientemente de lo que muestre el relato de los acontecimientos en su particularización. Lo interesante en el último caso, siempre que el pensamiento del narrador no sea demasiado chato, es el vaivén entre la aventura y su narración; la confrontación entre lo que vivió el personaje, su comportamiento ante los hechos, lo que pensó entonces, y la interpretación posterior que lleva a cabo el narrador (supuestamente más lúcida en virtud de la lejanía). Recordemos al narrador de La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa". 184

En el vasto mapa del relato en primera persona tendríamos que incluir a quienes lo emplean sin que necesariamente estén involucrados del todo con lo que realiza el protagonista o, para decirlo con otras palabras, sin que el protagonista deba ser per se una extensión de los autores. Para ser más precisos, digamos que la técnica del relato en primera persona de entrada parece sugerirle al

lector una atmósfera que se relaciona, de manera mecánica y sin mayores complicaciones, con lo autobiográfico. Cuando nos topamos con este tipo de relato, donde un Yo les habla a otros Yo, podemos pensar o creer de modo inmediato, y casi sin reflexionar, que el autor ya nos está contando su vida. Es más, concluimos, por ello se apoya en esta técnica. ¿Pero es así, en todas las situaciones?

Es obvio que Rafael Bernal utiliza un narrador que evoluciona. Hay una conexión temporal entre lo que cuenta El complot mongol, o sea, la época (y el país) que describe y la época en la que esta novela se publica. No siempre es así. Para empezar, la primera edición de El complot mongol aparece en marzo de 1969; más concretamente, el 26 de marzo de este año y con un tiraje de 4000 ejemplares. Por si ésto fuera poco, y como ya expuse en otra página, la historia se ubica en la década de los Sesentas. Lo que narra Filiberto García, o lo que le sucede a Filiberto García, el antihéroe de esta novela negra, está ocurriendo en los Sesentas; éste es su presente, sin que olvidemos ciertamente el constante desplazamiento mental del protagonista hacia el pasado mediante el flashback y el monólogo interior, una cosa es lo que recuerda y otra lo que está viviendo. Al respecto abundan los ejemplos. Veamos algunos.

Ya desde el primer capítulo aparece el rumor sobre una conspiración. Se produce un encuentro entre García, el Coronel y un hombre enigmático (bien vestido, delgado, de cabellos entrecanos y gafas con arillos de oro):

"García tomó la tarjeta. Estaba en blanco, con un número de teléfono

no escrito a máquina. La vio unos momentos, la puso sobre el cenicero y la quemó. El hombre sonrió satisfecho.

-El asunto es el siguiente: dentro de tres días, como seguramente sabe, el Presidente de los Estados Unidos vendrá de visita a México. Estará tres días en la Capital. Si necesita el programa de la visita, se lo puede pedir al Coronel. Ya es del dominio público. De todos modos, no creo que lo necesite. La protección de los dos presidentes, el visitante y el nuestro, está encomendada a la policía mexicana y al Servicio Secreto norteamericano. Usted no tendrá nada que ver con eso que es ya un asunto rutinario, de especialistas, digamos. Se han tomado todas las precauciones lógicas y ya están identificadas y vigiladas todas aquellas personas que, creemos, pudieran representar un peligro.

El hombre hizo una pausa para apagar su cigarrillo. Daba la impresión de estar buscando las palabras exactas para explicar el caso y de que le daba trabajo el encontrarlas. El Coronel lo veía impasible.

-Una visita de este tipo siempre implica una grave responsabilidad para el Gobierno que ha invitado a un mandatario extranjero. Además debemos tener presente que, de haber un atentado, nuestro Presidente estará también en peligro. Y algo más: la paz del mundo está en juego. No sería esta la primera guerra que empezara con el asesinato de un Jefe de Estado. Y tenemos también el antecedente de lo sucedido en Dallas. Por eso verá, señor García, que, aunque se trata tan sólo de un rumor, no podemos dejar de atenderlo... No

podemos arriesgarnos en nada. Y nos ha llegado un rumor muy grave". 185

Ahora bien, en la primera página del segundo capítulo García está en el barrio chino de la capital mexicana, en la esquina de Dolores y Artículo 123: "...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 fumadores. ¡Pinche Coronel! Capaz y sabe hasta lo de las latas de opio. Y luego del Valle, que no quería que lo reconociera y cada rato sale retratado en los periódicos. Pero él ha de decir que un pistolero no lee los periódicos. Como si todo México no supiera que es uno de los que tenían su corazoncito puesto en ser presidente, pero que no se le hizo. Es posible que también quieran que me haga majé y no sepa ni quién es el Presidente, ni quién es el Presidente de los gringos. ¡Pinches misterios!...". 186

Eric Ambler, por cierto, en Epitafio para un espía nos cuenta la historia de un joven apacible, profesor de idiomas en un colegio de París. Que ahorró durante cinco años para disfrutar de unas vacaciones en la Riviera. Un día, sin embargo, mientras paseaba por una soleada calle, lo detuvo la policía secreta acusándolo de un crimen, que no había cometido... Involucrado en una situación que le modifica dramáticamente la existencia, y en relación con alguien que él considera sospechoso, no deja de hacerse ciertas preguntas: "...Las preguntas se agolpaban y daban vueltas en mi mente. ¿Qué intentaba conseguir de mí este hombre? Sus preguntas no

habían sido inocentes. ¿Qué objetivo tenían? ¿Sospechaba que yo me había apoderado de las fotos con toda la intención? Y, en medio de todas estas preguntas sin respuesta, la idea de que este hombre no podía ser un espía. Había en él algo que hacía absurda semejante hipótesis. Una cierta dignidad. Además, ¿citaban los espías a Hegel? ¿Leían a Nietzsche? Bueno, su propia respuesta podría valer: "¿Por qué no?". En cualquier caso, ¿qué importaba eso? También se podría preguntar del mismo modo: "¿Son buenos maridos los espías?". ¿Por qué no han de serlo? ¿Por qué no, desde luego?". 187

¿Los matones leen los periódicos?

Richard P. Graves, agente del FBI, se reúne con Filiberto García en el Sanborns de Lafragua. En algún momento de la conversación tocan el tema del agente soviético que también colabora con ellos:

"García se le quedó viendo fijamente. La sonrisa del gringo se fue haciendo menos turística, más fría.

-Por cierto -dijo García-, no he visto sus credenciales.

-Eso es cierto. Ni yo las suyas.

-Ya me investigaron. Debe conocerme.

-Aquí tiene las mías.

Graves sacó una placa metálica y una tarjeta. García las vio cuidadosamente.

-¿Están bien?

-Sí.

-Entonces podemos volver a lo que estábamos hablando acerca del

colega ruso.

-Ya lo habrán investigado.

-No es tan fácil.Iván Mikailovich Laski estuvo en la guerra de España.Posteriormente su nombre ha sonado en Asia,en Europa Central y en Latinoamérica.Habla muchos idiomas sin acento y hay largos periodos de tiempo en los cuales se nos pierde por completo.Por ejemplo,no habíamos oído hablar de él desde 1960.Estaba en Cuba".

188

"Graves hablaba el español perfectamente,sin acento.;Pinche gringo! Yo creo que el ruso me va a decir lo mismo acerca de este cuate.Tienen gente para investigar todo.Creo que no hacen más que eso,investigar y,por eso mismo,no pudieron detener el golpe en Dallas.Andaban investigando tanto que no vieron al changuito con su rifle.Y ahora,si nos atarugamos,aquí va a pasar lo mismo,mientras siguen investigando a todos.Quién sabe cuántas cosas sabrá éste de mí.Capaz y hasta ya sabe que le hice al maje con Martita y por eso se ríe tanto.Se veía bonita,dormida en mi cama.Me hubiera gustado llevarla hoy a Chapultepec.;Pinche Mongolia Exterior!". 189

Estamos en un México todavía priista,donde los funcionarios-cortesianos tratan siempre de agradar,de quedar bien,de ser bien vistos por el Gobernante-Dios en turno.Se entiende que prevalece la subcultura antidemocrática del Tapado,que cada fin de sexenio produce,por razones obvias,políticos resentidos (ésto,como lo conoce el lector,la novela de Bernal lo va desmenuzando poco a po--

co). El mundo entero está marcado en un sentido o en otro, y en distintos grados, por la confrontación Este-Oeste, Socialismo versus Capitalismo: la Guerra Fría, el paradójico enfrentamiento entre naciones que, durante la Segunda Guerra Mundial, fueron aliadas. John Fitzgerald Kennedy es asesinado en Dallas, Texas, el 22 de noviembre de 1963; su muerte contribuye, entre otras cosas, a la profundización de la Guerra de Vietnam. Otro acontecimiento: la Revolución Cubana y sus amplios nexos con la Unión Soviética.

El complot mongol se edita en 1969, decíamos, pero por la extraña correspondencia temporal entre la novela y la época, todo transcurre durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz y cuando Estados Unidos está siendo gobernado por el sucesor de Kennedy: Lyndon Baines Johnson. En la Unión Soviética Nikita S. Krushev era el líder. Ya había pasado la Crisis de los Misiles: octubre de 1962.

Por aquello de que entre gitanos no podemos aprender la mano, es importante enfatizar que El complot mongol no es una historia novelada o, para ser más claros, una novela histórica. ¿Por qué planteo esto?, porque en ningún momento es explícita, esto es, jamás se afirma en ella que los políticos antes mencionados sean personajes literarios o tengan algo que ver con Filiberto García, Marta Fong, el Coronel, Rosendo del Valle, el Licenciado, Pedro Li, Juan Po, etc. No dudamos que algún lector suspicaz, mediante la asociación de ideas, accedería a determinadas conclusiones. ¿Un ejemplo? Piénsese un poco en el reservado y hermético Coronel... Tal vez se parece a otro famoso político. 190

Alberto Paredes propone que "Igual que la tercera persona, la primera tiene subgrupos...El narrador-protagonista es alguien contando su propia historia. Se destaca especialmente la doble naturaleza del personaje-narrador: cronista y ente humano ficticio. El carácter central del personaje es lo que da cabida, principalmente, a que el autor pueda desarrollar en buena medida y de modo autónomo cada una de las facetas del sujeto literario...es aquél que mejor puede llamarse "representante" del autor en el texto: es una individualidad en medio de ciertos acontecimientos, actúa en ellos y recibe las repercusiones. Desde esa posición emprende su intento de interpretación de su realidad y la comprensión en un discurso organizado. Se muestra ante el lector y exhibe a su protagonista en el cumplimiento de ese proceso; además invita al lector a seguirlo y a unirse como una persona más en esa concurrencia de subjetividades...". 191

Paredes menciona dos textos literarios en los cuales podemos localizar a un narrador-protagonista: El Lazarillo de Tormes, obra todavía anónima, y El pozo, de Juan Carlos Onetti.

"En el narrador-personaje secundario generalmente se constata -explica Paredes-, sobre todo si se compara con lo que acontece respecto al narrador-protagonista, que una de las dos funciones se acrecienta en desmedro de la otra: bien que el personaje sea un medio de ilustrar y llamar la atención sobre el narrador, o que el discurso que éste emite se oriente no tanto hacia sí mismo, ni hacia su productor en cuanto tal, sino en cuanto a ser humano ficti-

cio pleno (por ejemplo, ahondando en su psicología de personaje). Otra particularidad de este narrador es que el autor enfrenta más directamente que nunca al lector con el fenómeno de la "subjetividad-punto de vista". El lector está evidentemente ante la mirada limitada y partidaria de una subjetividad, la del personaje que le transmite la historia: el narrador no comprende todo y a esto se suma la transformación de los hechos inherentes a su interpretación. Tales hechos no son referidos, ni pueden serlo, en un hipotético estado puro independiente de la exégesis: están creados a partir de ella, y la interpretación siempre queda condicionada por la subjetividad. A las transformaciones derivadas de la interpretación y juicio del personaje en cuanto narrador, se añade con frecuencia un desconocimiento parcial de la historia; estas lagunas las resuelve el narrador en su discurso con suposiciones, añadidos y reordenaciones. Todo esto, pues, tiñe con su personalidad la historia que entrega al lector. La incertidumbre es el principio de base. El lector, debido a un efecto del complejo mecanismo montado, se siente cercano al narrador y tiende a identificarse pues, como él, es una persona que mira desde su posición individual y lateral los acontecimientos descritos, se involucra en ellos tangencialmente, los recrea en su mente y los interpreta para juzgarlos y calificarlos". 192

Este personaje secundario tiene otras posibilidades cuando es narrador. Según el autor de Las voces del relato, puede apropiarse (o intentarlo y permanecer el texto en esa tensión, en el fiel de

la balanza) del centro de atención y desviar el relato del protagonista o acontecimiento principal (también en apariencia) hacia sí mismo e introducir una secreta historia tal vez más importante en el texto que la evidente, la cual de principal ha pasado a ser una presencia subordinada. 193

Como ejemplo de la existencia de este narrador-personaje secundario, que significa otra opinión, la perspectiva lateral, Paredes menciona Las ratas, de José Bianco.

El narrador-personaje incidental puede aparecer cuando el escritor utiliza la técnica del relato en primera persona. En cuanto a su tipología, recupera centralmente lo ya expuesto acerca del narrador-personaje secundario.

Pero hay un matiz, advierte Paredes: "la distinción entre el secundario y el incidental, como seres participantes en la historia, es el grado de acción que tienen, el mayor o menor número y relevancia de hechos en los que se involucran; en cuanto narradores, la disimilitud también estriba en las "cantidades" de la mezcla de sus dos elementos. O sea que en el narrador-personaje incidental es donde se hace más clara una de las posibilidades -ya mencionada- del personaje secundario: que su figura como personaje empalidezca y el sujeto en cuestión interesa menos por su hacer que por su contar (considérese el Alonso de Ercilla de La Araucana o el Ismael de Moby Dick). Inclusive en algunos textos, el autor llega al punto en que este individuo sigue teniendo realidad de

personaje, se le concede cierta participación en los hechos para permitirle que esté ahí justificando su presencia de este modo y haga todo su juego como narrador-testigo. Con estos personajes, sobre todo, se hace visible cómo una conciencia subjetiva transforma los hechos sucedidos e importa tanto la historia como la alquimia verbal". 194

El narrador-personaje incidental, indica Paredes, es el tipo de personaje que vive la historia para narrarla a su modo.

Por otra parte, lo que este crítico llama el narrador morfológico o primera persona morfológica es la variante más rara e inusual del narrador en primera persona: "Apenas un paréntesis en relación al juego de las otras primeras personas. Gramaticalmente, de acuerdo con el morfema pronominal de primera persona, el narrador es una primera persona. Estos textos ostentan frases con un yo contando. Pero a ese yo narrativo no corresponde ningún personaje. Más que un personaje contando una historia, hay un pronombre personal emitiendo un discurso literario...no actúa en la historia y ni siquiera se concede suficientes atributos humanos para existir; eso podría hacerlo en un autorretrato hipotético mediante una digresión del supuesto objetivo central de su relato. Lo define, entonces, el hecho de que anuncia un discurso a partir de un yo detrás de cuya realidad morfológica no hay personaje alguno sino una inteligencia incorpórea anunciando el discurso. Así, funciona como su jeto morfológico, dicho en términos gramaticales. Analógicamente

al caso del narrador en falsa tercera persona, éste será un caso de falsa primera persona que oculta una tercera, un él o ello indiferenciado. Se reconoce que la intención del autor es aprovechar los recursos de la tercera persona sin abandonar la naturaleza subjetiva de la primera, que aparece formalmente... Debe subrayarse un aspecto importante antes de abandonar el tema. La acción básica del narrador morfológico, aquello en que participa, es siempre conocer: recordar algo, hurgar en algún asunto enmarañado, inclusive referir su ignorancia". 195

"Circe", "De la construcción de la muralla china" y "Acuérdate" son textos literarios (de Julio Cortázar, Franz Kafka y Juan Rulfo respectivamente) en los cuales, afirma Paredes, es evidente la presencia de este extraño narrador morfológico.

En otra página comenté que el relato en primera persona no implica, en todos los casos, que estemos ante una mera proyección del autor. Sigo pensando lo mismo. Propongo la lectura de Epitafio para un espía, del inglés Eric Ambler, para que se entienda mejor lo antes señalado. Todo esto, claro está, sin dejar de reconocer que la técnica del relato en primera persona es interesante y variada. Rafael Bernal la sabe usar. De El complot mongol quiero destacar algunos ejemplos, no sin antes exponer una imagen sintética del protagonista: Filiberto García.

Veamos: Cicatriz en la mejilla debido a una cuchillada. La cara morena inexpresiva, la boca casi siempre inmóvil, hasta cuando hablaba. Lugar de nacimiento (probable): Yurécuaro, Michoacán. Hijo

de la Charanda y de padre desconocido. Apodos: de niño, en Yurécuado, le decían El Gato; tiempo después una mujer en Tampico, Tamaulipas, lo llamaba Mi Tigre Manso." ; Pinche tigre manso! Pero aunque los ojos se prestaban a un apodo así, el resto de la cara, sobre todo el rictus de la boca, no animaba a la gente a usar apodos con él". Tiene una relación traumática con una joven, Gabriela Cisneros, siendo él un adolescente. Durante la Revolución Mexicana fue "Asistente de mi General Marchena, uno de tantos generales, según". Ingresa en la policía del Estado de San Luis Potosí. Se opuso a la rebelión del general Saturnino Cedillo. Ayudó al Gobierno Federal en el asunto de Tabasco. Ha trabajado bien en la limpieza de la frontera. Su labor fue buena cuando los cubanos pusieron ese cuartel secreto. Paradójicamente, carece de filias o de fobias en lo tocante a los temas políticos. Trabaja para un oscuro Coronel (oscuro es un decir; siendo jefe de la policía política mexicana, debe actuar con mucha discreción). Le gusta la cerveza. Por lo general, usa trajes de gabardina y sombrero tejano de alas anchas. No le gustan los chistes. Es dueño de un edificio de departamentos (en uno de éstos vive) en la calle de Luis Moya, en el centro de la Ciudad de México; no hay nada realmente personal en su departamento: "...ni un cuadro; ni una fotografía; ni un libro; ni un sillón que se viera más usado que otro; ni una quemadura de cigarro o una mancha de copa en la mesa baja del centro...". Con una trayectoria de matón a sueldo, de antihéroe que, en algún momento y por instrucciones del Coronel, debe colaborar con la FBI y el KGB.

Edad: 60 años (aquí entre nos, todavía no aspirante a la mecedora o a la credencial del INSEN; por la vida que ha llevado, es un hombre fuerte, correoso). 196

Pues bien (ya parezco Manuel Acuña, pero no...). Pues bien, decía, con este villano de cine negro, introvertido, hermético. Rafael Bernal nos muestra lo que es un narrador-protagonista, un narrador-personaje que evoluciona, un narrador en primera persona que suele aderezar su propia historia con el monólogo interior. Pensando esto último de otra forma, ¿qué sería de nosotros si nuestras ideas no rebotaran de un lado a otro del cerebro?, ¿enloqueceríamos?, ¿seríamos autómatas?:

"Casi nadie se rió en la cantina. Cuando yo estoy allí casi nadie se ríe y cuando juego al dominó tan sólo se oye el ruido de las fichas que golpean el mármol de la mesa. Así hay que jugar al dominó, así hay que hacer las cosas entre hombres. Por eso me gustan los chinos de la calle de Dolores. Juegan su pocarito y no hablan ni andan con chistes. Y eso que tal vez Pedro Li y Juan Po no saben quién soy. Para ellos soy el honorable señor Galcía. ¡Pinches chales! A veces parece que no saben nada de lo que pasa, pero luego resulta como que lo saben todo. Y uno allí haciéndole al importante con ellos y ellos viéndole la cara de maje, pero eso sí, muy discretitos. Y yo como que les sé sus negocios y sus movidas. Como lo de la jugadita y como lo del opio. Pero no digo nada. Si los chinos quieren fumar opio, que lo fumen. Y si los muchachos quieren mariguana, no es cosa mía. Eso le dije al Coronel cuando

me mandó a Tijuana a buscar a unos cuates que pasaban mariguana a los Estados Unidos. Eran mexicanos unos y gringos los otros y dos de ellos se alcanzaron a morir. Pero hay otros que siguen pasando la mariguana y los gringos la siguen fumando, digan lo que digan sus leyes. Y los policías del otro lado presumen mucho del respeto a la Ley y yo digo que la Ley es una de esas cosas que está allí para los pendejos. Porque con la Ley no se va a ninguna parte. Allí está el Licenciado, gorreando las copas en la cantina y es aguzado para la Ley. "Si caes, él te saca de cualquier lío". Pero yo no caigo. Una vez caí, pero allí aprendí. Para andar matando gente hay que tener órdenes de matar. Y una vez me salí del huacal y maté sin órdenes. Tenía razón para matarla, pero no tenía órdenes. Y tuve que pedir las de arriba y comprometerme a muchas cosas para que me perdonaran. Pero aprendí". 197

"El americano era un hombre de cuarenta años, bajo y fuerte. Este gringo tiene músculos de boxeador y cara de pendejo. No es mala combinación en un hombre que sabe su oficio, y parece que éste lo sabe. Y con sus anteojitos de oro y su sombrerito casi sin alas y cinta de colores, más parece un agente viajero. ¡Pinches gringos! Siempre le tienen que hacer al teatro. Yo aunque me ponga ese sombrero y esos anteojos, no dejo de parecer lo que soy, un fabricante de pinches muertos. Si hasta la changuita de los cigarros se espantó de que éste fuera mi amigo. Ha de decir que es turista y no conoce a los "latinos" y no sabe con quién se mete. ¡Pinche changuita! Ni que estuviera tan buena". 198

"Para mí que está ensayando su discurso del dieciséis. La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes. Y así, por todos lados, nos andamos haciendo pendejos. Todos, de una manera o de otra. Con mucho primor, como dicen los corridos. Para mí que el Licenciado es el único revolucionario que queda, porque es el único que no cree en las leyes. Antes, cuando había que quebrarse a alguien, lo decían por lo derecho, daban la orden y dejaban las frases bonitas para los banquetes. Y este pinche Coronel como que está sufriendo de veras. Ora sí está viendo lo que es parir en Viernes Santo. Como que no halla la respuesta y él solito tiene que hallarla. Aquí no le sirven todo su equipo y su laboratorio. Aquí se jodió. Él solito, como la parturienta. Y a la puja y puja y no le sale el chamaco". 199

En verdad es curioso cómo Filiberto García narra, describe, analiza, ironiza y, al mismo tiempo, en algún momento, deja que fluyan sus pensamientos. Es un hombre reservado, sí, mas con una rica vida interior. En tanto que personaje principal de una novela negra o de una novela de misterio, como la denominaría Jerry Palmer, tiende a ser desconfiado por naturaleza; por su trayectoria personal se conoce y se siente solo. Auténtico antihéroe ascendido al rango de detective ¿con base en el azar o por la eficiencia en su trabajo?, no puede darse el lujo de dialogar con cualquiera, tranquilamente. Y si no puede dialogar con los demás, entonces se ve obligado a hablar más consigo mismo. Y es en esta rica vida interior donde se manifiesta con entera libertad el monólogo interior, valga

la equivalencia. A veces parece que su único amigo es el Licenciado, pero éste sólo se atreve a bromear con él cuando está "iluminado" por los tragos; los chinos de la calle de Dolores también dan la impresión de que lo quieren, a pesar de que el rudo matón ello lo admita a medias o sea sarcástico. Marta Fong, ese otro gran personaje, es otra cosa. Un personaje muy sólido que, repitámoslo, lo desconcierta muchísimo, lo pone nervioso, le mueve el tapete.

García no es un personaje plano sino polifacético: narrador-protagonista, narrador-personaje, narrador en primera persona. Y no es una tarea sencilla señalar, v.gr., dentro de su discurso, dónde comienza y dónde termina el flujo de la conciencia. ¿Por qué pienso esto?, por lo que podría llamarse la imbricación de su discurso... La enciclopedia nos proporciona la siguiente definición: Imbricación: "1) Disposición de ciertas hojas (hojas, escamas, etc.) que se recubren mutuamente de manera parecida a las tejas de un tejado. 2) En arquitectura, imitación esculpida de las escamas de un pez". 200

Para el concepto de discurso utilicemos de nuevo la enciclopedia: "1) Operación intelectual por la que se inducen o deducen unas cosas de otras. 2) Exposición, oral o escrita, sobre un tema de terminado, realizada metódica y ordenadamente, con intención persuasiva, laudatoria o pedagógica". 201

Por otro lado, si queremos comprender la globalidad de un texto narrativo, debemos distinguir entre la historia y la trama; la primera, tiene que ver con "Aquello que se cuenta", con "lo que ha

ocurrido efectivamente", es la serie de acontecimientos organizados causal o cronológicamente; la segunda, en cambio, "es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido", también es el del autor al escribirlo. 202

Para Alberto Paredes, el discurso "Es la trama (esa peculiar organización del texto) referida a su campo lingüístico; en otras palabras, es la estructuración y organización lingüísticas del relato, una realización particular de las propiedades de la lengua (de ciertas propiedades y en cierto modo) para generar el texto. Es, en suma, su enunciación. Si la trama es la organización total de los elementos -lingüísticos o supralingüísticos-, el discurso, aquí, representa el primer estrato que conoce el lector de esa totalidad: el habla literaria única que es cada ~~texto~~". 203

Volvamos al monólogo interior, cuya validez como recurso literario está más que comprobada. Ya hemos incorporado en otras páginas opiniones del crítico José María Castellet, citado a su vez por el filósofo Adolfo Sánchez Vázquez en su antología Textos de estética y teoría del arte; comentarios relacionados con las diferencias existentes entre la novela del siglo XIX y la novela del siglo XX. Para referirse al monólogo interior, Castellet explica que el novelista del siglo XX "deja de intervenir absolutamente en la narración, para ofrecer al lector el mundo íntimo, los pensamientos, los deseos ocultos e, incluso, la estructura psíquica inconsciente de sus personajes, con lo que su papel se limita al de simple transmisor -casi diríamos de estenógrafo- del libre curso

Este crítico plantea, además, tres cuestiones muy importantes:

"1. Distinto enfoque narrativo. En las obras del siglo XIX sigue siendo el autor el creador absoluto de sus personajes, con los que juega a su libre antojo, dejando siempre constancia de su superioridad, a la vez que se permite comentarios, descripciones, amaneramientos, etcétera, ajenos al mundo estricto en que se desenvuelven aquéllos y, por lo tanto, a la novela. En cambio, en las novelas de nuestros días, al autor no le están permitidas ingerencias en la acción; las que puedan encontrarse serán inadvertencias suyas. Por consiguiente, quedan eliminados esos comentarios, descripciones, amaneramientos, etcétera, para dejar reducida la obra al estricto ámbito vital de los personajes y su mundo.

2. Distinta construcción. En general, la narración decimonónica sigue el principio de la linealidad. Consecutivamente, se suceden en orden cronológico los acontecimientos que constituyen el argumento de la obra, aunque dentro de este principio quepa "la vuelta atrás" -la memoria o recuerdo de los personajes- de vieja tradición literaria. Por el contrario, la novela contemporánea tiende, en general, al abandono que acabamos de estudiar, del principio de la linealidad. Feliz inventora de las diversas técnicas narrativas, la novela de nuestros días adquiere por el empleo simultáneo y aparentemente arbitrario de las mismas, una complejidad que no respeta la normal sucesión del tiempo. (Se dice de Faulkner, por ejemplo, que es incapaz de construir una sola obra si no es remontando

se hacía el pasado para hacer, generalmente, brascas caídas en el presente, a la vez que simultánea dos o más historias que nada tienen que ver anecdóticamente unas con otras.).

3. Distinta expresión. Por último, a la expresión analítica y de nivel social elevado que caracteriza a la literatura del siglo pasado, sucede un lenguaje oscuro, que puede ir desde la extraordinaria representación del monólogo interior en Joyce, hasta la prosa grávida de todos los matices verbales de Faulkner, pasando por las incoherencias de Céline o la incontinente verborrea de Miller".

205

La novela es la suma de sus partes. No sólo tiene que ver con la pura técnica sino también con metas más radicales. Si quisiéramos saber por qué, entre otras cosas, aparece el monólogo interior en una narración, tendríamos que coincidir con Amorós: "Tenía razón, una vez más, Henry James cuando decía que lo esencial no es cómo liberarse del autor, sino algo más positivo: cómo lograr una intensa ilusión de realidad, incluyendo las complejidades de la realidad mental y moral". 206

En este tránsito del narrador del siglo XIX al narrador del siglo XX, la necesidad de una intensa ilusión de realidad sólo podía satisfacerse mediante grandes transformaciones en la forma de contar historias.

Indica Amorós: "Desde el punto de vista descriptivo y simplificador (pedagógico) que aquí estamos siguiendo, no cabe duda, sin embargo, de que la novela de nuestro siglo ha tendido a prescindir

del autor omnisciente y a plantearse el problema de su autolimitación, para acercarlo más a nuestra experiencia cotidiana sobre los relatos y los modos de adquirir información en la vida. Este cambio de perspectiva da origen a una serie de procedimientos narrativos concretos... El monólogo interior o corriente de conciencia (stream of consciousness) abre un mundo nuevo para la novela. Lleva a sus últimas (y lógicas) consecuencias la narración en primera persona. Significa el triunfo total de un subjetivismo sin límites... Son innegables la novedad y el interés de este procedimiento, que "permite una fusión más concentrada de la forma de novela y la de confesión". Pero su justificación profunda, como siempre, excede el campo de lo puramente técnico. Así lo afirma Sábato: "Al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo el empleo del monólogo interior". Y lo confirma uno de los críticos más especializados en el tema, Robert Humprey: "El uso del monólogo interior supone, en resumen, un esfuerzo para revelar la naturaleza psíquica de los personajes, un intento de analizar la naturaleza humana, de presentar al personaje más exactamente y más realísticamente". Sólo desde este punto de vista, me parece, se puede comprender atinadamente su significación". 207

Con el monólogo interior Filiberto García se muestra como es en verdad: poderoso y vulnerable, áspero y dulce, duro y romántico, egoísta y sensible, contradictorio, con altibajos, en suma, con virtudes y defectos. Y todo esto sin dejar de ser un villano, un antihé-

roe, un maldito asesino a sueldo, un hombre con permiso para matar por parte de un gobierno.

Al confesarse con el lector o con la lectora de El complot mongol, de alguna extraña manera me hace pensar en una canción, Sympathy for the devil, de The Rolling Stones. Digo, por ciertas reacciones que genera. Si no recuerdo mal, en inglés la palabra Sympathy tiene varias acepciones; no sólo significa simpatía sino también compasión, conmiseración, condolencia. . . Me pregunto entonces si, en determinados contextos, la simpatía y la compasión devienen lo mismo.

Como profesor de Taller de Lectura y Redacción en el CCH-Naucalpan, durante varios años con mis grupos he visto el género de la novela negra. Diversos libros y autores; entre ellos, El complot mongol. Y cuando García da su opinión sobre las mujeres, por lo general las trata con desprecio; en su discurso no aparecen idealizadas como -permítaseme la comparación- en los poemas de Pablo Neruda o de Vicente Huidobro; al respecto recordemos Veinte poemas de amor y una canción desesperada y Altazor. No obstante, García conmueve con su historia a algunas lectoras adolescentes. Capaces de trascender la tragedia de este protagonista; de demostrar, mediante su educación sentimental y una buena dosis de lucidez, el valor de la ternura. Acerca de este tema, la ternura y, por adición, de la solidaridad, no es casual que un escritor como José de la Colina haya manifestado su asombro. 208

Para que lo anterior quede más claro, transcribo fragmentos de

dos trabajos de ex-alumnas, que conservé durante mucho tiempo. Vale la pena difundir estas opiniones:

"...Él, que viéndolo bien, había tenido una infancia desdichada y una adolescencia traumática; él, que siendo frío y duro, tenía en al gún lado de su corazón cierta debilidad, porque somos humanos y sentimos. Esto lo demostró cuando le gustó Marta y también cuando ésta murió; igualmente con la poca o mucha amistad que le tenía al Licenciado". 209

"Filiberto García es un hombre solitario y de carácter frío, que ha matado una gran cantidad de personas y al que, aparentemente, no le importan... su vida le da igual, no tiene amigos y no cree en la amistad; sólo tiene conocidos que lo respetan por conveniencia, y que se dicen fieles a él, aunque éste cree que para fieles sólo es tán "sus muertos". Nunca creyó en el amor; únicamente veía a las mu jeres como objetos hasta que conoció a Marta, una joven de origen chino, de la que se enamoró de verdad, aunque tal romance haya teni do un final muy trágico. En esta novela nos podemos dar cuenta, a través de los ojos de un asesino, de toda la violencia que encie-- rra México; además de ver las traiciones y conveniencias de sus ha bitantes, y de cómo por dinero o poder somos capaces de cometer to do tipo de injusticias. Por medio de esta historia notamos que, aun que estemos viviendo en una era moderna, hay cosas que nunca cam-- bian sino más bien se disfrazan o se ordenan para que el culpable no se comprometa". 210

¡Sopas, todas unas críticas literarias mis ex-alumnas!, ¿al---

quien todavía intenta alegar que las novelas negras no son aleccionadoras? Dicen que no existe peor ciego que el que no quiere ver; si leemos bien la realidad que nos rodea, en la que estamos inmersos, nuestro país ya es una auténtica novela de temática criminal.

Bien. Retomemos a los teóricos.

Gérard Genette, en Figures III, también aporta una serie de ideas interesantes y útiles para valorar al monólogo interior. Sólo que, para empezar, y considerando que este recurso literario no se da nunca en el vacío sino unido a una determinada historia, haremos un periplo anotando los diversos significados que para este autor tiene el concepto de relato:

1. El enunciado narrativo, discurso oral o escrito que se propone referir acontecimientos. Ejemplo: el relato de Ulises ante los feacios en la Odisea, cantos IX-XII. Relato.
2. La sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, objeto de ese discurso y sus relaciones entre sí: encadenamiento, repetición, etc. Historia o diégesis.
3. El acontecimiento que consiste en que alguien cuente algo, el acto de narrar. Los cantos citados se consagran al relato que produce Ulises, de la misma manera que el XXII a la masacre de los pretendientes. Narración.

Sin acto narrativo no hay enunciado narrativo y, si se trata de ficción, tampoco acontecimientos narrados -continúa diciendo Ge

nette-.En literatura el discurso narrativo es un texto,el cual no puede separarse ni de los acontecimientos que narra,ni del acto que lo produce real o ficticiamente (Ulises narra,pero no existió).Sólo el relato o discurso narrativo se ofrece directamente al análisis textual,único instrumento de estudio para el relato de ficción.En este caso los hechos sólo se conocen a través del discurso y la narración en la medida en que deja marcas en él.El relato,por su parte,no sería narrativo,si no contara una historia,ni discurso,si no fuera proferido por alguien.El análisis del discurso narrativo tiene como objeto las relaciones entre relato e historia,entre relato y narración y entre historia y narración, en tanto se inscriben en el discurso narrativo (DN). 211

Para el autor de Figures III, "Todo relato puede considerarse la expansión de una forma verbal,lo que autoriza a organizar los problemas narrativos según categorías tomadas de la gramática del verbo,a saber:

1. Tiempo: problemas de las relaciones entre relato y diégesis: orden;encadenamiento,alternancia,encastramiento.
2. Modos: problemas relativos a las formas y grados de la representación narrativa.
3. Voz: la implicación de la instancia narrativa en el relato: narrador,destinatario". 212

La función del relato -asegura Genette- no es la de ordenar o la de formular un deseo sino,simplemente,la de contar una historia,reportando acontecimientos reales o ficticios.Por ello,su mo-

do único parecería ser el indicativo. Ahora bien, así como no es lo mismo contar que ordenar, también hay diferencias de grado en la afirmación, "las cuales se manifiestan a través de variaciones modales: el infinitivo y el subjuntivo del discurso indirecto en latín, el condicional que marca en francés la información no confirmada. Modo según el Littré es el "nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se trata y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los cuales se considera la existencia o la acción". Así, se puede contar más o menos lo que se cuenta o hacerlo según distintos puntos de vista. A esta capacidad y a las modalidades de su ejercicio se extiende nuestra categoría de modo. La información narrativa puede incluir más o menos detalles, de manera más o menos directa y parecer así mantenerse a mayor o menor distancia de lo que cuenta. Se puede también regular la información no a través de un filtro uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante de la historia, de su punto de vista o perspectiva". 213

Siguiendo los planteamientos de Genette, el texto literario narrativo (llámese relato o novela) debe asumirse como globalidad; si se me permite el símil, como un edificio con varios niveles o pisos. Este discurso narrativo (DN), sobre el que trabaja el análisis textual, se sujeta a determinadas reglas y consta de componentes específicos. Sea lo que sea, relato, historia o diégesis o narración, no se construye con base en la arbitrariedad sino dependien-

do de qué o cómo se quiere narrar. Por ello quizás, supongo, la idea de Genette acerca de contar más o menos lo que se cuenta o hacerlo de acuerdo con diversos enfoques; asimismo, la extensión de la categoría de modo, que aquí ubicaremos como procedimiento o conjunto de procedimientos para realizar una acción, en este caso, el texto literario narrativo.

La distancia, la información dosificada y el punto de vista, así lo entiendo, son elementos de la narración muy relacionados con el modo. Así pues, un autor no sólo podría plantearse cómo narrar una historia, cómo o cuándo actúan los personajes, sino también qué recursos literarios concretos exige el texto en cuestión.

Paredes, por su parte, propone que únicamente existen cuatro modos ("estilos" o "discursos"): el modo directo, el modo indirecto, el modo indirecto libre y el discurso contado o modo del discurso contado. En el primero aparece tal cual el discurso efectivo del personaje, respetándose por completo su ejecución gramática y semántica (se le "cita" textualmente); en el segundo, el narrador transmite el discurso (mejor dicho, su información) sin alterar el supuesto contenido primario, pero mediante sus propias palabras, partiendo de una construcción gramatical exclusiva del narrador; en el tercero, el narrador usa su propio discurso para referir el del personaje (como en el modo indirecto), conservando, sin embargo, de acuerdo con su conveniencia, rasgos y matices peculiares del de este último; en el cuarto, se registra el contenido del acto de

la palabra del personaje sin retener ninguno de sus elementos; se sabe que hubo un discurso y su tema, pero se ignoran su desarrollo y realidad concreta. Desconocemos, pues, concluye Paredes, lo que dijo el personaje. 214

Quizás la forma en que despliego estas opiniones, sobre el modo, provoca cierta confusión. En realidad, sólo he tratado de contrastar puntos de vista. Paredes expresa, por ejemplo, que "En algunas teorías narrativas, se entiende por modo de narración el grado de presencia de los hechos evocados en la obra mediante las voces narrativas de la misma. Las variantes modales se refieren a los discursos evocados en el propio discurso literario, a las maneras que adopta el narrador para transcribir los discursos de los personajes. La narración de los acontecimientos ficticios no tiene modos en este sentido". 215

¿Qué tenemos aquí, finalmente?, ¿estamos ante una problemática en la cual los críticos aún discrepan?, ¿se está hablando de un modo para el autor y un modo para el personaje?

Otra vez Genette. Para Platón -comenta- hay dos modos narrativos narrativos, necesariamente opuestos: el relato puro o diégesis, en el cual el poeta "habla en su nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro distinto de él quien habla"; y la mímesis, en ésta el autor "se esfuerza por darnos la ilusión de que no es él quien habla". En este caso la escena dialogada se convierte en un discurso mediado por el narrador y las réplicas de los personajes se funden y condensan en un estilo indirecto. El relato puro será

más distante que la mimesis: dice menos y menos inmediatamente... En la República Platón emprende la traducción a relato puro de la mimesis homérica (se trata de unos pocos ^{versos} de la Iliada, los que hablan de Crises caminando a la orilla del mar). La diferencia más clara es la longitud del texto, que pasa de 30 a 18 palabras, y la eliminación de redundancias. Platón elimina también la frase "la a rena donde hace ruido el mar", cuya única función es el efecto de realidad barthesiano. La arena no sirve, en el relato, para nada sino para dar a entender que el relato la menciona, porque está ahí y el narrador se deja conducir por la "realidad": lo que está ahí exige ser "mostrado". Se trata de un detalle contingente, medio por medio por excelencia de la ilusión referencial y, por consiguiente, del efecto mimético. 216

Oponiéndose al punto de vista de Platón, comenta Genette, Aristóteles sostiene la superioridad de lo mimético puro, "privilegio concedido a la dicción dramática que ejerció enorme influencia en la evolución de los géneros literarios: la tragedia como cumbre de la literatura, la noción de escena en la novela, que se concibe como pálida copia de las escenas dramáticas, etc. La novela moderna se emancipa de esta servidumbre llevando al límite la mimesis del discurso, concediendo la palabra al personaje y borrando todas las marcas de la instancia narrativa. Se llega, así, al monólogo interior o, mejor, al discurso inmediato, cuya esencia consiste no en ser interior, sino en su emancipación de todo patronato narrativo y en el hecho de ocupar de entrada toda la escena... Se presenta

por sí mismo, se trate de un fragmento o de una obra... En el discurso inmediato el personaje sustituye al narrador". 217

Recapitulando, y de acuerdo con lo expuesto por Genette en los dos párrafos anteriores, para Platón existen dos modos narrativos antagónicos: el relato puro o diégesis y la mímesis. En el primero, el poeta (o sea, el autor) habla en su nombre, sin tratar de hacernos creer que es alguien distinto de él quien habla; en el segundo, el poeta se esfuerza por darnos la ilusión de que no es él quien habla. Por otro lado, según Aristóteles, lo mimético puro es lo superior. Un privilegio otorgado a la dicción dramática de vasta influencia en el cambio de los géneros literarios. Para este filósofo, entonces, la tragedia -es decir, la representación teatral- es la cumbre de la literatura y, junto con esto, la noción de escena en la novela no tiene la jerarquía de las escenas dramáticas. ¿La verdadera mímesis es, aquí, sólo la teatral?

Después de esto, Genette indica que la novela moderna se emancipa o se libera de tal servidumbre (supongo que se refiere a la aristotélica), llevando al extremo la mímesis o imitación del discurso. Por esta vía se accede al monólogo interior, que Genette prefiere llamar discurso inmediato, cuyas características son: 1) concede la palabra al personaje y borra todas las marcas de la instancia narrativa; 2) no es interior sino que libera de todo patronato narrativo y, además, de entrada ocupa toda la escena; 3) se presenta por sí mismo, independientemente de que sea un fragmento o una obra; 4) el personaje sustituye al narrador.

No quiero concluir este tema del monólogo interior olvidando al francés Édouard Dujardin y al irlandés James Joyce. Del primero debemos recordar Han cortado los laureles. Novela corta de 138 páginas, dividida en 9 capítulos; publicada originalmente en La Revue Indépendante en 1887 y después por Editions Messein, de París, en 1925. Novela precursora de la obra maestra de Joyce: Ulises. Bello texto literario en el que el autor, indica Valéry Larbaud, "ha querido expresar algo que no fue expresado antes que él; y es eso lo que le ha conducido al descubrimiento, a la creación de esta forma. Él es quien se hace acreedor a todo el mérito: llevó a cabo una tentativa atrevida y esa tentativa tuvo éxito". 218

Pero hay que reconocer ciertos matices. Para Larbaud "Ni esta tentativa ni su éxito pasaron inadvertidas cuando la obra apareció en 1887, en La Revue Indépendante, fundada un año antes por Édouard Dujardin, y que acababa de dar a sus lectores En Rade de J.K. Huysmans. Muchos colegas demostraron, oralmente o por carta, su aprobación al joven autor. Pero se sabe en qué condiciones se hizo el movimiento simbolista: a espaldas del gran público, separado de la gran prensa diaria y de las revistas de gran tirada, casi entre escritores -y esto durante años (puede decirse que los últimos veinte del siglo XIX), hasta el día en que, casi súbitamente al parecer, asistimos a su triunfo y vemos los nombres de Mallarmé (muerto) y de los grandes precursores (Rimbaud, Corbière, Ducasse, Laforgue) en periódicos y revistas que, hasta entonces, no conocieran sino a los últimos románticos, los parnasianos y los naturalis

tas. Durante aquel largo período de oscuridad, era imposible que Édouard Dujardin penetrara allí, donde su amigo y maestro Mallarmé, y los precursores, no fueron ni admitidos ni siquiera tomados en serio. Más adelante, el triunfo general del simbolismo, oficialmente reconocido y llevado finalmente al conocimiento del gran público con un retraso de más de veinte años sobre la élite de lectores, no implicó un inventario completo de las riquezas de la época, una renovación de los estudios acerca de las primeras obras simbolistas, ni una busca de los libros desconocidos...". 219

En una época en que se innovaba mucho, en que se inventaba el verso libre y toda una nueva prosodia, y en que muchos escritores de segundo orden buscaban la originalidad puramente exterior -argumenta Valéry Larbaud, el prologuista de esta novela-, se da la paradoja de que "la obra de Édouard Dujardin, muy variada y plena de contrastes, muy rica en tentativas de toda suerte en muchas direcciones, no se destacaba nítidamente, en todas sus partes, en este fondo de historia literaria, confuso y agitado. Sus trabajos como historiador de las religiones (segundo período de su actividad literaria) y sus obras como dramaturgo y poeta (período actual), ocultaban a sus nuevos lectores una parte de la obra que había construido durante el período simbolista, y especialmente este libro, Les lauriers sont coupés, que se nos presenta ahora como una obra maestra de novelista y en la cual vemos su más importante contribución a la técnica literaria de nuestra época". 220

La paternidad de esta forma, de este recurso, de esta produc---

ción, Joyce siempre se la otorgó a Dujardin, con una sencillez que mucho lo honra. Larbaud cuenta que en 1920 leyó lo que había aparecido de Ulysses en The Little Review, una revista literaria neoyorkina de vanguardia; ésta, desde marzo de 1918 hasta agosto de 1920 publicó la mayor parte del quinto libro de Joyce, Ulysses, cuya influencia pronto se hizo notar en los textos de los jóvenes literatos de los países de habla inglesa, que comenzaron -advierte Larbaud-, mucho antes que la obra de Joyce fuera terminada y publicada en volumen (París, Skakespeare and C^o, febrero 1922), a imitar o, más exactamente, a utilizar ciertas formas usadas en la obra superior de este prosista irlandés; sobre todo, la que en Francia, poco después de la publicación de Ulysses, recibió el nombre de monólogo interior. 221

Larbaud varias veces pudo conversar bastante acerca de esta novela, con el mismo Joyce que concluía entonces (en 1920) los últimos episodios. El monólogo interior, le confesó Joyce, ya había sido empleado constantemente en un libro de Édouard Dujardin: Les lauriers sont coupés, editado en plena época simbolista y casi treinta años anterior a la composición de su propia novela. Del texto de Dujardin Larbaud acepta que sólo conocía el título; se trataba de un libro subestimado por la mayoría de la gente de letras de su generación y no tan conocido como L'initiation au péché et à l'amour, asimilado como la principal aportación de Dujardin a la novela francesa. Está claro que, en otro momento, Larbaud obtuvo y leyó un ejemplar de Han cortado los laureles. "En Les lau

riers sont coupés, me dijo Joyce, el lector se encuentra instalado, desde las primeras líneas, en el pensamiento del personaje principal, y es el desarrollo ininterrumpido de este pensamiento lo que, sustituyendo a la forma usual del relato, nos muestra lo que este personaje hace y lo que le ocurre...". 222

Han cortado los laureles. Novela corta de 138 páginas, decíamos, dividida en 9 capítulos. ¿Los personajes? Básicamente Lucien Chavainne, Paul Hénart, Jules de Rivare, Louise, Marie, Blanche Fannnie, los Desrieux, Manuela y Darvilly; unos secundarios y otros incidentales. ¿Quién es el protagonista?, ¿quién revela su Yo más auténtico, profundo y espontáneo? Bueno, se llama Daniel Prince, un estudiante de Derecho, un joven de clase alta en el París de finales del siglo XIX. Enamorado hasta la empuñadura de Léa d'Arsay, una hermosa muchacha que es actriz en un teatro pequeño y, claro, también un personaje importante dentro de la narración. ¿Y cómo no si trae a Daniel Prince dando más vueltas que un trompo!

Escuchemos lo que al respecto nos confiesa el protagonista: "Siempre su espectáculo. Vamos. Quisiera, sin embargo, antes de que se marche, contarle mi día de hoy; el pequeño salón ensombrecido por las cortinas amarillas; Léa tan gentil; llevaba su bata de raso claro; bajo los largos pliegues sedosos su fina cintura ajustada; y el gran cuello blanco por donde escapaba algo de su garganta rosa; acercándose a mí, sonreía; y sobre su espalda, caían sus sueltos cabellos en mechones dorados de su cabeza pálida y rubia; no es vieja, mi amada y tan bonita, diecinueve, veinte años, quizá; ella de-

clara dieciocho, exquisita muchacha. A lo largo inmóvil del Palais-Royal, a lo largo del Palais caminamos. Me tendió su mano; yo, besé su frente; muy castamente; ella se inclinó sobre mi espalda, y no nos hemos movido durante un instante; a través del raso, en mis manos sentía el mullido calor. ¡Cómo la amo, pobrecita! Y toda esta gente que pasa, aquí, allí, que pasan, ¡ah, ignorantes de estas alegrías, toda esta gente indiferente, cualquiera, que camina a mi lado!... -Sí, señorita, me sentaré en el sillón, el sillón bajo de terciopelo azul, con una ancha franja bordada; allí se posó en mis rodillas, hace quince días; me sentaré en el sillón bajo, cerca de ella, frente al armario de espejos; ella estará de pie y pondrá su sombrero sobre la mesa de felpa; arreglando su pelo con pequeños golpecitos, a derecha y a izquierda, con pausas, observándose, delante, detrás, con pequeños golpes, mirándome, riendo, haciendo muecas, traviesa; ¡qué alegría!, con su traje negro y su blusa de cachemir negra; ni alta ni baja, a pesar de que parezca bajita; no, no parece bajita, sino joven, muy joven; y tan rolliza; sus anchas caderas bajo su estrecha cintura, rotundas, blandamente descendentes; su busto orgulloso, que palpita tan bien en los grandes momentos; y su cara de niña astuta; sus cabellos tan rubios y sus ojos grandes; la adorable Léa. ¡Ah!, pobrecita, quiero quererla con un amor devoto, como debe amarse, no como aman los otros...". 223

Otro dato: A Daniel Prince le desagradan las mujerzuelas, esto es lo que él afirma; ahora bien, se emociona con más de una cuando las ve en la calle. Yo pregunto: ¿podría ser un Raskolnikov en Cri

men y castigo?

Han cortado los laureles. Una historia sobre los sueños, las esperanzas, las contradicciones de un joven apasionado; una historia acerca del amor unilateral o el deseo carnal, terrestre, casi nerudiano, que no aterriza en el mundo real. Una hermosa novela que trata del amor platónico, idealizado, volátil. Y todo esto contado mediante el monólogo interior.

Valéry Larbaud aclara que, luego de haber leído este libro de Dujardin, comprobó que aun siendo muy diferente, por su espíritu y por su estilo, de la obra de James Joyce, debía ser considerado como una de las fuentes formales de Ulysses. 224

Hernán Lara Zavala, especialista en literatura inglesa, al ser entrevistado por el periodista Jorge Luis Espinosa sobre Joyce, indica lo siguiente: "Joyce no veía bien, pero tenía un oído de músico. Y esto le permite entender la lengua inglesa como una música que logra transportar a toda su obra literaria, pero sobre todo en el Ulysses, una novela que no tiene una gran anécdota, incluso diríamos que es poco interesante: la vida de tres personajes, Leopold Bloom, Stephen Dedalus, Molly Bloom a lo largo de un día que va de las ocho a las 2 de la mañana en la ciudad de Dublín". 225

Cuando leí esta parte de la entrevista, me pregunté: ¿de veras no es importante la anécdota?, ¿lo que narra Joyce dura más?

En términos de desgaste físico, emocional, ¡qué sé yo!, lo que aquí me interesa destacar es la laberíntica autocrítica de este genio irlandés. En Ulises Joyce nos cuenta una historia de la vida

cotidiana -ésta, tan repetitiva, monótona, rutinaria-. Todo esto se dice y parece fácil; sin embargo, no olvidemos que estamos ante otro recurso literario: el tiempo referencial o el tiempo del relato: la duración de las acciones dentro de la historia narrada por la obra misma. ¿Lo estoy diciendo bien? La Vida Cotidiana se nutre de lo individual, de lo que le pasa a cada hombre y a cada mujer día tras día; la Historia es otro rocanrol, también de verídica singularidad, ya que se vincula con la muchedumbre, con las masas, con la Sociología. Lo que hoy es Vida Cotidiana mañana se transformará en Historia. Ulises: James Joyce saca todas sus antenas de poeta para contarnos lo que sucede con la vida cotidiana de Bloom, de su mujer Molly y de Dedalus, el otro poeta, en aproximadamente un día, ¿te parece poco? Ulises: una novela que consta de 728 páginas y en cuya construcción el autor invierte 20 años de su vida. Todo ello representa una hazaña, una intensa obsesión, quizás una búsqueda de lo Absoluto.

El papel de Irlanda en Ulysses, según Lara Zavala, es significativo en términos narrativos: "Primero, es una isla, además, depositaria de muchísimas tradiciones de carácter imaginario. Es un país que vive de contar historias de manera oral y de manera escrita. La gran paradoja es que Joyce reniega y huye de Irlanda, pero cuando escribe la obra, lo único que hace es afirmar Irlanda". 226

¿Algún mensaje para los mexicanos? En fin, debemos leer "James Joyce, momento cumbre del monólogo interior", de Jorge Luis Espinosa. 227

Volvamos a El complot mongol:

"A las seis de la tarde se levantó de la cama y se puso los zapatos y la corbata. En el baño se echó agua en la cara y se peinó el cabello corto y negro. No tenía por qué rasurarse; nunca había tenido mucha barba y una rasurada le duraba tres días. Se puso una poca de agua de Colonia Yardley, volvió al cuarto y del buró sacó la cuarenta y cinco. Revisó que tuviera el cargador en su sitio y un cartucho en la recámara. La limpió cuidadosamente con una gamuza y se la acomodó en la funda que le colgaba del hombro. Luego tomó su navaja de resorte, comprobó que funcionaba bien y se la guardó en la bolsa del pantalón. Finalmente se puso el saco de gardina beige y el sombrero de alas anchas. Ya vestido volvió al baño para verse en el espejo. El saco era nuevo y el sastre había hecho un buen trabajo; casi no se notaba el bulto de la pistola bajo el brazo, sobre el corazón. Inconscientemente, mientras se veía en el espejo, acarició el sitio donde la llevaba. Sin ella, se sentía desnudo...". 228

"El Licenciado se sentó frente a él, el mármol de la mesa entre los dos. Tenía un traje y una edad indefinidos. Los pocos dientes que le quedaban, aparecían de vez en cuando, amarillentos y tímidos tras de su sonrisa, tímida también. Una corbata, también de color indefinido, le colgaba del cuello delgado. La camisa estaba sucia y vieja. Las manos, al llevarse a los labios la copa de tequila, le temblaban...". 229

"Inútilmente buscó un taxi y acabó por tomar un autobús. La casa 208 de las calles de Guerrero era un edificio de apartamentos, de una fealdad que parece reservada a esa calle. El apartamento 9 estaba en el segundo piso, al fondo de un pasillo sucio, con paredes descascaradas en las cuales varias generaciones de inquilinos habían dejado estampadas sus impresiones sobre la política, la vida y la muerte y, sobre todo, el sexo. García se detuvo y apretó la campanilla. Parecía no funcionar, así que golpeó con la mano en la puerta. A los pocos momentos se abrió. Una mujer rubia, cubierta por una bata sucia, despeinada y con visibles huellas de maquillajes anteriores, le preguntó...

-What the hell...?

-Policía.

Le enseñó una placa. La mujer se llevó las manos a la boca, como para ahogar un grito, y lo dejó pasar. Entró a la sala-comedor del apartamento, donde sobre lo viejo y corriente de los muebles, imperaba el desorden. La mesa estaba cubierta por trastes sucios. En el suelo había periódicos tirados, colillas de cigarros y prendas de ropa. Entre todo ello, el Licenciado estaba sentado en el sofá, una copa en la mano y una botella de ron en la mesa baja frente a él. El Licenciado se puso de pie:

-Policía -le dijo García.

-Soy licenciado y represento a la señora...". 230

"La casa de la calle de Camelia resultó ser una vecindad de

aspecto antiguo.Tocó en la puerta del cuarto que le dijeron y a--
brió una mujer vestida de negro,delgada,de grandes ojos oscuros.

-¿Ester Ramírez?

-¿Qué quiere?

-Policía.

-Pase.

Entraron a la sala pequeña,de piso de madera pintado con congo a--
marillo.La mujer,se notaba,había hecho lo posible porque pareciera
una sala,con dos mesitas débiles con sus carpetas bordadas y
sus juguetes de porcelana,sacados de alguna antigua posada provin--
ciana.Había cortinas,pero los esfuerzos que se habían hecho,más
que disimular la pobreza,le daban cierto realce...". 231

Lo que tienen en común estos fragmentos es el uso,por parte
de Bernal,del relato en tercera persona;algunos,como puede verse,
incluyen breves diálogos.Esta técnica parece sencilla en su ejecu--
ción;después de todo,no se puede ignorar que está firmemente en--
raizada,por ejemplo,en muchas novelas europeas del siglo XIX.Por
lo general,junto con un lenguaje culto y un relato lineal,represen--
ta la expresión más acabada del autor-Dios,del creador absolu--
to,del escritor omnisciente.Que realiza con la historia y con los
personajes lo que se le antoja.Es un rey o un tirano al interior
de su muy especial Cosmos literario.Este escritor-Dios se apoya
siempre en un narrador que opera como una supraentidad,como una
voz anónima (lo que el Cine denomina voz en off).

Es posible que en esta clase de narraciones nos agrade, nos moleste o nos asombre la avasallante y total intervención del escritor, yendo desde la A hasta la Z y comentándonos a cada rato por qué determinado personaje es como es, diciéndonos qué sucederá en el próximo capítulo, etc. Esto es lo de menos, digo, siendo positivo, si se considera que dichas obras cumplen con el propósito primario de interesar al lector. El relato en tercera persona es también la técnica del distanciamiento: la narración fría, desde afuera, si la comparamos con el relato en primera persona, que simboliza el involucramiento, el compromiso, la narración desde adentro. El relato en tercera/el autor-Dios: ¿quién sino yo parte y reparte los naipes?, ¿quién sino yo tiene, desde el comienzo, todos los ases en la mano? En efecto, con el empleo de esta técnica está verdaderamente en chino que un escritor se niegue a participar en el juego, esto es, que termine quejándose como Holden Caulfield: "De partida un cuerno. Menuda partida. Si te toca del lado de los que cortan el bacalao, desde luego que es una partida, eso lo reconozco. Pero si te toca del otro lado, no veo dónde está la partida. En ninguna parte. Lo que es de partida, nada". 232

Ya lo sé, Holden, ya lo sé, tú te refieres a otra cosa.

En otra página me preguntaba por qué Bernal, en El complot mongol, utiliza unas técnicas literarias y no otras... Ya vimos que quien escribe novelas negras no se guía por la inspiración sino por la planificación... Conjeturas: Habiendo sido sinarquista, si

Es posible que en esta clase de narraciones nos agrade, nos moleste o nos asombre la avasallante y total intervención del escritor, yendo desde la A hasta la Z y comentándonos a cada rato por qué determinado personaje es como es, diciéndonos qué sucederá en el próximo capítulo, etc. Esto es lo de menos, digo, siendo positivo, si se considera que dichas obras cumplen con el propósito primario de interesar al lector. El relato en tercera persona es también la técnica del distanciamiento: la narración fría, desde afuera, si la comparamos con el relato en primera persona, que simboliza el involucramiento, el compromiso, la narración desde adentro. El relato en tercera/el autor-Dios: ¿quién sino yo parte y reparte los naipes?, ¿quién sino yo tiene, desde el comienzo, todos los ases en la mano? En efecto, con el empleo de esta técnica está verdaderamente en chino que un escritor se niegue a participar en el juego, esto es, que termine quejándose como Holden Caulfield: "De partida un cuerno. Menuda partida. Si te toca del lado de los que cortan el bacalao, desde luego que es una partida, eso lo reconozco. Pero si te toca del otro lado, no veo dónde está la partida. En ninguna parte. Lo que es de partida, nada". 232

Ya lo sé, Holden, ya lo sé, tú te refieres a otra cosa.

En otra página me preguntaba por qué Bernal, en El complot mongol, utiliza unas técnicas literarias y no otras... Ya vimos que quien escribe novelas negras no se guía por la inspiración sino por la planificación... Conjeturas: Habiendo sido sinarquista, si

Bernal quería escribir una novela negra cuyo protagonista fuera un antihéroe, en el contexto de la Revolución Mexicana que odiaba, a pesar de esto tenía que empaparse del tema. Por consiguiente, ¿cómo podía aludir a una realidad sociopolítica que no compartía sino, justamente, desde afuera, desde el distanciamiento, y desprovisto de pasión (en apariencia)? Así como Balzac, siendo un autor de ideología monarquista, fue capaz de trascenderse a sí mismo para producir *La Comedia Humana* y para darnos un panorama imparcial y gélido de la Francia decimonónica, asimismo Bernal se eleva sobre sus propias limitaciones al aplicar en El complot mongol la técnica del relato en tercera persona.

Aunque con esta técnica Bernal aprovecha un bagaje artístico-cultural del siglo XIX, no actúa del todo como un estricto autor-Dios, es decir, pone en práctica una contención narrativa que tiene su fuente nutricia en las reglas de la novela negra. Además, al armar poco a poco el personaje de Filiberto García -en este caso, mediante la mezcla de relato en primera persona y de monólogo interior- deja en éste buena parte de su pellejo espiritual, de sus paradojas, de sus afanes de ser humano mortal y vulnerable. Asumiendo la dureza ideológica de la novela negra, produce un protagonista que se va construyendo y conociendo lentamente. Colocándose ante el oráculo de la reflexión; ¿cómo?, a través de la ironía y del humor negro. Tarea nada simple para quien es o ha sido un misógino, un violador, un asesino a sueldo; para quien está inmerso en una

realidad signada por la patología o por el trauma.

Filiberto García: sólo un protagonista, un ser imaginario, ficticio, mas también, al mismo tiempo, un espejo de lo humano. ¿Trágico por la vida que ha llevado, por su libertad o por su alienación?

Si el relato en primera persona nos remite a un narrador que se involucra, el relato en tercera persona significa otra actitud, se mueve en otra dirección. Otra vez lo obvio: los relatos o las novelas no se producen por generación espontánea; así pues, el escritor debe apropiarse de alguna de las personas narrativas o más caras (Yo, Tú o Usted, Él o Ella) para contar una historia.

Según Alberto Paredes, "Los relatos a partir de un él son aquellos donde el autor ha creado una categoría especial y de distinta clase de realidad que los personajes para contar la historia y formar el universo verbal. Ninguno de los personajes, de los seres humanos ficticios, se encarga de la crónica de los hechos; hay una entidad aparte que los cuenta y organiza. Esta entidad no participa en la historia ni tiene atributos humanos aparte de ser el individuo relator (caso del personaje-narrador-testigo), no es un personaje; pero como es aquello que emite el discurso del relato y es precisamente, dentro de todos los elementos que intervienen en la configuración de la obra, el responsable de la manera peculiar en que ésta se organiza, resulta permisible llamarlo persona narrativa". 233

En relación con lo anterior, conviene establecer lo siguiente:

¿existe el relato en tercera persona,mas no el narrador en tercera persona?

Aunque todas las personas narrativas o máscaras cumplen la misma función de estructuración narrativa,explica Paredes,la tercera persona posee un carácter especial debido a la zona difusa en que se mueve,por no ser alguien de "carne y hueso" como lo es la primera persona (así sean carne y hueso falsos);asimismo,"... en sentido estricto,no existe el "narrador en tercera persona" pues los seres referidos por tal pronombre son invariablemente los personajes,nunca el narrador.Hay personajes y discurso en tercera persona,emitidos por una sutil entidad relatora que comulga con el ser humano sólo en tanto contador de cuentos". 234

Mediante la práctica aprendemos que elegir algo supone,por otra parte y en todas las situaciones,rechazar algo.Esto lo sabe el escritor auténtico: la hoja en blanco siempre es un vacío y un reto;hay que narrar bien una historia y,por eso,echar mano de los mejores materiales.En cuanto a ellos,y dependiendo de la mayor o menor habilidad de quien narra,hay que enfatizar su diversidad: técnicas,trucos,lenguajes,tonos,tiempos,colores,escenarios,etc.Ahora bien,sigo queriendo saber por qué un autor prefiere una forma de relatar una historia en lugar de otras...Para responderme esto,bueno,tengo que recordar que ya en otras páginas,al referirse a la producción literaria de Henry James,Luis Gregorich opinaba que tal o cual manera de narrar no dependían finalmente del ca

pricho del autor sino de las imposiciones del tema y de los matices del efecto buscado.

Sobre el trabajo del escritor, de cualquier escritor, expresa Paredes, debe tomarse en cuenta la sentencia de Jean-Paul Sartre: toda técnica implica una filosofía; "y el narrador es una de las piezas básicas en la reconstrucción de la filosofía del autor. Su labor adquiere mucha importancia porque favorece el conocimiento del pensamiento del autor y -en consecuencia- afecta orgánicamente al texto. Conocer en este sentido al autor significa tener mayor lucidez acerca de la obra misma mediante esta nueva vía que ofrece el narrador". 235

Como siempre, el punto de vista de Sartre es atractivo. Hace más transparente el modo en el que un escritor se coloca ante el mundo y la vida, en tanto que persona histórica total; nos ilumina para comprobar si equis cosmovisión o situacionismo existencial aparece o no, con qué características, en determinada producción artística. Dependiendo de múltiples factores y hasta de los materiales que va produciendo a lo largo de su vida, es válido creer entonces que dicho escritor también va cambiando. Me gustaría agregar que el autor es sólo uno de los elementos de lo que puede llamarse una triada.

En esta triada, compuesta por el escritor, la obra literaria y el lector, todo fluye hacia el mismo océano. Y el tercer elemento, el lector ideal: activo, inteligente y crítico, es impactado por la

práctica peculiar de quien construye una diégesis interesante. Como afirma Paredes, "queda afectado de un modo complejo. Obtiene, por principio, información sobre la cosmovisión, responde críticamente rechazando o aceptando y se constituye entre todas las obras de un autor, entre todos los autores y escuelas que se le ofrecen en un momento dado, como público seguidor de algunas obras, antagonista de otras, indiferente de unas terceras, etc. En segundo lugar, como ya quedó mencionado, se coloca en distintas posiciones frente a diferentes narradores y su lectura es diversa. Así, el narrador en cuestión es un elemento de las relaciones que el lector tiene con la obra y con el autor". 236

En Introducción a la novela contemporánea, Amorós coincide con Sartre al decir que "La técnica narrativa nos reenvía siempre a una concepción del mundo. Si la novela del siglo XIX nos parece, en cierto sentido, algo ya "pasado", no es porque el narrador sea omnisciente o porque no emplee el monólogo interior, sino, con toda sencillez, porque expresa y refleja un mundo que ya no es el nuestro. Si pensamos en las muy hondas diferencias que separan nuestro mundo del decimonónico comprenderemos el absurdo que supone elevar a modelos inalterables las novelas de aquel siglo. Y conste que, al decir esto, no estamos incurriendo en ningún progresismo ingenuo, pero tampoco en ningún reaccionarismo nostálgico. Nos limitamos, simplemente, a reconocer un hecho indudable: nuestra visión del mundo no es la misma que se tenía hace cien años. Precisamente

ésa es una de las causas del nuevo auge que entre personas bastante sofisticadas, puede tener la novela del siglo XIX, por la nostalgia de un mundo sólido y estable... que ya hemos perdido para siempre". 237

Para Amorós esta novela, la del siglo XIX, refleja por lo general un universo sin sobresaltos, a la medida del ser humano, poseído por éste. El racionalismo, el positivismo, la admiración por las ciencias físicas o el psicologismo representan el diáfano escenario filosófico de esta cosmovisión, hay una tensión entre el romanticismo y el realismo, indica el crítico, y de esta tensión nacen obras maestras de la novela europea... Es un mundo profundamente individualista, a pesar de sus vertientes humanitarias. Explica las reacciones humanas con un criterio psicológico bastante elemental, mecanicista, anterior al descubrimiento (previsto ya por Pascal) de muchos abismos y muchos misterios en el interior del hombre. 238

En esta época también se producen las guerras, los cambios sociopolíticos, las revoluciones industriales o la consolidación de los científicos. Aun así, según Amorós, este es un mundo relativamente tranquilo. Comprensible mediante la razón y que confía en ella. Antropocéntrico. Humanista (en el sentido de la palabra que hoy despierta tantas críticas). ¿Por qué en este tiempo todo parece funcionar bien, a pesar de los problemas? Porque estamos ante un mundo "Ordenado jerárquicamente. Fundado en la transmisión de unas

tradiciones y la perpetuación de unas costumbres que tiene su origen en la sabia experiencia. Una concepción que (nadie lo duda) sobrevivirá a los individuos que la poseen". 239

El novelista del siglo XIX, en lo tocante a la elección del escenario, busca una realidad estable donde se conjuguen de manera "natural" el tiempo y la acción de los personajes. En su mayoría, los escenarios son aristocráticos o de clase media.

Y no es casual, diría yo, que se hable de la Belle Epoque. Este lapso histórico que va de 1871 a 1914. ¿Qué cosas importantes suceden entre estas dos fechas, políticamente hablando, que fusionan el siglo XIX y el siglo XX? En 1871, recordemos, es reprimida salvajemente la Comuna de París, el primer intento de gobierno proletario, y en 1914 comienza la Primera Guerra Mundial, con todas las transformaciones que ocasionó. Desde 1871 hasta 1914 la Belle Epoque simboliza, tal vez como nunca antes, la hegemonía absoluta de la clase capitalista, una paz social afianzada con la fuerza de las armas. El Titanic, famoso transatlántico de lujo supuestamente insumergible, simboliza tanto la crisis de esa dominación burguesa como la aparición de vigorosos y triunfantes movimientos sociales (la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, por ejemplo). El hundimiento del Titanic significa, en mi opinión, una metáfora de la lucha de clases y, al mismo tiempo, una premonición: en él no sólo viajaban los ricos sino también gente de otras clases sociales.

¿Por qué esta referencia a la Belle Epoque o a la catástrofe

del grandioso buque inmortalizado ya en tantas películas? Porque en términos generales, y sin afán de etiquetar o de satanizar, la novela decimonónica no se interesa demasiado en la problemática de la gente pobre. En este planteamiento, claro, tendríamos que excluir a hombres como Víctor Hugo, Charles Dickens o Fedor Dostoyevski.

Es decir, sólo tendríamos que pensar en esas narraciones que incluyen, dentro de su galería de personajes, a trabajadores, a campesinos o a prostitutas; sí, de acuerdo, esto suena muy bien, pero mostrados desde la perspectiva de un escritor burgués.

En la novela del siglo XIX, analiza Amorós, "La pobreza comienza a aparecer vista bajo el prisma banal y regocijado del pintoresquismo". 240

Bien. El escritor de novelas del siglo XIX, dado que actúa desde una posición de superioridad, tiene que apoyarse necesariamente en la técnica del relato en tercera persona, convirtiéndose así en un autor-Dios, en un autor omnisciente, en un productor absoluto. Esta persona narrativa le permite poner en práctica cierta frialdad, cierto distanciamiento frente a lo que está narrando.

El texto en tercera persona, propone Paredes, es el modo más seguro mediante el cual un escritor se desentiende de su obra: se coloca virtualmente frente a los hechos y los describe (reservándose, por supuesto, la libertad de suspender en cualquier momento el curso de los acontecimientos para comentarlos). 241

Lo que para mí es un distanciamiento o una aparente falta de compromiso del autor, en la perspectiva de Paredes ello se traduce como desentenderse. Ambos hablamos de lo mismo, aunque con distintos términos.

Según Paredes, el texto en tercera persona se erige como un universo donde el escritor no está inmiscuido, a lo sumo es su cronista: contempla y refiere lo sucedido.

Esto puede connotar diversas actitudes:

1. Que el autor sea, formalmente, ajeno a su obra y esté incapacitado para "meterse" en ese mundo y narrar desde ahí, desde un personaje que sea su portavoz.
2. También puede significar una fe en el conocimiento total de su obra y así enuncia "objetivamente" los hechos; es la visión completa, pura y simple de lo sucedido. Una variante de esto es cuando un autor más subjetivista puede realizar ejercicios, imponerse la tarea de escribir en tercera persona para disminuir, quizá, una excesiva particularización subjetiva de su literatura y regresar parcialmente a una zona menos individualista, de más fácil acceso para la colectividad lectora.
3. Este último tipo de escritor también recurre a la tercera persona con el fin de lograr exactamente lo opuesto: establecer con mayor vigor y firmeza su personalísimo mundo literario, y proponerlo para que sea aceptado, tal cual es, no como una visión peculiar del mundo real común a lectores y autor, ni como la proyección es-

tética de una mentalidad singular, sino como un orbe que existe in dependiente y está ahí. Esto último se presenta sobre todo en la literatura fantástica y maravillosa. 242

Como ejemplos de estas actitudes, Paredes expresa que el primer tipo (la distancia nítida entre el narrador y su cosmos narrado) se muestra desde las líneas iniciales de "La gallina degollada", relato de Horacio Quiroga. El narrador "objetivo" se nota en El reino de este mundo, de Alejo Carpentier (aunque un tanto centrado en la perspectiva de Ti Noel, matiza Paredes). Y Jorge Luis Borges, en su célebre "Del rigor en la ciencia", nos da una gran lección sobre los mundos fantásticos autónomos; un texto que incluye su propia bibliografía fantástica. 243

Hay tres variantes de la tercera persona: el narrador omnisciente, el narrador con y la falsa tercera persona. Conviene registrarlas en su multiplicidad, en sus detalles. El narrador omnisciente no se identifica con ninguno de sus personajes, permanece distante y superior a éstos; lo mismo se aplica a la historia. Este narrador olímpico (así lo denomina Paredes), este narrador-Zeus, se involucra desde el principio hasta el fin en todo lo que está contando; "Tiene conocimiento total de personas y situaciones, de los hechos y su interpretación definitiva. Dispone su discurso de acuerdo con un dominio pleno de sus elementos y se propone como una pura presencia narrativa...". 244

Citando a otro crítico, Jean Pouillon, Paredes dice que éste en

Tiempo y novela ha llevado a cabo un estudio y una clasificación acertados del tema de la tercera persona; Pouillon no la designa narrador omnisciente sino narrador o visión por detrás (par derrière). 245

La Iliada, de Homero, y La casa verde, de Mario Vargas Llosa, serían dos buenos ejemplos de este narrador omnisciente, de este narrador o visión por detrás. 246

Por otra parte, el narrador con ("narrateur avec", para Pouillon), aunque mantiene su singularidad, diferenciando su voz de las de los otros personajes, la posición que adopta para contar es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios). Somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que participan en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador, al modo indirecto libre; "Sólo se narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás y su funcionamiento en el texto. Todo se desarrolla de acuerdo con un personaje constituido solapadamente como centro del acto narrativo". 247

Como primeros ejemplos de esta variante Paredes menciona La metamorfosis, de Frank Kafka, y La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa. 248

El autor de Las voces del relato asevera que es posible determinar con qué personaje se relaciona el narrador con y que esto es muy importante para estudiar el aspecto narrativo de un texto,

o sea, para saber si el personaje "junto" al cual se sitúa el narrador es protagónico, secundario, incidental o uno al que el narrador ha vuelto intencionadamente no identificable. Hay algo aquí que llama demasiado la atención: nos informa Paredes que el escritor que utiliza el narrador con piensa de otra forma: renuncia a la omnisciencia y se nutre de una subjetividad humana.

La elección del narrador con (como la de cualquier otro) se hace en función de la contundencia del texto. Así, algunos tipos de obras exigen su narrador con si el escritor no quiere abortarlas o, en el mejor de los casos, convertirlas en otras muy diferentes.

Para ejemplificar lo anterior, Paredes registra algo bastante interesante; los relatos góticos, declara, que se alimentan básicamente del misterio y del suspense, tienen un enemigo muy poderoso en el narrador omnisciente. ¿Por qué?, porque éste lo aclara todo desde el comienzo, explica las cosas conforme van sucediendo y, además, por si esto fuera poco, deshace ambigüedades. 249

Dicho de otro modo, estos tres elementos, pero sobre todo el último, dado que se combinan mal, son capaces de destruir la magia y la belleza de cualquier historia de terror. Son como la kriptonita para Superman; como el crucifijo, los ajos y las estacas para algunos vampiros... El norteamericano Richard Matheson en Soy leyenda, novela publicada por Ediciones Minotauro, nos ofrece una originalísima versión de estas criaturas nocturnas. Después de todo, y si lo pensamos bien, no es cualquier cosa vivir sin morir durante siglos

y sólo obsesionados por conseguir la sangre ajena, de la misma manera que los relatos góticos se alimentan de las emociones y de las expectativas de sus lectores.

Hay otros autores que también se inclinan por el uso del narrador con. Son aquellos que se interesan por estudiar la psicología y la moralidad de sus personajes y que conciben cada individualidad o cada relación humana como un complejo irreductible a un esquema, sistema o fórmula de pensamiento definitivo. Esto es, no siempre las cosas pueden verse como lo blanco versus lo negro; los matices, los detalles o los rincones secretos también cuentan; en la vida se avanza o se retrocede, se va uno de lado o se cae en algún pozo. ¿Serpientes y escaleras?

Se trata, opina Paredes, de un narrador que facilita la "obra abierta"; "bien porque el desenlace final no esté dado sino sugerido al lector, porque deje a éste la tarea de formular su interpretación y juicio sobre lo leído, o por las dos cosas. Pensamos en Dostoievsky, Henry James o cualquiera de los maestros decimonónicos o modernos de la novela psicológica. Atendamos a José Bianco quien coloca su narrador con el personaje secundario en Sombras suele vestir... Y la obra abierta, ajena a la perfección cerrada de la omnisciencia, es la que mejor transmite entre líneas la cosmovisión de conocimiento humano parcial y falible. Del mismo modo, ciertos literatos políticos (es decir, cuyos temas y su tratamiento son fundamentalmente políticos) usan el narrador con al escribir

en tercera persona. Son aquellos que manifiestan conciencia de la complejidad de los fenómenos históricos y que los resultados de un análisis nunca superan las limitaciones del individuo que lo efectúa. Esto se ve en obras organizadas como búsqueda de un culpable, donde el final consiste en reconocer que ninguno de los participantes -incluido el ejecutor- recibe el total de la responsabilidad y que todos los inmiscuidos en el hecho cargan su parte de culpa (obras como Los albañiles, de Vicente Leñero, y La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa. 250

El narrador con funciona como una inteligencia limitada por colocarse "junto" a una inteligencia limitada, o sea, a un personaje. Este modelo de narrador se opone, de alguna forma, a la tercera persona propiamente dicha y se acerca a la mirada de la primera persona.

Quienes por lo general prefieren emplear el narrador con son los escritores subjetivistas, agrega Paredes, "aquellos que escriben su obra básicamente en primera persona. Cuando deciden el uso de la tercera persona no eligen, por lo común, el narrador omnisciente, sino este otro (y el que se verá más adelante), pues ofrece correspondencias sólidas con la primera persona. Es la tercera persona de los escritores en primera, aquella que no refuta su cosmovisión. Los autores cuya cosmovisión se rige por el narrador omnisciente puro (los del conocimiento olímpico) pueden usar, estratégicamente y en ocasiones, el narrador con. Lo utilizan, entonces, co-

mo un contrapeso que aligera la monotonía excesiva de su narrador típico...También pueden usarlo para efectuar un movimiento en favor de la subjetividad humana, una disminución cautelosa de su seguridad y confianza en el conocimiento total...(Es) La oportunidad que tiene la tercera persona de ser el personaje y conservar la libertad para dejar de serlo". 251

Aceptemos aquí, pues, la relatividad de este narrador con, la elasticidad expresiva de esta peculiar tercera persona.

Pasemos a continuación a la falsa tercera persona. Otra variante que, por su sola denominación, ya suena bastante extraña. Es decir, ¿puede haber una falsa tercera persona? El autor de Las voces del relato responde que sí: "Gramaticalmente, el discurso está en tercera persona; pero se narra con apego absoluto a la perspectiva de un personaje, la cual se transmite en el estilo del personaje mimetizado por el narrador. Es el modo indirecto libre que rige la narración. Hay una tercera persona gramatical que semánticamente (por identificación) corresponde a la primera, al yo del personaje en cuestión. En realidad, la falsa tercera persona es una intensificación extrema del narrador con, narrador que mantiene un margen de distinción con el personaje tras el cual se oculta".

252

La falsa tercera persona tiene posibilidades propias. Veamos cuáles son:

1. El escritor puede comunicar una versión particular de los he--

chos, la del personaje concreto, simulando (mediante el apoyo implícito del narrador onnisapiente, que funciona inconscientemente en los lectores cuando aparece la tercera persona) que son ésos los hechos "objetivos" y ésa su única interpretación válida.

La voz de la tercera persona onnisciente le dice al lector: "esto pasó", y la de la primera: "esta es mi versión de lo que ocurrió", "así es como yo vi o veo las cosas".

2. En otros casos, en otras situaciones, conservando la higiénica tercera persona, el escritor se propone contar las cosas desde el interior de los hechos mismos: dentro de la tercera persona hay una humanización de ese dios lejano llamado narrador onnisapiente. Como resultado de esto, por ejemplo, en Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, existe una omnisciencia funcional a todo lo largo de la novela; sólo hasta el final nos daremos cuenta de que un personaje, el gitano Meiquiades, es el encargado de dicho relato onnisciente; por su lado, en "La salud de los enfermos", Julio Cortázar explora las posibilidades intimistas de esta falsa tercera persona. 253

Esta clase de narrador, sugiere Paredes, deviene doblemente tramposo: le muestra al lector sus limitaciones y, al mismo tiempo, tiene la osadía de expresar que lo que él ve es la realidad tal cual y no una visión de ésta (actuando como si de veras fuera una tercera persona tradicional, clásica). A este modelo de narrador el lector lo puede interpretar -explica Paredes- como una

tercera persona incapaz de desarrollarse como tal y necesitada de arraigo en algún personaje o como un narrador-personaje que ha optado por la estrategia de contar escondiéndose...No puede o no le conviene tomar su voz narrativa y se apoya entonces en una persona que le es ajena, la tercera, a la cual se adapta en dependencia parcial. 254

Esto propicia "las relaciones más enrarecidas entre narrador y personaje...Desde donde se mire, se tiene por cierto que hay dos entidades (personaje y narrador-tercera persona) fundidas en una unidad. El análisis queda obligado a comprender cómo conviven dos personas dentro de la misma piel. Téngase en consideración que es el único caso de todos los narradores y sus variantes donde esto sucede: dos individuos, de suyo plenamente identificables, que engendran y se convierten en un tercero (narrador tercera/primer persona) que posee cualidades de ambos y otras nuevas, resultado de la combinación. Todo esto produce complejidades nuevas en el texto. Por ello es adecuado intentar el análisis desde los dos puntos terminales (tercera persona, primera) y llegar a la elucidación del centro, clavar ahí la mirada". 255

Sea como sea, y por lo que estamos viendo, esta falsa tercera persona se muestra como una especial dificultad, o sea, es un verdadero reto: para el autor que la construye y para el lector que de sea descifrarla.

Hay más cosas que Paredes desmenuza sobre este tema, mas -como

se entenderá- trato de quedarme con lo esencial. Sin olvidar, en este plano, que es factible identificar de modo conveniente, tal como sucede en el caso del narrador con, el personaje que encubre al falso narrador y dónde éste se oculta: protagonista, secundario, incidental o anónimo... "La condena", de Franz Kafka, se menciona como otro ejemplo de este tipo de texto. Creo importante señalar que, ya para efectos de un análisis textual concreto, en este punto tal vez algún lector podría pensar que casi se le cae encima el mundo; además de lector, tendría que transformarse en todo un detective. Bueno, esto lo dice Paredes con otras palabras; centralmente y por cortesía del escritor -comenta, con un humor no carente de ma la leche-, aquí se trataría de una cacería del narrador. 256

En fin, ni modo. Y dado que marchamos como Alicia en su País de las Maravillas, de sorpresa en sorpresa, debemos asombrarnos con lo que viene. Cuando uno ingenuamente creía que lo relativo a la tercera persona ya había concluido, Paredes está diciéndonos que el crítico Jean Pouillon "reconoce una cuarta variante de la tercera persona, que se encuentra en obras como las de Hammett y Hemingway". Se trata de la visión "por fuera" (du dehors). 257

Tenemos aquí a un narrador que registra en primera persona to dos los sucesos, sólo que sin comprenderlos. Un individuo, identificado o no con algún personaje, en medio de los hechos, pero incapaz de razonarlos. Este tipo de narrador ha sido tomado como símbolo de la escuela conductista y es, también, uno de los procedimientos

de la Nouveau Roman. Ramón Ferreira, con "Sueño sin nombre", y Guillermo Cabrera infante, con la novena viñeta de Así en la paz como en la guerra, emplean esta visión "por fuera". En este contexto se incluyen personajes como la Maisie de Henry James y el Benjy de William Faulkner. 258

Esta visión "por fuera", cuya materia prima es la locura o la ajenidad, es sumamente interesante. Los escritores que usan este recurso técnico, afirma Paredes, en mayor o en menor grado manifiestan un pesimismo epistemológico: los hechos existen en bruto y toda la alquimia verbal con la que cuentan los artistas se pone en práctica para transmitirlos como realidad incomprensible y construir con ellos, a pesar de todo, una obra de arte. 259

En un relato así, donde lo hegemónico es el caos o la ausencia de lógica, el lector crítico debe introducir una buena dosis de racionalidad. Como diría la Dialéctica, si la realidad está signada por el desorden o por un aparente desvarío, para comprenderla hay que reconocer la naturaleza de sus leyes. Dejando que fluyan las cosas, opinaría Lao Tsé.

En efecto, "Al lector no le queda sino ejecutar su lectura y aceptar la naturaleza indescifrable de los hechos; o armar él mismo el relato de un modo racional, hasta donde la comprensibilidad potencial del texto lo permita; o, como tercera variante, lograr una comprensión bastante completa, reescribir en su lectura el discurso hasta evidenciar su coherencia. Entonces su tarea es convertir-

se en una especie de narrador al sesgo, que se superpone al primero y lo complementa. El narrador propiamente dicho es un informante y el narrador-lector procesa los datos. El narrador sólo existe para transmitir los datos y que el autor les de un malicioso aspecto caótico, la función obligada del lector es razonarlos o acabar de razonarlos y allanar el camino de su inteligibilidad. Cuando ocurre este fenómeno, frecuentemente el lector califica al narrador como un ser de escasos recursos mentales". 260

Al grupo de personajes citados creo que le debemos agregar el protagonista de "Macario", poético relato de Juan Rulfo. 261

Ya he visto lo correspondiente a las actitudes y variantes conectadas con la tercera persona; quizás en otro momento haga un repaso. A continuación quiero mencionar, por una parte, los refranes (o propuestas análogas) utilizados por Bernal en su novela y, por otra, lo relativo al tiempo referencial o tiempo del relato; posteriormente, me adentraré en la temática de El complot mongol.

Esto hallé sobre el primer punto:

"no por mucho madrugar amanece más temprano...". 262

"vale una pura y dos con sal...". 263

"tanto va el cántaro al agua, que por fin se quiebra...". 264

"Lo que va de muerto a muerto, de cadáver a pinche muerto...". 265

"Entre más muertos se hacen, menos le andan saliendo a uno en la noche...". 266

"Hay muertos que se vuelven pegajosos como la melcocha...". 267

"Que no sepa la mano izquierda lo que hace la derecha...". 268

"Los hocicones como que viven poco...". 269

"Pico de cera, que el pez por la boca muere...". 270

"De memorias no vive nadie, sólo el que no ha hecho nada...". 271

"Por eso los borrachos se vomitan, para no acordarse...". 272

"y los que son nuevos (borrachos) se vomitan a su primer finado,

como para echarlo fuera...". 273
 "hay que ser borracho viejo, con su alcaseltzer dentro...". 274
 "Hay cosas que no se cuentan o, por mejor decir, no hay cosas que se cuenten...". 275
 "Sólo las viejas lo andan contando todo, por lo menos lo que quieren contar...". 276
 "más mañas que un tejón viejo...". 277
 "Por eso, entre menos dicho, menos sufrido...". 278
 "es de pendejos andarse riendo todo el tiempo...". 279
 "Sobre el muerto las coronas y sobre la vieja el hombre...". 280
 "Llegando y prendiendo lumbre...". 281
 "hasta los de huarache me taconeán...". 282
 "más desconfiados que un tejón...". 283
 "Y el que no conoce a Dios, a cualquier pendejo se le hinca...". 284
 "uno hace el muerto y otro le reza...". 285
 "El que a hierro mata, a hierro muere...". 286
 "A cada capillita le llega su fiestecita...". 287
 "sacar la castaña con la mano del gato...". 288
 "El sacerdote debe vivir del altar...". 289
 "el que calla, otorga...". 290
 "Si no le gusta cómo hago los adobes, ¿por qué no entra a batir un poco?". 291
 "Lo que natura no da, Salamanca no lo presta...". 292
 "tener la razón vale un carajo, lo que importa es tener cuates...". 293
 "El que nace pa maceta no pasa del corredor...". 294
 "ahora sí que ya se le ve la punta al asunto...". 295
 "ahora se acabó eso de andarle haciendo a la novela Palmolive...". 296
 "me hace lo que el viento a Juárez...". 297
 "dando más vueltas al asunto que una ardilla en su jaula...". 298
 "de qué cuero salen más correas o de qué lado cae el ladrillazo...". 299
 "viendo lo que es parir en Viernes Santo...". 300
 "Él solito, como la parturienta...". 301
 "Y a la puja y puja y no sale el chamaco...". 302
 "Ya que está uno solo con su muerte, no necesita a nadie...". 303

Por lo que tiene que ver con el tiempo referencial o tiempo del relato, vale la pena señalar que, para empezar, lo que llamamos Tiempo está presente en todo: en los relatos, en las conversaciones, en las películas, en la vida misma... Si no existiera el Tiempo, ¿cómo sucederían los acontecimientos?, ¿cómo podríamos enterar-

nos y sorprendernos de que ocurren, además, dentro de un marco específico? No se produce el tiempo al margen del espacio, y viceversa; los hechos se efectúan en un momento y en un lugar concretos. En determinadas circunstancias hasta podemos hablar de tiempos imaginarios y de tiempos reales.

Los sucesos se llevan a cabo con distintas velocidades o, si se prefiere, con diferentes ritmos. Esto es muy evidente en las novelas y en los relatos. Dependiendo de las características del género literario o, más particularmente, de la narración que enfrentamos como lectores, veremos que las acciones transcurren de modo lento o rápido (en algunos casos mezclando lo lento y lo rápido). El orden lineal o no-lineal de las acciones son otros factores indispensables para entender esta problemática del tiempo. Los escritores y los cineastas se desplazan muy bien en uno o en otro campo. Sin ir más lejos, pensemos en María mortal y Corre, Lola, corre, películas del alemán Tom Tykwer. En la primera, para contarnos la historia de una mujer maltratada por el padre y por el marido, Tykwer emplea un ritmo muy lento, muy desesperante; en la segunda, donde otra mujer necesita impedir el asesinato de su amante, este director narra las cosas con una velocidad intensa y febril (esta cinta nos muestra la angustia de Lola, la protagonista, mediante tres versiones). Otro ejemplo: Los perros de paja, de Sam Pekinpah. En esta historia un joven físico norteamericano, durante su estancia en Inglaterra, deberá responder a una serie de agresiones cuyo

origen radica en la imprudente coquetería de su esposa británica. Hasta la mitad de Los perros de paja todo se va dando con tranquilidad, en un ambiente apacible; después, en lo que se puede considerar una inesperada vuelta de tuerca, Pekinpah nos mete de lleno en un alucinante vértigo que concluye de manera violenta.

Sobre estos asuntos del tiempo también recuerdo lo que opinaban Emmanuel Kant y Michelangelo Antonioni. Uno, filósofo; otro, director de cine. Según Kant, el tiempo y el espacio son las condiciones materiales necesarias para la producción de los fenómenos; en cambio, Antonioni decía que las historias tienen un principio, una parte media y un fin, aunque no necesariamente en este orden.

¿Qué nos ofrece el libro Glosario de Términos del Arte Teatral? Leamos: "Tiempo: Velocidad con que se habla... Tiempo dramático: En contraste con el tiempo físico, alude al espacio de tiempo que pasa en la acción dramática. Estrictamente hablando, puede subdividirse en dos: tiempo de la fábula, que es el lapso que comprende el período total de la historia tratada en el drama (por ejemplo, unos treinta años en el caso de Edipo Rey), y tiempo de la acción o tiempo representado, que es el espacio temporal comprendido desde el principio del conflicto dramático hasta su desenlace. // El período que pasa en la acción de un drama... Tiempo físico: El opuesto a tiempo teatral o dramático. La verdadera duración de la obra en minutos". 304

¿Hay un tiempo de la lectura y factores que lo condicionan?

Estoy recordando lo que nos sucede con novelas como El Conde de Montecristo, de Alejandro Dumas, y Ulises, de James Joyce. La segunda, una obra de 728 páginas, de 703 si descontamos las del prólogo, basada en la vida cotidiana de un hombre, Leopoldo Bloom, durante casi 24 horas; la primera, más extensa, con 1057 páginas, y que comienza el 24 de febrero de 1815 para terminar 25 años después. Si, definitivamente el tiempo de la lectura es otro rollo. Yo tardé al rededor de tres meses leyendo El Conde de Montecristo; para el texto de Joyce, de menor extensión, invertí más tiempo. ¿Diferencias en los lenguajes, en los escenarios, en los personajes...?, ¿esto qué importa!, ¿yo no quería que estas novelas finalizaran! 305

Salvo que uno sea ciertamente metafísico -ya hasta parezco foxista, y eso que no hablo de mi cuate José Luis Borges-, el tiempo no está separado del espacio, del mismo modo que no hay fondo sin forma o fenómeno sin esencia. En efecto, argumenta Genette, "Por una disimetría cuyas razones profundas no están claras, que está inscrita en las estructuras mismas de la lengua, se puede muy bien contar una historia sin precisar dónde sucede, mientras que es casi imposible dejar de situarla en el tiempo en relación con el acto narrativo, puesto que necesariamente debe contarse en presente, pasado o futuro". 306

Refiriéndose al tiempo de la narración, Genette plantea que se pueden distinguir cuatro tipos de narraciones: la intercalada, la simultánea, la anterior y la ulterior.

Veamos sus diferencias:

"1. Narración intercalada con los momentos de la acción: se trata de una narración con varias instancias y la diégesis y la narración pueden entrecruzarse, de manera que la segunda influya sobre la primera. Es lo que sucede en la novela epistolar, en la que la carta es medio del relato y elemento de la intriga. Puede ser el elemento de análisis más delicado, cuando la forma de diario se afloja para terminar en una especie de monólogo de posición temporal indeterminada...

2. Narración simultánea. Es en principio el tipo más simple, puesto que la coincidencia rigurosa de la diégesis y de la narración elimina toda clase de interferencia y de juego temporal. Sin embargo, la confusión de instancias puede funcionar en dos direcciones opuestas, según se ponga el acento sobre la diégesis o sobre el discurso narrativo.

a) El relato en presente y puramente de acontecimientos puede aparecer como el culmen de la literatura objetiva, puesto que la última huella de enunciación (el pretérito) desaparece en la transparencia total del relato que termina de borrarse a favor de la diégesis.

b) Inversamente, si se acentúa la narración, como en los monólogos interiores, la acción parece reducirse a simple

3. Narración anterior. Incluso los relatos de anticipación posdatan siempre su instancia narrativa, implícitamente posterior

a su diégesis. El relato predictivo aparece sólo en literatura en un nivel segundo: relato profético, sueño premonitorio. Estos relatos son predictivos en relación con su instancia narrativa inmediata, no con la última (autor implícito).

4. Narración ulterior: preside la inmensa mayoría de los relatos existentes. Basta para designarla como tal el empleo del pasado, sin que ello especifique la distancia que la separa del momento de la narración. En el relato clásico en tercera persona esta distancia queda indeterminada y la cuestión sin pertinencia, al marcar el pretérito una especie de pasado sin edad: se pone fecha a la diégesis, no a la narración...". 307

Regresemos a El complot mongol.

Todo transcurre en la Ciudad de México. Época: la siempre irrepetible y gloriosa década de los Sesentas. ¿El mes?, indeterminada. Contexto sociopolítico: la Guerra Fría. Superpotencias nucleares: Estados Unidos y la Unión Soviética.

Y hay un rumor.

Ya desde las primeras páginas de esta novela negra Bernal nos presenta a dos interesantes personajes: el Coronel y Filiberto García. El Coronel, un hombre con muchísimo poder, muy colmilludo, muy bien informado, se las sabe de todas todas; García, un antihéroe, alguien que -como vamos viendo poco a poco- sólo se considera un fabricante en serie de pinches muertos... Otro de los personajes centrales: un hombre bien vestido, delgado, de cabellos entrec

nos y gafas con arillos de oro: el señor del Valle.

Ahora bien, para determinar cuál es en esta novela el tiempo referencial o tiempo del relato, es decir, la duración de las acciones dentro de la historia narrada, tenemos que realizar un **pequeño** recorrido por los distintos capítulos.

Capítulo I:

El protagonista "A las seis de la tarde se levantó de la cama ...".// "la noche empezaba a invadir de grises sucios las calles de Luis Moya...". A las 7:00 p.m. Filiberto García tiene una cita con el Coronel (en la oficina de éste, en la Secretaría de Gobernación). Viene a México el Presidente norteamericano, dentro de tres días; el rumor: el posible atentado en su contra. En esta conversación interviene también el señor del Valle. Se menciona el asesinato de John Fitzgerald Kennedy. Junto con el rumor se deja entrever una fuerte disputa ideológica entre la URSS y la República Popular China. A García le encargan la investigación de todo este asunto, hallando y aniquilando a los presuntos terroristas extranjeros; para ello únicamente cuenta con esos mismos tres días. Termina la conversación. Todavía es de noche. ¿Qué día es? El lector puede suponer que se trata de un fin de semana, ¿es un sábado o un domingo? Datos no contestados en este capítulo.

Retrato del protagonista: Cicatriz en la mejilla debido a una cuchillada. "La cara oscura era inexpresiva, la boca casi siempre inmóvil, hasta cuando hablaba. Sólo había vida en sus grandes ojos

verdes, almendrados". Apodo: El Gato. Durante la Revolución Mexicana "Asistente de mi General Marchena, uno de tantos generales, según-- dón". No le gustan los chistes. Edad: 60 años. Lugar de nacimiento (probable): Yurécuaro, Michoacán. Es dueño de un edificio de departamentos; sin nada verdaderamente personal en el suyo (este dato viene en el capítulo siguiente). Vive en la calle de Luis Moya. Usa de manera obsesiva o peyorativa la palabra pinche. El portero de su edificio lo llama Capi, por Capitán: "Este maje se empeña en de cirme capitán, porque uso traje de gabardina, sombrero texano y zapatos de resorte. Si llevara portafolio me diría licenciado. ¡Pin-- che licenciado! y ¡pinche capitán!". Tiene que colaborar con la FBI y el KGB.

Alusión a otros personajes: El Licenciado, Pedro Li, Juan PO, Richard P. Graves, Iván Mikailovich Laski.

Capítulo II:

Aunque con algunos cambios (por ejemplo, la referencia al Barrio Chino), las acciones no dejan de estar conectadas con las del capítulo anterior. En este sentido, veamos lo que, entre otras cosas, aquí se presenta... El Narrador hace una descripción y una comparación un tanto melancólicas del Barrio Chino mexicano con otros (San Francisco, Manila). García quiere cenar en esta zona, en la calle de Dolores. Por primera vez se menciona a Marta Fong. El humor negro del protagonista; que proviene de la ironía y del do--

lor, sin ninguna relación con lo que Marta Fong considera la risa buena: "Y luego eso de que la risa es cosa buena. Yo a eso no le entiendo. Como que nunca le he hecho a esa risa que dicen que es buena". Y el curioso comentario de Marta Fong que significa, en efecto, todo un guiño para el lector inteligente y crítico: "-Como no tengo donde ir, leo mucho, sobre todo novelas policiacas. Creía que todo lo que contaban eran mentiras".

La misoginia de García. Su infancia y su adolescencia traumáticas (la Charanda/Gabriela Cisneros). Lo golpean física y psicológicamente: "Gabriela Cisneros. Y yo de muchacho rogón y ella dando puerta. Y que nos cae don Romualdo Cisneros cuando la tenía en esa huerta en Yurécuaro. Ya casi la tenía en pelota. Y don Romualdo me hizo que me arrodillara allí en la tierra y me bajara los pantalones 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 Gabriela Cisneros hacía como si llorara, pero se estaba riendo. Y no se tapaba las piernas. Y yo allí, llorando y con las nalgas de fuera, coloradas como si tuvieran vergüenza. 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". García se asume o se siente subestimado, ninguneado. ¿Por qué él en o para esta investigación? "Y luego del Valle, que no quería que lo reconociera y cada rato sale retratado en los periódicos. Pero él

ha de decir que un pistolero no lee los periódicos...", ironiza el improvisado detective.

Lo popular en esta época: el Nescafé, la radionovela Palmolive, los refranes... El centro de la capital mexicana.

Al protagonista lo persiguen. Dos muertos; ¿son polacos? Habla con del Valle. La condición migratoria ilegal de Marta. Las contradicciones de García: una cosa es lo que piensa hacer con esta mujer y otra lo que en verdad lleva a cabo. Cree que ella está involucrada en este asunto del rumor y, también, por supuesto, que está rebuena y que nunca se le ha hecho con una china. Y como todo un señor personaje de novela negra desconfía de todo y de todos: "Ando en el equipo de Hitler y de Stalin y de Truman". Como quien dice, prendiéndole simultáneamente una vela a Dios y otra al Diablo.

Veamos: es de madrugada; ¿son las tres de la mañana?, ¿es sábado o domingo?

Otros personajes: Santiago, Pedro Yuan, Chen Po, Wang (en el Café Cantón), Chen Fong.

Capítulo III:

Los dos muertos del capítulo anterior; ambos mexicanos. Luciano Marqués (con varios ingresos, según el Coronel; especialista en asaltos a mano armada). Roque Villegas Vargas (un pistolero norteño, de Baja California).

Ya es otro día. A las 10:00 a.m. García acude a su cita con Ri

chard P. Graves, agente de la FBI. Sanborns de Lafragua: García informa al Coronel Graves: hombre de 40 años, bajo y fuerte; "Este gringo tiene músculos de boxeador y cara de pendejo. No es mala combinación en un hombre que sabe su oficio, y parece que éste lo sabe. Y con sus anteojitos de oro y su sombrero casi sin alas y cinta de colores, más parece un agente viajero... Este gringo como que sabe karate, se le ve en las manos. Ha de conocer más mañas que un tejón viejo. Y con todo y la risita, creo que es de los que matan a un cuate sin pestañear". García siente que Graves le quiere dar órdenes.

Graves... Los posibles terroristas (3) al servicio de la República Popular China. Dos vinieron juntos, por Canadian Pacific, directamente de Hong Kong:

- 1) James P. Moran. Norteamericano. Estuvo en China, en Indonesia y fue piloto durante la Guerra de Corea. Renegado, aventurero.
- 2) Xavier Liu. De origen chino, aunque ciudadano cubano. Usa un falso pasaporte mexicano; y en Asia un pasaporte cubano.

Según Graves, Iván Mikailovich Laski estuvo en la Guerra Civil Española. Posteriormente "su nombre ha sonado en Asia, en Europa Central y en Latinoamérica. Habla muchos idiomas sin acento y hay largos periodos de tiempo en los cuales se nos pierde por completo. Por ejemplo, no habíamos oído hablar de él desde 1960. Estaba en Cuba".

A las 12:00 a.m. García está con Iván M. Laski, agente del

KGB.Café París, en la calle de 5 de Mayo.Laski: un hombre bajo, delgado, de aspecto insignificante, con un traje de casimir grueso, mal cortado; tenía unos enormes ojos azules, llenos de sorprendente ingenuidad. Para el soviético, Graves "es uno de los mejores agentes que tiene el FBI.No se deje engatusar por su risita de tonto y su aspecto burgués.Es un muy buen agente y no duda ante la necesidad de matar".

¿Cómo olvidar que, en su momento, Graves le echa la mano a García?

Otros personajes: Anabella Crawford (alias Anabella Ninzi----ffer, artista de teatro; mejor dicho, desnudista, amante de Roque Villagas), el Licenciado.

Es lunes.

Capítulo IV:

Martes...que se convierte en miércoles."El Coronel colgó.Eran casi las cinco de la mañana y en el restaurante había muy poca gente.Laski estaba sentado solo, tomando un vaso de leche...".

Marta Fong: "-Y no me he arrepentido de haberlo hecho ni me voy a arrepentir nunca.Por primera vez, porque usted está aquí, vivo sin miedo...porque ya sabe toda mi verdad...porque puede hacer conmigo lo que quiera y yo lo acepto...".

Filiberto García: ";Y luego que nunca se me ha hecho con una china! Y luego que me trae medio jodido, no como las otras.Capaz

y todas las chinas son así.O capaz que ando fuera de mi manada...".

Encuentro entre García,el Coronel y del Valle.Encuentro entre García,Laski y Graves.Atrapan a tres chinos en el departamento de Anabella Ninziffer.Confiesan estar -o eso dicen- involucrados en el narcotráfico (morfina y heroína).

Capítulo V:

Miércoles.Filiberto García regresa a su departamento,con Marta Fong.Al día siguiente llega,o está por llegar,el Presidente de Estados Unidos.

García se pregunta quién es realmente Luciano Manrique;si no es socio de Roque Villegas,¿para quién trabaja? El Licenciado.Para García la tesis de los chinos que quieren,según éstos,desplazar a la mafia norteamericana,parece desmoronarse y dar paso a otra cosa.

Lo que la novela parece plantear en este capítulo es,entre otras cosas,que no se pretende asesinar al Presidente norteamericano sino a Fidel Castro.Todo este enredo...;rollos de la política internacional!,exclamaría García.

Del Valle entra.García,en pugna con del Valle,afirma que sí se está tramando un atentado,pero sin chinos;sólo el Coronel le cree: "¿Cómo está eso que dijo de otro complot?".

Nuevamente se menciona a Luciano Manrique.

Conversación con fintas, con puertas falsas, medias verdades.

El Licenciado cuenta la historia de Manrique y sus nexos con ;el General Miraflores, amigo de Rosendo del Valle! Gomititos. García no pierde de vista los dólares que andan por ahí, y que él puede tomar: "Colgó. Allí están los dólares, todos en billetes verdes de a cincuenta. Y como no trabajo en equipo, todititos para mí. ;Pinche equipo! Y ora vamos a ver quién le hace más fuerte a la investigación. ;Pinche investigación!".

Todavía es miércoles: nuestro antihéroe debe ver al Coronel a las 2:30 p.m.

Otros personajes: Chino Santiago, Ester Ramírez (viuda de Luciano Manrique), el Sapo y el Gringo (amigos de Manrique).

Capítulo VI:

Ya al final del capítulo V García busca un teléfono público para hablar con el Coronel, le dice que tiene una información muy importante, pero no puede dársela en la oficina; su jefe le contesta que lo verá pronto. Desde la calle de Bucareli hasta la Colonia Guerrero. El Coronel llegará en su Mercedes; quedan de verse en la calle Mina.

¿Transcurren 10 o 15 minutos?

Ya dentro del Mercedes, García le explica al Coronel que no podía verlo en su oficina por la muy probable existencia de espías. El atentado tiene un origen local, asegura nuestro protagonista;

"no va en contra del Presidente gringo, sino en contra del nues---tro. Aprovechando los rumores, mi Coronel". Entre otras cosas, el Coronel le pide a García que lo vuelva a llamar a las 10 de la noche.

Este receso, por así decirlo, lo emplea García para entrar en una tienda y comprarle un reloj a Marta; quiere dejarle todo su dinero, piensa ya en hacer su testamento. En la calle de Dolores busca a Liu en su negocio, sin localizarlo; ésto lo ratifica el Chino Santiago. Siendo las seis de la tarde, Filiberto García se encuentra de nuevo en su departamento: descubre que Marta Fong ha sido asesinada.

8:30 p.m. García sale a la calle y desde un teléfono público se comunica con Rosendo del Valle, haciéndole ver que ya entendió el recado (cree que este político está relacionado con la muerte de Marta); también le plantea que necesita hablar urgentemente con ambos, o sea, con él y con el General Miraflores. Nos vemos en mi casa, en media hora, responde del Valle; García llega antes y sorprende, por cierto, al militar. Logra que Miraflores y del Valle acepten su participación en la verdadera conspiración; Rosendo del Valle, después de matar a Miraflores, es ejecutado por García. Éste, al abandonar la casa, se topa con el Sapo y con Browning (el Gringo). Cuando el Sapo está a punto de matar a García, súbitamente aparece Laski: "¿Necesita ayuda, Filiberto?". El agente soviético elimina a Browning y García se encarga del Sapo... De acuerdo con la versión

de Laski, un pistolero chino al servicio de Liu mató a Marta como a las cinco de la tarde. Laski y García regresan a la calle de Dolores; hallan a Liu, quien resulta ser el auténtico asesino de la mujer, García lo aniquila (Laski le reprocha al mexicano un impulso tan poco profesional). Posteriormente, y ya sin la compañía del espía del KGB, Filiberto García encuentra a su amigo el Licenciado en una conocida cantina. Como otras veces, el Licenciado "estaba muy borracho. Tenía la voz pegajosa y los ojos vagos". García compra una botella de coñac y lleva a su amigo al departamento; "Récele algo, aunque no haya velas", le pide. En la cama... el cadáver de Marta Fong.

Todo indica que la historia de El complot mongol comienza durante un fin de semana. Dado que la novela no da al principio elementos muy precisos sobre el tiempo, no es tan fácil anotar el día exacto en el que inicia la narración. Por lo menos, estos datos que dan poco claros en los capítulos I y II; por ello, como lector tuve que preguntarme en algún momento: ¿qué día es?, ¿de qué día se trata?, ¿de un sábado o de un domingo? Creo que hasta el capítulo III las cosas adquieren más sentido; si uno considera que el Narrador nos instala en un lunes es porque se nota mayor movimiento; lo típico, pues, de un comienzo de semana. En fin, esto es lo que yo deduje.

Al hablar de lo que sucede en los distintos capítulos, traté

de ir a lo esencial: describiendo escenas, mencionando personajes, etc. De este modo, puedo imaginar que el sábado es el día en el que García se entera del rumor sobre un atentado, después de conversar con el Coronel y con del Valle. El domingo el protagonista platica por primera vez con Marta Fong; este mismo día comienzan a producirse diversos hechos violentos. Y ya el lunes, esto es, a partir del capítulo III, García se reúne con Graves y con Laski. Entre el lunes y el miércoles García desbarata la conspiración. Para que todo esto quede más claro, anoto el siguiente detalle: en las páginas 215 y 216 del último capítulo leemos que García compra el reloj para Marta (todavía no sabe que ella ya está muerta; aún no ha matado a Rosendo del Valle...); aquí, el protagonista dice: "...Con esto está bueno. Voy a ver cómo abre el estuche y cómo se prueba el reloj. No sé si haya que ponerlo antes a la hora o dejar que ella lo ponga. Y así me preguntará qué horas son. Y a las diez hay que ir a ver al Coronel y antes, aquí a Dolores, a ver dónde está la fierrada. Y mañana, con eso, le compro un abrigo de pieles a Martita. Si no es que para las diez ya el Coronel se fajó los pantalones y me da la orden...". Ojo: ese mañana se refiere al jueves. En suma, el tiempo referencial de esta novela negra no va más allá de cinco días.

Ahora bien, ¿cuál es el tema o referente en El complot mongol? Dado que se trata de una novela negra y de espionaje, el tema obvio e importante es, precisamente, el de la conspiración; de un aten

tado que se planea no en contra del Presidente norteamericano -como parece al principio, y con toda la gravedad política que ello presagia- sino en perjuicio del Presidente de México. No obstante, creo que hay otros temas alrededor del primero. Así sucede con las auténticas obras de arte. Al respecto deseo incluir lo expuesto por Vicente Francisco Torres en su ensayo "Rafael Bernal, un escritor postergado", publicado en el suplemento Sábado del periódico Unomásuno: "El complot mongol (Editorial Joaquín Mortiz, 1969) es producto del oficio adquirido a lo largo de 28 años. Aquí, Rafael Bernal, luego de practicar una literatura combativa -donde sus historias de piratas y los cuentos y protagonizados por don Teódulo Batanes fueron un remanso-, logró la total eficacia de sus recursos expresivos. Ya no habló de Dios, de la caridad ni de la civilización como alternativas frente a la maldad; no cuestionó el reparto agrario ni los hechos armados, sino demostró las taras con que nació la Revolución hecha gobierno, mismas que ya había señalado en obras como El fin de la esperanza. 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. En este sentido, encontramos otros dos giros importantes: el escepticismo de sus libros anteriores, con Filiberto García, se transformó en cinismo y, el tono serio y hasta solemne de sus relatos anteriores, en El complot mongol se llenó de ironía. El humor macabro

que era impensable en sus libros anteriores, aquí apareció contundentemente...Hasta la técnica narrativa tiene que ver con la excelencia de El complot mongol, porque Bernal, quien fue poco afecto a las innovaciones formales, jugó con la narración omnisciente y el monólogo directo e indirecto, que le dieron vigor y autenticidad a esta obra que, no gratuitamente, es el más urbano de sus libros. Aunque El complot mongol conjuga elementos de la novela negra y de la novela de espionaje, no creo que Bernal la haya concebido como una novela policiaca más pues, en Tierra de gracia, encontrábamos estas palabras: "En una mesa (había) dos o tres libros, novelas baratas, policiacas". Pienso que se trató de una búsqueda más para cuestionar al sistema político mexicano. Así parecen mostrarlo estas líneas temáticas que la apartan de la univocidad del relato policial: la sustitución de militares por civiles en el poder, los golpes bajos que se dan los de arriba, la relación amorosa protagonizada por Martita, el intento de sacar a los rusos de Cuba, y las amarguras, las miserias y los odios de los seres marginales entre los que sobresale Filiberto García...". 308

El complot mongol es una novela negra, política, de espionaje y, también, de misterio, aspecto que por su validez no debemos dejar de lado.

¿En qué estoy pensando?, bueno, en lo que Jerry Palmer, autor de Thrillers: La novela de misterio, designa la ética de esta clase de narración, citando las palabras de Mike Hammer, un ultraviolento

protagonista del escritor Mickey Spillane. Leamos: "¡Yo sabía por qué se me permitía vivir mientras los otros morían! ¡Sabía por qué se toleraba mi corrupción y se le dejaba vivir, y por qué la parca no podía alcanzarme, y yo hacía añicos la puerta, subametralladora en mano, escupiendo la respuesta al tiempo que mi voz gritaba a los cielos! Yo vivía sólo para matar a la escoria y a la canalla que deseaba matarse a sí misma. Yo vivía para matar, para que otros pudieran vivir. Yo vivía para matar porque mi alma estaba endurecida y se recreaba pensando en derramar la sangre de los canallas que hacían del asesinato su medio de vida. Yo vivía porque podía reírme de eso, y los demás no podían. ¡Yo era el mal que se oponía a otro mal; dejando en medio a los buenos y a los mansos para vivir y heredar la tierra! One lonely night [Una noche solitaria], cap. 10". 309

Con este párrafo Palmer pretender mostrar lo esencial de la novela de misterio, pero aquí sólo tenemos un buen ejemplo de un lenguaje tramposo, de un acrítico lenguaje de la Guerra Fría. Como ha propuesto Javier Coma, más bien se estaría defendiendo una falsa novela negra, reaccionaria, fascista. No es casual, digo, que luego de haber sido un escritor, Spillane se convirtiera en un Testigo de Jehová.

Thrillers: La novela de misterio es una obra con muchas cosas interesantes, pero con otras francamente cuestionables. La cosa cambia cuando su autor expresa que hay una novela de misterio positiva

va y una negativa;aporta mejores argumentos.Este libro nada tiene que ver con historias de terror y sí con historias policiacas y de espionaje,lo cual nos hace preguntarnos por el sentido último de la conspiración,de cualquier conspiración,por lo que sucede después de que el Héroe se ha enfrentado al Mal,derrotándolo.

Según la tradición de la que Fleming y Spillane son los más famosos y respetados exponentes,explica Jerry Palmer,el final de la novela nos presenta la aclaración de los misterios y la eliminación de las amenazas.Nos quedamos con la sensación de que el mal encarnado en la conspiración ha sido extirpado del mundo,y que el orden,la dulzura y la luz han sido restituidos.En autores como Chandler y Hammett los misterios quedan aclarados y las amenazas eliminadas,pero no nos quedamos con una sensación de dulzura al final de la acción.Con Fleming y Spillane sentimos que el mundo es un lugar mejor a causa de lo que ha ocurrido,pero con Hammett,Chandler y sus sucesores no ocurre así;sentimos que la misma cosa sucederá de nuevo muy pronto,que una determinada parte del mal ha sido suprimida,pero no el mal en general...Si el "héroe" literalmente falla por completo -especifica Palmer-,entonces me parece a mí que no estamos en presencia de una novela de misterio,sino en presencia de una forma que está rompiendo con la tradición de la novela de misterio,como han hecho Alan Sharp,o Sjöwall y Wahlöo.Si el héroe triunfa,pero nos quedamos con una sensación de intranquilidad,estamos ante una novela de misterio,pero

"negativa", una variante que se ajusta a las características de la novela de misterio en todos los demás aspectos y en forma fundamental. 310

Más comúnmente la novela de misterio negativa -sigue explicando Palmer- se ajusta a una pauta en que el héroe realmente tiene todos los atributos del héroe de las novelas de misterio positivas, y donde se las arregla para resolver la conspiración sin degradarse como Harry Barber. "Aquí la característica distintiva es la sensación del lector de que el mal que ha combatido el héroe reaparecerá sin dificultad en alguna otra forma, y que no ha obtenido ninguna satisfacción personal de luchar contra el mal: lo ha hecho porque para eso está allí. Los escritores en que se manifiesta más claramente esta pauta son Dashiell Hammett y Raymond Chandler (y más recientemente Len Deighton)". 311

En otras palabras, en la novela de misterio negativa "...El lector se queda con la sensación de que aunque el héroe ha sido debidamente heroico, y la conspiración ha quedado suprimida, el mundo no es un lugar mejor por ello". 312

Este es el más interesante Jerry Palmer; el que, al analizar, matiza, y no el que defiende (apasionadamente, si se quiere) a un autor infame como Mickey Spillane. Así lo digo y así lo sostengo. Por lo tanto, vale la pena enfatizar que para Palmer hay diferencias evidentes entre estas dos clases de novelas: "Si deseáramos resumir lo que separa la novela de misterio positiva de la negativa,

tendríamos que darle importancia central a la sensación de desolación e insatisfacción que impregna la obra de escritores como Hammett y Chandler. Pero debemos recordar que esta sensación no es algo que haya caído del cielo, sin otro motivo que el pesimismo individual de escritores particulares; claramente hay una relación funcional entre la desolación y la estructura básica de la novela de misterio. El mundo es necesariamente un lugar opaco y hostil, donde por algún tiempo la conspiración parece estar ganando; y el héroe debe quedar aislado. Estos fundamentos, claramente, pueden ser interpretados como llenos de encanto o llenos de desolación; son dos interpretaciones alternativas del mismo fenómeno. Ninguna se apega más a la novela de misterio que la otra; ambas son alternativas genuinas". 313

El lector inteligente sabe que lo anterior se le puede aplicar a El complot mongol, para clasificarla en este caso como una novela de misterio negativa. En efecto, Filiberto García, un protagonista sui generis, mexicano y al mismo tiempo universal, un villano con todas las credenciales del género policiaco, a pesar de sí mismo y de sus contradicciones ante el mundo y la vida despedaza entre un lunes y un miércoles una conspiración; una conspiración fraguada tanto por un político ambicioso y resentido como por un militar de línea dura, fascista. Obviamente, García no trabaja solo; lo acompaña lo que Palmer llama un equipo de respaldo.

Dado que para la novela negra, la política y la de espionaje

"El mundo es necesariamente un lugar opaco y hostil...", entonces García, un hombre que nunca se ha enamorado o que de manera tardía ha accedido a la oportunidad de enamorarse, se verá devastado por el enorme dolor de perder a una mujer intensa: Marta Fong. Lo personal es político y viceversa, dirían ciertas feministas. Aunque la relación Marta Fong-Filiberto García no es desdeñable en el análisis de El complot mongol, ni estamos leyendo una historia romántica, todo esto tiene que ver con otra de las características de las novelas de misterio (tal como las define Jerry Palmer): la soledad del personaje principal. En este contexto, y para comprender aún más por qué El complot mongol es una novela de misterio negativa, cabe agregar algo: mientras existan las injusticias sociales, el abuso de poder, las tiranías de todo tipo o los simples prejuicios, existirán también las conspiraciones, los atentados políticos y los magnicidios, con los daños colaterales correspondientes.

En esta novela de Bernal hay un protagonista que no encaja en los rasgos de lo que esperamos que sea un héroe. Para empezar, físicamente no es un James Bond, esto es, tiene 60 años, un dato que lo invalida a los ojos de algunos lectores. Sin embargo, tampoco es un aficionado o un burócrata -siguiendo los razonamientos de Palmer- sino un profesional. Posee experiencia.

¿Qué son el aficionado y el burócrata? Son los polos opuestos lógicos, analiza Palmer; "En el mundo que imagina el burócrata nunca se hace nada por primera vez, todo es totalmente predecible.

En el mundo del aficionado nunca se hace nada por segunda vez, todo parece totalmente espontáneo. En el mundo del burócrata todo tiene un lugar y un momento; en el mundo del aficionado todo está dislocado. Aunque en este sentido son polos opuestos, el aficionado y el burócrata tienen algo en común: los mundos de ambos excluyen la posibilidad de aprender de la experiencia. El burócrata no puede aprender de la experiencia porque en su mundo no hay nada nuevo e inesperado: todo está como debe estar. Por esto, está perdido cuando las circunstancias se desvían de las normas que él ha establecido... El aficionado no puede aprender de la experiencia porque, para él o ella, todo es nuevo. La esencia de la experiencia es que abarca tanto lo antiguo como lo nuevo, lo previsto y lo imprevisto: la experiencia sólo se produce cuando los fenómenos dejan de ser radicalmente dispares, cuando lo nuevo que ocurre puede ser relacionado con un conjunto de sucesos anteriores, de tal manera que el conjunto es alterado por la inclusión de algo nuevo, y el nuevo fenómeno es construido por lo que ya se conoce. El aficionado, transportado fuera de su mundo familiar al mundo de la novela de misterio, carece de los conocimientos anteriores apropiados".

314

García no es un detective... inicialmente. Viene de las turbulencias de la Revolución Mexicana, incrustándose luego en diversas corporaciones policiacas para, por último, colaborar tanto con la FBI como con el KGB. Tiene la experiencia de quien conoce la cruel

dad y la muerte, las mañas, la ironía y el cinismo. Por si esto fuera poco, no logra permanecer ajeno a las especificidades de la Guerra Fría; su relación con los chinos de la calle de Dolores lo mete de lleno en una conspiración de carácter internacional. No es un teórico o un intelectual y más bien se ha forjado en la áspera Universidad de la vida, en la sabiduría popular; de ahí sus constantes inmersiones en el humor negro y en los refranes, muy mexicanos. No lee libros por costumbre, pero trae sus referencias culturales... de algún modo. Atención: lee periódicos, lo cual para lo que observamos en esta época ya es decir bastante. Paradójicamente, digo, para ser alguien que conoce el significado exacto de la violencia, se distancia tanto de las filias como de las fobias políticas. Por el contrario, este no-detective deviene un gran investigador policiaco y político; a pesar de sus traumas de la infancia y de la adolescencia, a pesar de la dureza y de la marginalidad que han marcado su vida, de antihéroe pasa a ser un héroe que termina defendiendo la Constitución. ¿Por qué estos cambios tan drásticos? Porque García, entre otras cosas, es un profesional que, como en el jazz, sabe improvisar.

El profesional se caracteriza precisamente por esta capacidad para aprender de la experiencia, asegura Palmer. Tiene una reserva de conocimientos, que se manifiesta en su capacidad de hacer planes y su habilidad para reaccionar rápidamente ante las situaciones nuevas. Pero su conocimiento no es rígido como el del burócrata

ta, y por tanto es capaz de reaccionar con flexibilidad ante esas situaciones nuevas. En contraste, el aficionado no puede reaccionar en absoluto y el burócrata reacciona en forma no flexible. 315

Conviene citar un matiz interesante: "Ni siquiera esta categorización es, en sí misma, base suficiente para hacer distinciones entre el héroe y el villano", indica Palmer. 316

Insistamos en las paradojas. García es un antihéroe que se convierte en héroe. Dada su trayectoria de violador y de matón podría decirse que comienza encarnando al Mal y que finaliza, dolorosamente y en medio de la más triste soledad, representando al Bien. Un Bien que sabe que el Mal jamás desaparece por completo; un complot ha sido aniquilado, pero volverá a surgir en otro momento y en otro lugar. La desesperanza continúa.

Y el héroe está solo, debe estar solo, pero simultáneamente cuenta con el apoyo de quienes, de modo directo o indirecto, lo secundan para obtener buenos resultados en su misión; en este caso, el Coronel y los que suponemos son otros agentes mexicanos, estos últimos silenciosos y anónimos. El equipo de respaldo siempre trata de ayudar al héroe, plantea Palmer, aunque nunca es más diestro que éste; como asevera Palmer, "el héroe, por definición, no sólo es competente sino excepcionalmente competente; si alguien pudiera hacer las cosas tan bien como él, él perdería su derecho a llamarse héroe. De hecho, la función principal del equipo de respaldo es ser menos competente que el héroe, para que resalte así la valía de és

te...también están allí para darle apoyo moral...En esta forma la relación entre el héroe y su equipo de respaldo es siempre potencialmente contradictoria.Están allí para ayudarlo,pero sólo hasta cierto punto: si lo ayudan demasiado,pierde el derecho de ser héroe.Se suponen,pues,dos cosas: primero,que de hecho son menos competentes que él;y segundo,que son leales,que no se ven a sí mismos como sus competidores,que nunca tratan de probar que son mejores que él.Pero él tiene que demostrar que,de hecho,es mejor que ellos...". 317

De lo anterior hay que destacar algo.En El complot mongol el Coronel no es un personaje menor;por sus conocimientos,por su astucia y por su posición de jefe de la policía política,difícilmente pierde el control de la situación,de una forma o de otra intuye por dónde puede saltar la liebre.Al igual que García siempre está a la altura de las circunstancias.

Por otra parte,para que el héroe destaque no necesariamente debe tener enfrente a un enemigo estúpido.Si en esta clase de novelas lo que permanece en el fondo es la eterna lucha entre el Bien y el Mal,¿por qué sólo el primero debe ser inteligente y el segundo no? Recordemos que estas narraciones contienen historias semejantes a muchas de la vida real.Creo que Bernal elude con elegancia la caída en el melodrama policiaco,en el maniqueísmo simplista.Por lo antes expuesto,Rosendo del Valle y Miraflores son también astutos,sólidos,además de malvados.Prueba de ello es la

facilidad con la que se aprovechan de un rumor proveniente del exterior, para intentar el derrocamiento de un gobierno que suponemos legítimo. Y si el fin justifica los medios, del Valle y Miraflores no dudarán en promover las acciones que sean necesarias para obtener ese Poder que tanto los obsesiona, que ya es una droga para ellos.

Sólo que se encontraron con la horma de sus zapatos. Para unos malvados, malvado y medio. ¿Quién también conoce de cerca al Mal, quién también está contaminado por éste? Filiberto García. Un hombre endurecido por la costumbre, desinteresado por aburrimiento y desilusionado por necesidad. Un hombre frío, que desconfía de todo y de todos en un mundo donde la corrupción predomina y la bondad escasea. Un hombre para quien la ironía es un arma caliente.

¿Qué papel desempeña la ironía en la vida de este protagonista, de este villano repulsivo que se improvisa como detective y que acaba siendo un héroe, aunque hundido en la soledad? Según Jerry Palmer, "De cualquier manera, dentro del campo de la novela de misterio, la ironía desempeña tres funciones. En primer lugar (como ya hemos visto) es parte del profesionalismo del héroe, parte de su sabiduría mundana que le permite que nadie lo engañe. En segundo lugar, aumenta la densidad de la textura de la novela, pues la capacidad de tomarse a sí mismo en serio y a la vez restarse importancia crea una sensación de ambigüedad. La ironía del héroe es otra capa más entre las muchas de la obra, que aumenta la com--

plejidad del total. En tercer lugar, una ironía como ésta es una indicación de sensibilidad moral, de la capacidad de juzgar a la gente...". 318

Un dato curioso. Comenta Palmer que quizás la ironía sea apreciada porque es una característica tradicional de la alta cultura inglesa: cualquier ensayo crítico sobre los clásicos ingleses hace hincapié en su valor. 319

Lo que este autor ignora es que, para la ironía y el sarcasmo, los mexicanos nos pintamos solos. Si esto no se cree, veamos lo siguiente: La reportera Gabriela Aguilar entrevistó a varios corresponsales extranjeros, para la revista Día Siete, editada por el periódico El Universal. Se trataba de conocer la versión que de nuestro país tenían y tienen dichos corresponsales. Uno de estos, Richard Crockett, inglés, académico aburrido de la enseñanza y convertido en analista político para el semanario The Economist, de Gran Bretaña. Su aventura mexicana empezó hace cinco meses, dice la periodista. Aburrido de la academia, este catedrático decidió que era tiempo de explorar el mundo, entró a trabajar al semanario The Economist en Inglaterra y, en cuanto pudo, pidió que lo enviaran a cubrir un país en desarrollo como Sudáfrica o la India. México fue la primera opción en llegar y él era el candidato perfecto: "No hablaba el idioma, nunca había venido y no sabía nada de este país", dice. Y aquí está, encantado con el sentido del humor y la ironía de los mexicanos, a quienes encuentra "más británicos que los

británicos",y escribiendo sus reportajes y sus análisis para un público de lectores mayoritariamente estadounidense,pues,reconoce,en Inglaterra hay muy poco interés por México."Es la globalización: soy un inglés que tiene que entender México y analizarlo para que los americanos lo comprendan,todo escrito con el tono i rreverente de los británicos". 320

Volvamos con García,un personaje complejo.Hijo de la Charanda y de padre desconocido.La Charanda,una prostituta posiblemente;di go,si es lo que pensamos en un primer nivel.Aguardiente michoacano que,en otras partes,se denomina sotol o bacanora.La Charanda, ¿por qué este apodo?,tal vez por una connotación cargada de sensualidad: sabrosa,caliente y popular.Desde otro punto de vista, ¿qué debemos creer?,¿la madre de García era una prostituta o sólo una mujer erótica juzgada por una doble moral? Y aun si fuera una prostituta,¿tendría que juzgársele sin la menor compasión?

Esto es lo de menos.García no es un sociólogo,ni un psicoanalista,y no va a dilucidar estos detalles.Y si Gabriela Cisneros le provoca un trauma,García parece el menos indicado para interpretar su misoginia,por ejemplo.No conoce el amor,pero sabe violar,matar y decir pinche...Por eso,cuando se topa con Marta Fong ésta lo desconcierta,lo estremece,le mueve las hormonas;en suma, se le dificulta comprender que por primera vez en su existencia, a sus ya 60 años,se está enamorando.Ella tiene 25,es toda una mujer en el sentido de traer muchas vivencias de sufrimiento y de

angustia;de haber visto demasiada sangre y demasiadas muertes en China.Inmigrante indocumentada,lectora de novelas policiacas,amante involuntaria del chino Liu,temerosa de una deportación,parece el ratón tierno perfecto para un gato viejo como García...

Marta Fong es un personaje tan intenso y complejo como García;al devolverle a éste las ganas de vivir,dota a El complot mongol de una asombrosa y extraña luz.A su manera,y quizás sin proponérselo,Bernal ha construido una gran novela romántica.¿No se opina lo mismo de Drácula,de Bram Stoker,además de estar ya clasificada como novela policiaca,de terror y de ciencia-ficción?

Al respecto recordemos un sabroso pasaje de esta novela de Bernal:

"Se levantó de un salto.Estaba descalza.Se acercó a García y le puso las dos manos en los hombros.A través del fondo se transparentaban sus pechos pequeños y duros y el cabello le caía en desorden hasta los hombros.Olía a cuerpo y a cama.García se inclinó y la besó en la boca,sin abrazarla.Tenia en una mano la pistola y en la otra la gamuza.Ella se apretó contra él.

-Te quiero,Filiberto,te quiero tanto.Aquí sola no tengo otra cosa que hacer más que pensar en ti y en lo que te quiero.Por eso ya te hablo de tú,porque he adelantado mucho en nuestras relaciones.

Se alejó un poco de él y empezó a desabrocharle la camisa.

-Te tienes que poner una limpia.

-Sí, Martita.

-¿Por qué no descansas un poco? Yo te despierto a la hora que me digas.

-No hay tiempo, Martita.

La apartó y entró al baño. ¡Pinche maricón! Nomás parado allí y ella casi en pelota. ¡Pinche maricón! Esto les pasa a los viejos. Y le tengo más ganas... ¡Pinche maricón!

Cuando salió del baño, su ropa limpia estaba sobre la cama. Se empezó a vestir. Marta apareció en la puerta de la sala, con una taza de café en la mano. García se sentó en la cama. Le temblaban las piernas". 321

¿Ratón tierno?, ¿gato viejo? Un pasaje sorprendente porque Bernal, con una gran economía de medios, nos muestra lo que siente y cómo se siente el protagonista; la Bestia estremeciéndose al lado de la Bella. Una escena cargada de erotismo... y de amor. Y el amor, aquí, como un elemento altamente perturbador para Filiberto García.

Un hombre machista, sexista: "A veces creo que ya no me acuerdo de cómo se llamaba la muchachona esa. Gabriela Cisneros. ¿Para qué acordarse del nombre de una mujer? Una mujer es como cualquier otra. Todas con agujerito. Gabriela Cisneros... Sí, 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. Ni la intriga internacional ni este asunto de Martita. Y también se

va aprendiendo a no contar las cosas. Hay cosas que no se cuentan o, por mejor decir, no hay cosas que se cuenten. Para no acabar como el compadre Zambrano, que lo mataron por hocicón. Sólo las viejas lo andan contando todo, por lo menos lo que quieren contar. Y por eso a las viejas hay que tomarlas una vez o dos y dejarlas. ¡Pinches viejas! Y para no andar contando cosas, lo mejor es olvidarlas. ¿Y si le cuento todo a Martita? Cuando tenía las nalgas coloradas de los planazos, como si tuvieran vergüenza. Cuando lo del compadre Zambrano. Más que contarle cosas, ya debería estar acostado con ella. ¡Pinche Martita! Capaz y se está riendo. Pero a lo mejor sale más suave así, con calma". 322

Contradictorio. Dueño de un edificio de departamentos y con una trayectoria de crímenes y de traiciones. Siempre envuelto entre las redes del poder político y, al mismo tiempo, sin tomar partido. Siempre encargándose de los trabajos sucios que sus distintos jefes le encomiendan. Con un amigo desilusionado y borrachín, el Licenciado, que también tiene sus negocios sucios o chuecos -sus movidas, como decimos los mexicanos-; cuya mejor representación de un despacho es la cantina donde se le puede localizar (a él, un hábil abogado que sabe, explica, reitera que en México no importa la legalidad sino la cuatificación, la amigocracia).

Viviendo en el aislamiento, triste y desamparado como ser humano, García tendrá que construirse sus propios espacios para el asombro, el cariño y la compasión. Y aunque acostumbrado a tratar a

las mujeres como cosas que se usan y se tiran, en algún momento deberá aprender que alguien le rompe el esquema. No es casual entonces que dude de sí mismo, sufriendo como un adolescente tímido delante de Marta Fong, vacilando en llevarla a la cama para hacerle el amor. Piensa que por su edad (la de él, no la de ella) se está volviendo maricón. A veces no entiende que, gustándole o no, aceptándolo o no, controla demasiado sus emociones o, con el paso del tiempo, hasta las ha matado, del mismo modo en que ha matado a sus enemigos.

Y si García, además de duro, cruel y cínico, se redescubre como un ser humano sensible y afectuoso, ello hay que agradecerse a Marta Fong que, aquí entre nos, lo transforma en un corderito, dicho esto de buena fe. O como no lo expresaría Rodolfo Usigli: La mujer hace milagros.

¿Sufre Filiberto García?, ¿se desubica?, ¿está cambiando? Veamos el siguiente pasaje:

"García la abrazó y la besó con fuerza. Le temblaban las manos y sentía un hueco en el vientre. Se dejaron caer hacia atrás en la cama. Marta olía a noche tibia, a cama y a mujer. García se incorporó lentamente, sin dejar de verla.

-No, Martita, así no conviene. Vamos a tener mucho tiempo, cuando se acabe este asunto.

-Cuando tú digas, Filiberto. Siempre estaré esperándote. Cuando tú digas.

Le sonrió. Si me vuelve a sonreír, el señor don Rosendo del Valle y el Coronel se van al carajo. ¡Pinche maricón que soy! ¿Desde cuándo tan modoso para saltarle a una changuita?

-Eres un hombre verdadero, Filiberto. Por eso te quiero tanto. No quieres que sea esto una cosa sin importancia... Y será cuando quieras y como quieras, porque eres un hombre.

-Sí, Martita. Después...

-Lo sabía desde que te vi la primera vez en la tienda. Sólo un hombre como tú, un hombre de verdad, hace lo que has hecho. Cuando me dijiste que viniéramos a tu casa... Yo sabía lo que iba a suceder... Y no sucedió nada. No te gustan las cosas mal hechas y por eso te quiero tanto. Ayer, todo el día pensaba en ti... ¿Quieres que te ponga los zapatos?

-No, Martita. Yo puedo.

-Pensaba en ti, en cómo te has portado. No querías tan sólo acostarte conmigo... como tantos otros hombres hubieran querido. Me ayudabas y no me pedías nada... y aun ahora no me pides nada. Pero aquí estaré esperándote.

-Sí, Martita.

Se puso de pie y fue al espejo a hacerse el nudo de la corbata de seda. Luego se colgó al hombro la funda de la pistola y se puso el saco de gabardina beige. Sacó un pañuelo de seda verde oscuro y se lo colocó en la bolsa del pecho. Se volvió hacia Marta:

-Quiero que vayas al Palacio de Hierro y te compres unos vestidos

y todo lo que te haga falta, Martita. Ya no vas a volver a la calle de Dolores...

-No, ya nunca.

-Toma seis mil pesos.

-Es mucho dinero.

-No. Quiero que te compres todo lo que te guste. Todo lo que veas y te guste, te lo compras. Para eso es el dinero.

-Pero... ¿Cómo te voy a pagar esto?

Se levantó de la cama y se le acercó. Sus pequeños senos estaban erectos debajo del fondo.

-¿Cómo te voy a pagar todo lo que has hecho por mí?

Le tomó una mano y se la besó. García le levantó la cara y la besó en la boca.

-Allí está el dinero. Puede que venga en la tarde...

-Aquí estaré.

-Y cuando acabe con este asunto, nos iremos a Cuautla, al Agua Hedionda o hasta a Acapulco. Nos vamos en el coche.

Marta le sonrió. Había una gran dulzura en su cara.

-Cuando quieras, Filiberto.

-Adiós.

-No vuelvas muy tarde, Filiberto. Tienes que descansar...

-Adiós.

Salió del departamento y a la calle. El sol empezaba a pintar de amarillo la suciedad de la ciudad. ¡Pinche maricón! Como que

estoy fuera de mi grupo. Primero con el gringo y el ruso y la intriga internacional. Y ahora con Martita. Como que no es como las otras mujeres. Será porque es china. ¿O me estará viendo la cara de maje y la mandaron a hacer el trabajito? Y yo sin aprovecharme de la necesidad de que se haga el trabajito. ¡Pinche pendejo! Y está más buena de lo que parecía. Y capaz y cuando vuelva ya acabó el trabajo y se fue con mi lana y toda la cosa. Merecido me lo tengo por pendejo, por pinche pendejo que soy". 323

Tal vez se piense que este pasaje es muy largo. Empero, existen varias cosas que debe uno comentar. Por ejemplo, ¿quién utiliza a quién?, ¿se ha establecido algún pacto o acuerdo entre ambos personajes? Parece que estuviéramos presenciando un intercambio de soledades, de desamparos, de vacíos que necesitan ser llenados. ¿Estamos ante el cazador cazado? Marta Fong viene del siniestro mundo de la guerra civil, de la carencia de documentos, de la no-identidad, de la entrega involuntaria a alguien que no se quiere (el chino Liu); Filiberto García arrastra una niñez desdichada y algún*

Hay lectores que se molestan con algunas historias que están dentro de las novelas; alegan que son aburridas o inútiles. Se refieren a las historias secundarias. Lo curioso es que pretenden omitir las principales características de este género literario: la libertad formal y la libertad de contenido. Las novelas son

así: tienen una historia central y varias historias subordinadas (éstas, no menos importantes). Las novelas son así: gozan de una ex tensión de la que carecen los cuentos, como ya se sabe; pero es este mismo infinito número de páginas el que permite que los nove-- listas construyan minuciosamente los caracteres, los personajes, los ambientes, las escenas, los sentimientos, las emociones, etc. Los lectores, como auténticos compañeros de viaje de los escritores, testimoniamos esta tenaz aventura de la descripción, de la compara ción, del giro narrativo, de la búsqueda del matiz interesante.

Todo esto (y mucho más) puede hacer una novela, propone Amo--- rós; "Unas veces predomina en ella la imaginación; otras, la forma narrativa. Oscila entre realismo y ensueño, entre compromiso y eva-- sión, entre historia y utopía, entre testimonio social y biografía íntima". 324

En este contexto, ¿qué tiene entonces de sorprendente que Mar-- ta Fong y Filiberto García, dos personajes nada intrascendentes y lineales, sean seres atormentados, sufrientes, colocados al borde de un abismo por sus trayectorias vitales (ficticias si se quiere y, al mismo tiempo, reales). Dentro de una novela negra, o sea, en esta clase de narración que más incisivamente expone sus venas corta-- das.

Sufrimos como seres humanos. Y sin caer en la identificación puramente sentimental e infantil del lector con el "héroe", como la llama Amorós, nos duele también lo que les sucede a algunos peru

sonajes. Nos afectan sus tristezas o sus miserias, que a veces están viviendo situaciones-límite. No es casual, pues, que la novela sea el campo de experimentación propicio "para expresar la complejidad del mundo contemporáneo, el carácter problemático de nuestra existencia, el misterio en el que constantemente nos debatimos".

325

En otra página, recuerdo, me preguntaba esto: ¿es Filiberto García, ese extraño personaje de El complot mongol, el espejo en el cual se mira Rafael Bernal? Aunque continúa atrayéndome esta temática, debo reconocer que en este momento me rebasa, dado que carezco de los elementos pertinentes para responder de manera tajante. No estoy visualizando a Bernal con una aureola de detective; más bien yo estaba pensando en un desdoblamiento de la personalidad, en algún alter ego. A fin de cuentas, ¿qué escritor no disfruta involucrándose demasiado con alguno de sus seres imaginarios?

Por un lado, creo que este asunto tendría que resolverse en otro trabajo; por otro, y considerando el perspectivismo, el punto de vista, la libertad de quien escribe o, ¿por qué no?, el hecho axial de que un autor se transfigura en cada texto narrativo, prefiero quedarme con la validez de las siguientes opciones: a) el escritor cuenta su vida, volviéndola literaturizable; b) combina lo inventado con lo autobiográfico; c) produce historias y seres ficticios que no se relacionan con su vida real.

García es un maldito, para decirlo con palabras suaves. Y es

también, lo entendamos o no, un profesional. Accede a este rango, ya lo dije, porque sabe improvisar; sobre la marcha va decidiendo qué es lo mejor, cómo modificar a su favor una situación imprevista o una concreta correlación de fuerzas. Más sabe el Diablo por García que por Diabolo. Lo de Marta Fong es harina de otro costal.

Es un villano. Y Palmer al villano lo denomina un completo extraño, "lo cual es necesario puesto que conspira contra el mundo que el héroe está defendiendo. Quizás es menos obvio que el héroe mismo sea igualmente un extraño, aunque atractivo, en lugar de repulsivo. La conducta del héroe está justificada por el hecho de que reacciona a una agresión previa, en defensa de un statu quo que puede ser cualquier situación que le parezca conveniente al lector...". 326

En una novela policiaca clásica o en una novela de terror, por ejemplo, donde el Bien y el Mal están nitidamente diferenciados, lo anterior encajaría muy bien desde el principio, ¿pero en el caso de García? Éste es un villano singular que, como ya hemos planteado, poco a poco se transformará en un héroe raro, muy especial. Para abarcarlo en toda su complejidad, se le deben aplicar otras categorías, las que se desprenden directamente de la historia narrada en El complot mongol.

Recordemos que a García le ordenan que investigue qué hay de verdadero en el intento de asesinar al Presidente norteamericano, durante su visita a México; esto, de confirmarse, podría provocar

una conmoción internacional de consecuencias descomunales, dada la vigencia de la Guerra Fría. Sus superiores jamás le comentan a García que tiene que defender la Constitución. Con tal de que éste actúe como siempre, llevando a cabo lo que se le exige, lo demás sale sobrando. ¿Y qué es lo demás para García? No los discursos patrióticos, no las simpatías o las antipatías políticas, sino sus recuerdos, sus vivencias buenas o malas, el hecho de tener el dinero suficiente para gastarlo en sus vicios y placeres. En realidad, no parece necesitar más que la amistad con los chinos de la calle de Dolores, su dominó en la cantina o sus tragos con el Licenciado. Ahora bien, cuando García mezcla lo personal y lo político, es decir, cuando le atribuye a Rosendo del Valle la muerte de Marta Fong, se puede argumentar que tanto a éste como a Miraflores los mata con la furia de una Némesis. Desmantela una conspiración, es verdad, pero además se ubica como defensor de una Constitución, de un gobierno que suponemos legítimo y que representa lo bueno y lo mejor. Dicho con otras metáforas, se revela como todo un maestro en la carambola de tres bandas. A pesar de sí mismo.

García y sus cambios de piel. García y su doble naturaleza. "Naturalmente -indica Palmer-, el héroe no es un extraño en el mismo grado que el villano; más bien puede decirse que es un "extraño de adentro". Comparte la perspectiva moral general de la comunidad a la que se sirve, pero se ve forzado a pasar la mayoría de su tiempo fuera de ésta, en un mundo desagradable para el que está prepa-

rado profesionalmente, y a portarse en una forma que apenas es tolerable a la comunidad". 327

Villano-héroe o viceversa, héroe maldito, extraño de afuera o de adentro, García está solo. Y sigue siendo no el rey sino el líder. Así tiene que ser en la novela negra o en la novela de misterio, como la llama Palmer. Soledad y liderazgo son las cualidades que mejor definen a esta clase de protagonistas. De acuerdo con Palmer, "El héroe está solo en el sentido en que, en última instancia, hay sólo una persona en quien se puede confiar: él mismo. Los demás son incompetentes o traidores. Por lo tanto, no es accidente que el héroe sea un lobo solitario; tiene que serlo a fin de ser héroe. En el sentido técnico, él puede aprender de su interacción con los demás, de su participación en un grupo, pero en un sentido más hondo nunca pertenece al grupo. No puede hacerlo porque no puede confiar realmente en nadie. Esta es una de las ironías de la vida del héroe, que tiene que desconfiar más de aquellos que están más cerca de él, ya sea porque podrían traicionarlo, ya sea porque tiene que estar en guardia para no debilitarse por confiar demasiado en ellos...". 328

Aunque cuente con un equipo de respaldo, García debe estar solo, ser líder y desconfiado. En una historia policiaca, política y de espionaje en la cual el resultado de un atentado podría causar una terrible confrontación nuclear entre las dos superpotencias ya conocidas. Por consiguiente, como enfatiza Eric Ambler en Un a--

taúd para Dimitrios, "...Son los profesionales, los "entrepreneurs", el lazo de unión entre los financieros, los políticos, los que desean el fin pero tienen miedo de los medios, y los fanáticos, los idealistas, dispuestos a morir por sus ideales. Lo importante en un atentado, o en un intento de atentado, no es saber quién disparó el tiro, sino quién pagó la bala". 329

¿Por qué García es o debe ser un líder? Porque, en el ámbito de la novela negra, el dirigente es alguien que pertenece y a la vez no pertenece a un grupo. García tiene fuertes conexiones con la Élite, con la minoría que controla los hilos del poder en México. Villano-héroe o viceversa, héroe maldito, extraño de adentro o de afuera, posee conocimientos que le sirven a dicha Élite; por ello es aceptado y tolerado. Viendo así las cosas, ¿sufre este protagonista?, ¿se queda solo?, ¿y qué con esto si también disfruta de su cuota de poder y, asimismo, de impunidad?

Entre él y la Élite se da una utilización mutua. Y claro, García es leal con sus jefes, es leal con lo que sea, mientras le sigan pagando. El héroe o, si se prefiere, el antihéroe, "Es parte del grupo, puesto que los demás se le unen, y encuentran en él un medio de pertenecer al grupo. Es parte del grupo puesto que puede aprender participando en él; puede asimilar sus conocimientos y sintetizarlos en su propia experiencia. Y no es parte del grupo porque es indudablemente superior a los demás; puede sintetizar la experiencia de otros y darle significado iniciando proyectos, y los demás

sólo pueden (en el mejor de los casos) imitarlo y aceptar el significado de lo que él ofrece. Podríamos decir que está con el grupo, pero que los miembros del grupo no están totalmente con él, sino detrás". 330

Si García es héroe o antihéroe, o ambas cosas, lo evidente aquí es que decir el grupo es igual a decir el equipo de respaldo; para ser más precisos, estaríamos pensando tanto en sus colegas policiacos (y anónimos) como en los funcionarios de alto nivel que encarnan la fuerza del Estado; una fuerza que requiere movilizarse lo más rápido posible para evitar un atentado en el que, como comprenderemos casi al final de la novela, se empleará un rifle con mira telescópica.

Sobre este último asunto, o sea, el tipo de arma utilizada, recomiendo la lectura de dos estupendas narraciones: Chacal, de Frederick Forsyth, y Calle Budapest # 3, de Desmond Lowden. 331

Existe otro detalle importante: la sexualidad del protagonista. Al respecto, y sin excluir una buena dosis de asombro por su singular apropiación del lenguaje en el siguiente fragmento, escuchemos la opinión de Palmer: "...el héroe en las novelas de misterio siempre está intrínsecamente aislado. En ninguna parte se ve esto más clara y paradójicamente que en sus relaciones más íntimas: las relaciones sexuales... Lo que se acostumbra en las novelas de misterio es que el héroe debe estar fundamentalmente solo sexualmente. Un James Bond felizmente casado sería una contradic--

ción de términos. La sexualidad de la novela de misterio está basada intrínsecamente en el encuentro breve". 332

Lo antes citado es muy revelador. Nos permite comprender otro aspecto de la especial naturaleza de un personaje como García (y de otros similares). Son densas la realidad en la que se ha movido o se mueve, su vida misma, etc. De ahí que afirme en algún momento, y mezclando la perplejidad con el cinismo, que anda en el equipo de Hitler y de Stalin y de Truman; él, que no estaba acostumbrado a los enredos de la política internacional; él, que a veces tiene que prenderle una vela a Dios y otra al Diablo (lo irónico de esto es que ya no se sabe quién es quién en los precios). García, siempre tan duro, cínico y cruel, termina transformado y derrotado -digo, es un decir- por la ternura de Marta Fong. Después de todo, ya lo aseguraba el sabio Lao Tsé: Lo blando y lo frágil vencen a lo duro y a lo fuerte. 333

Hasta cierto grado es justificado argumentar que Filiberto García es un personaje con una gran capacidad de convocatoria, esto es, que logra polarizar los puntos de vista de diversos lectores. Para algunos, por ejemplo, el asesinato de Marta Fong y, por consiguiente, la extrema soledad experimentada por el protagonista de El complot mongol, son la expresión concreta del justo castigo que éste merece; para otros, en cambio, la manera en la que concluye esta novela negra pudiera proponer que hasta un hombre como García tiene derecho a otra oportunidad.

Y sí, se reivindica cuando defiende al Bien, aniquilando a los conspiradores y colocándose del lado del orden constitucional. Pero se queda solo;"; Y luego que nunca se me ha hecho con una china! Y luego que me trae medio jodido, no como las otras. Capaz y todas las chinas son así. O capaz que ando fuera de mi manada",

334

Marta Fong está rebuena y, además, nunca se le ha hecho con una china... A García, que solamente ha sabido violar, matar y decir pinche... Pinche, esa palabra que se nos atora al final de El complot mongol porque adquiere una gran intensidad dramática:

"García echó un trago de coñac y tapó la botella. ;Pinche Licenciado! Nunca me ha tenido miedo o, tal vez, se anda buscando su muerte. Tal vez es el único que tiene pantalones de verdad, por lo menos cuando está borracho. Pero Martita está sola, en mi cama. Sola con su muerte.

-Venga conmigo, Licenciado. Vamos a un velorio.

-¿Usted proporcionó el difunto?

-Venga.

Tomó la botella de coñac, la pagó y salieron.

Cuando entraron a la casa, García no encendió la luz. Llegaba bastante por la ventana. Fue a la cocina y se lavó las manos. No conviene entrar donde está ella con esta sangre en las manos. Con esta pinche sangre.

El Licenciado dormitaba en la sala.

-¿Dónde está el difunto,Capi?

-Venga.

Pasaron a la recámara.La luz de la ventana daba sobre la cama y la forma hierática del cadáver.García acercó dos sillas al pie de la cama.Hizo que el Licenciado se sentara en una de ellas. Luego fue a la cocina y trajo dos vasos,los llenó de coñac y le dio uno al Licenciado.Con el otro en la mano,se sentó.

-Gracias -dijo el Licenciado.

-Rece,Licenciado.

«¿Que rece? Pero si ya no me acuerdo...

-Se lo pido como amigo.Récele algo,aunque no haya velas.

El Licenciado empezó a recitar,como en sus tiempos de monaguillo.Las palabras le salían mezcladas,embarradas de borrachera.

-Requiem eternam dona eis Domine.

García tomó un trago.La pistola le dolía sobre el corazón.

¡Pinche velorio! ¡Pinche soledad!". 335

Tenemos aquí un final propio de una novela negra,de una historia sobre la sordidez humana.En esta clase de textos nunca vamos a encontrar una fábrica de sueños dulces y sí,por el contrario,un mapa de realidades desesperanzadas y brutales.Aunque a veces quisieramos creer que las cosas no son como son,siempre obtendríamos la misma enseñanza: las novelas negras difícilmente tienen un final feliz.Y actuando bien o mal,siendo un héroe o un antihéroe,el protagonista se quedará solo;con su soledad sexual,afectiva o emo

cional. En algunos casos hasta podría afirmarse que se queda solo por la incomprensión de los demás.

El aislamiento de Filiberto García se relaciona con otros aislamientos, literariamente hablando. En efecto, existen más ejemplos de este tipo de situaciones. Me gustaría citar dos. Leamos:

"Yo era un ex poli y las palabras salieron con dificultad. Pero tenía que decir las si no quería quedarme todo el resto de mi vida con la vieja foto en blanco y negro, la idea de que había sólo gente buena y gente mala, y que todo saldría a pedir de boca si la gente buena encerraba a la mala o la aniquilaba con armas nucleares pequeñas y personalizadas. Era una idea muy reconfortante y vigorizante para el ego. Durante años la había utilizado para justificar mis propias actividades, combatir el fuego con el fuego y la violencia con la violencia, acometiendo empresas inútiles mientras la gente moría; un Tarzán ligeramente sujeto a la tierra en una jungla ligeramente paranoide. Paisaje con figura de mono pelón. Ya iba siendo hora de que cambiase la foto por otra que incluyera algunos de los matices más sutiles... Pensando en Alicia Hallman y en su legado de muerte, aquel legado sin límites fijos, casi me sentí dispuesto a creer en sus maléficos. Si no existían en el mundo real, surgían de las profundidades del mar interior de cada hombre, gentiles como sueños nocturnos, con la fuerza deslomadora de los maremotos. Quizás existían en el sentido de que los hombres y las mujeres eran sus propios maléficos, los autores secretos de

su propia destrucción. Tenías que andarte con mucho cuidado con lo que soñabas". 336

¿Quién reflexiona de este modo? Lew Archer, el famoso detective inventado por Ross MacDonald (junto con Dashiell Hammett y Raymond Chandler, otro de los maestros de la gran novela negra norteamericana). El libro: Los maléficos.

Por último, escuchemos el monólogo de Marid Audran, personaje central de Cuando falla la gravedad, de George Alec Effinger. Mezcla de novela negra, informática y ciencia-ficción. Novela ciberpunk que obtuvo el segundo lugar en las votaciones del Premio Hugo de 1988, a escasísimos votos de la obra ganadora.

"Así que me fui. Había estado solo antes, pero ésta era una experiencia nueva. Supongo que debía imaginármelo, pero eso me dolió más que todo el terror y el horror que había sufrido. A mis propios amigos, mis antiguos amigos, les resultaba más fácil tachar mi nombre y borrar me de sus vidas que enfrentarse a la verdad. No querían admitir el peligro que habían corrido; el peligro que algún día podrían volver a correr. Querían simular que el mundo era hermoso y sano, y que trabajaban de acuerdo a unas reglas que alguien había escrito en alguna parte. No necesitaban saber qué reglas eran ésas, sólo necesitaban saber que existían, por si acaso. Yo era el recuerdo constante de que no había reglas, que la locura reinaba en el mundo y que su seguridad y sus vidas estaban siempre amenazadas. No querían pensar en ello, así que llegaron a una simple

determinación: yo era el villano, yo era el chivo expiatorio, me
lleve todo el honor y todo el castigo. Dejemos que Audran lo ha--
ga, que Audran pague por ello, jodido Audran". 337

Normales versus Poetas.

Bibliografía y/o notas

- 146.-El concepto de producción, relacionado con la obra literaria, nos remite a una propuesta dialéctica: la praxis. Y el arte es una forma de la praxis, una actividad específica y real. La obra literaria no surge de la nada, aunque a veces así nos lo parezca. Los autores construyen sus materiales estéticos dentro de un amplio y complejo proceso de producción que tiene varias etapas: lo vivido, sentido y experimentado por los escritores en una época y sociedad determinadas; los sedimentos conscientes e inconscientes que la vida cotidiana les va dejando; la maduración de las ideas y de las emociones; todo lo que les sucede -como personas, como sujetos y objetos históricos- desde que comienzan a escribir un texto hasta que terminan. En este sentido, hablar de creación tiene que ver con una cosmovisión metafísica o idealista. Sobre esta problemática recomiendo la lectura de Las ideas estéticas de Marx, Adolfo Sánchez Vázquez, Ediciones Era, Serie Biblioteca Era (Ensayo), México D.F., México, 1975, 5ª edición, 293 pp.
- Por otra parte, quiero señalar que, además de profesor en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Naucalpan, soy autor de Calor enlatado, una novela publicada por Plaza y Valdés Editores en 1992; de Mamá Tortuga, un poemario editado de manera marginal, primero en 1979 y después en 1983; de Rescate emocional, un poemario todavía inédito. En distintas épocas he colaborado en diversas publicaciones (periódicos, revistas y suplementos culturales): Punto de partida, Piedra rodante, Tercera Imagen, Xilote, Manatí, Cambio, El Cuento, Fem, Tierra adentro, Dosfilos, Voz crítica, Física viva, El gallo ilustrado, La cultura en México, El Financiero. Si mi trabajo todavía no ha sido valorado o si tengo muchos problemas para publicar un libro (como otros colegas), esto se debe a lo ya mencionado en otras páginas: la existencia real de mafias literarias y sedicentes críticos que subestiman o francamente ningunean los textos de quienes, por diferentes razones, no participamos de y en dichos grupos. Mafias y "críticos" que, por la mezquindad que los caracteriza, han hecho y siguen haciendo mucho daño. Estoy convencido de que se necesita una nueva y crítica historia de la cultura nacional.
- 147.- Daisy Miller y otros relatos, Henry James, traducción: Ana Weyland y Arturo Laguado, estudio preliminar: Luis Gregorich, Editorial Hobbs-Sudamericana, Colección Hombre y Literatura, Buenos Aires, Argentina, 1971, 1ª edición, p. 17.
- 148.- Ibid.
- 149.- "Paseo por el cuento", de Julio Cortázar, Textos de estética y teoría del arte (Antología), Adolfo Sánchez Vázquez, prólogo y notas: Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Serie Lecturas Univer

- sitarias, México D.F., México, 1978, 1ª reimpresión, volumen 14, pp. 332-333.
- 150.- Enciclopedia Ilustrada Grijalbo, coedición: Ediciones Grijalbo/Ediciones Danae, Madrid, España, 1975, tomo I, p. 450.
- 151.- El profesor Escalante trata de inculcarles a sus alumnos chicanos autoestima y, también, orgullo por sus raíces mexicanas. Además, como puede aprenderse con esta película, no sólo los grandes filósofos o los grandes poetas producen bellas metáforas. Por lo que se refiere al fascinante mundo de la narrativa, hablando más específicamente y si se quiere profundizar en ella, sugiero la lectura de El oficio de escritor, varios autores, traducción y presentación: José Luis González, Ediciones Era, Serie Biblioteca Era (Ensayo), México D.F., México, 1977, 3ª edición, 327 pp.
- 152.- Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1976, 4ª edición, pp. 61-63.
- 153.- "La novela de nuestros días", de José María Castellet, Textos de estética y teoría del arte (Antología), Adolfo Sánchez Vázquez, prólogo y notas: Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones, Serie Lecturas Universitarias, México D.F., México, 1978, 1ª reimpresión, volumen 14, pp. 412-414.
- 154.- "Novela y realidad", de Bernard Pingaud, Ibid, pp. 328-329. Novelista y ensayista francés, Pingaud propone la comunicación de lo posible como problema central de toda novela; explica que lo posible de un autor debe convertirse en lo posible no de uno sino de millares de lectores; debe universalizarse o, al menos, generalizarse. Esta idea es buena para entender la relación entre un libro magnífico y un lector ídem.
- 155.- Las voces del relato, Alberto Paredes, coedición: Universidad Veracruzana/INBA/SEP, Serie Divulgación, Jalapa, Veracruz (México), 1987, 1ª edición, p. 11.
- 156.- Ibid.
- 157.- Ibid, pp. 11-12.
- 158.- De acuerdo con algunas ideas clásicas al respecto o, si se prefiere, con algún estereotipo, el héroe siempre es poseedor de las mejores cualidades físicas, intelectuales y morales. En términos generales, representa al Bien en su lucha contra el Mal; muchos lectores tienden a identificarse con él, con las obvias simpatías que ello supone. Filiberto García no encaja en este rol de bondad. Para empezar, tiene 60 años y una trayectoria de matón a sueldo; proviene del universo de la injusticia y, por así decirlo, es el Villano, el Maldito de la película.
- 159.- El complot mongol, Rafael Bernal, Editorial Joaquín Mortiz, Serie Novelistas Contemporáneos, México D.F., México, 1969, 1ª edición, p. 64.
- 160.- La Literatura y el Cine constantemente se retroalimentan.
- 161.- Además de ser un escritor, Agustín Yañez dirigió la Secretaría de Educación Pública durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. En Las tierras flacas, novela también publicada por la

Editorial Joaquín Mortiz, Yañez nos presenta a un cacique cuyo poder no sólo se explica por el dominio territorial sino también por su gran conocimiento de la idiosincracia de sus subordinados. En efecto, sabe emplear los refranes para enfatizar su hegemonía, o sea, se trata aquí de una contundente puesta en práctica de la Palabra.

- 162.-Propuesta aristotélica. La catarsis se define como la purificación espiritual del espectador ante la tragedia (en este caso, la tragedia teatral en la que el protagonista es aniquilado física o moralmente).
- 163.-Cfr. "Novela y realidad", de Bernard Pingaud, en Textos de estética y teoría del arte.
- 164.-Cfr. "La novela de nuestros días", de José María Castellet, Ibid, p. 412.
- 165.-Ibid.
- 166.-Ibid, p. 413.
- 167.-La hora del lector (Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días), José María Castellet, Editorial Seix Barral, Barcelona, España, 1957, pp. 16-18 y 45-47.
- 168.-Vid. "La novela de nuestros días", p. 413.
- 169.-Vid. El guardián entre el centeno, J.D. Salinger, traducción: Carmen Criado, Alianza Editorial, Área de conocimiento: Literatura, Serie El Libro de Bolsillo, Madrid, España, 1999, 2ª reimpresión, 228 pp. Para evitar malentendidos, quiero señalar que soy un ferviente admirador de este escritor norteamericano. Creo que El guardián entre el centeno es una maravillosa novela sobre la adolescencia. La menciono porque busco contrastar dos cosmovisiones; por un lado, el universo del Santo Atormentado o del Artista Mártir; por otro, la propuesta propia de una novela negra como El complot mongol: la desesperanza razonada. ¿Por qué hablo de una desesperanza razonada? Porque el mundo, el héroe y el antihéroe son reales; porque muchas veces los gatos son pardos y, por lo tanto, como se dice, las cosas cambian para que todo siga igual. En este sentido, estoy refiriéndome al significado profundo de la Conspiración como amenaza permanente. La Conspiración en la novela negra: la idea de que la realidad se ha descompuesto, de que el mundo continúa siendo malo... Por último, no desconozco que El guardián entre el centeno fue un libro inspirador para Mark Chapman, sargento del Ejército norteamericano y asesino del poeta John Lennon, y para John Hinckley, que atentó infructuosamente contra la vida de Ronald Reagan (éste se cuece aparte: actor mediocre convertido en presidente de su nación por un pueblo arrogante y amnésico; hombre infame y vulgar que pudo haber provocado la Tercera Guerra Mundial; sujeto ruin que hoy, como sabemos, no es un navegante de Internet sino del Mal de Alzheimer). El guardián entre el centeno es un hermoso libro que no tiene la culpa de ser leído por gente inestable e infeliz, por psicópatas (locos morales o locos de los sentimientos).
- 170.-Vid. La política de la experiencia, R.D. Laing, traducción:

Silvia Furió, Editorial Crítica, Serie Estudios y Ensayos, Barcelona, España, 1978, 2ª edición, 165 pp. Como complemento, para repensar la época actual y para recordar que la filosofía ilumina en la oscuridad, conviene leer Dialéctica de lo concreto, de Karel Kosík.

171. - "Amores perros", Gustavo Moheno, Cine Premiere, Editorial Premiere, número 79, julio 2000, México D.F., México, p. 53.
172. - "El viaje de Ikram", Silvina Espinosa de los Monteros, El Financiero, martes 7 de noviembre de 2000, sección cultural, México D.F., México, p. 59.
173. - Cfr. Daisy Miller y otros relatos, pp. 16-17.
174. - Ibíd, pp. 17-18.
175. - Tarzán, el hombre mito, Irene Herner de Schmelz, SEP, Serie SEP/ Setentas, México D.F., México, 1974, 1ª edición, volumen 139, p. 51.
176. - Hay lugares que recordaré/toda mi vida, aunque algunos han cambiado, /algunos para siempre, no para mejorar, /algunos se han ido y algunos permanecen. // Todos estos lugares tuvieron sus momentos, /con amantes y amigos que todavía puedo recordar, /algunos están muertos y algunos están vivos, /en mi vida los he amado a todos. // Pero de todos estos amigos y amantes/ no hay nadie comparado contigo, /y estos recuerdos pierden su significado/cuando pienso sobre el amor como algo nuevo. // Aunque sé que nunca perderé el cariño/por la gente y las cosas que se fueron, /sé que a menudo me detendré y pensaré acerca de ellas, /en mi vida te amaré más. // Aunque sé que nunca perderé el cariño/por la gente y las cosas que se fueron, /sé que a menudo me detendré y pensaré acerca de ellas, /en mi vida te amaré más. /En mi vida te amaré más.
177. - Veo una puerta roja y la quiero pintada de negro, /no más colores, /yo los quiero convertir en negro. /Veo a las chicas pasar vestidas con sus ropas veraniegas, /tengo que girar mi cabeza hasta que mi oscuridad se va. /Veo una línea de carros y todos ellos están pintados de negros, /con flores y mi amor ambos nunca regresarán. /Veo gente girar sus cabezas y pronto mirar a lo lejos, /como un niño recién nacido esto sucede todos los días. /Miro dentro de mí y veo que mi corazón es negro, /veo mi puerta roja y la quiero pintada de negro. /Quizás entonces me desvanezca y no tenga que enfrentar los hechos, /no es fácil encararlos cuando todo tu mundo es negro; /nunca más mi mar verde se tornará azul profundo, /no puedo imaginar que esto te suceda a ti. /Si miro lo suficientemente duro dentro del Sol que se pone, /mi amor reirá conmigo antes de que la mañana llegue. /Veo una puerta roja y la quiero pintada de negro, /no más colores, /yo los quiero convertir en negro. /Veo a las chicas pasar vestidas con sus ropas veraniegas, /tengo que girar mi cabeza hasta que mi oscuridad se va. /Quiero ver tu cara pintada de negro, negra como la noche, negra como el carbón. /No quiero ver el Sol volando alto en el cielo. /Lo quiero ver pintado, pintado, pintado de negro, ¡sí!
178. - Las voces del relato, Alberto Paredes, coedición: Universidad

- Veracruzana/SEP/INBA, Serie Divulgación, Jalapa, Veracruz (México), 1987, 1ª edición, pp. 29-30.
- 179.-Ibid, p. 30.
- 180.-Ibid, p. 23.
- 181.-Introducción a la novela contemporánea, Andrés Amorós, Ediciones Cátedra, Madrid, España, 1976, 4ª edición, p. 66. Cuando Amorós habla de "los novelistas del siglo pasado" está aludiendo, obviamente, a los novelistas del siglo XIX.
- 182.-Locura desenfrenada, J.G. Ballard, traducción: Fernando Rodríguez, Grupo Editorial Diana, Serie Edivisión, Colección Literatura, México D.F., México, 1991, 1ª edición, 88 pp. // Noches en el Alexandra, William Trevor, traducción: César Palma, Grupo Editorial Diana, Serie Edivisión, Colección Literatura, México D.F., México, 1990, 1ª edición, 79 pp.
- 183.-Cfr. Andrés Amorós, op. cit., p. 99.
- 184.-Las voces del relato, Alberto Paredes, coedición: Universidad Veracruzana/SEP/INBA, Serie Divulgación, Jalapa, Veracruz (México), 1987, 1ª edición, pp. 52 y 54.
- 185.-El complot mongol, Rafael Bernal, Editorial Joaquín Mortiz, Serie Novelistas Contemporáneos, México D.F., México, 1969, 1ª edición, pp. 19-20.
- 186.-Ibid, pp. 26-27.
- 187.-Epitafio para un espía, Eric Ambler, traducción: M. Pais Antiquera, Verón Editor, Selección Erus, Barcelona, España, 1972, 2ª edición, p. 81.
- 188.-Rafael Bernal, op. cit., p. 74.
- 189.-Ibid, pp. 74-75.
- 190.-"Gutiérrez Barrios, un policía-político que salió limpio", Antonio Jáquez, Proceso, número 1253, 5 de noviembre de 2000, México D.F., México, pp. 28-31.
- 191.-Vid. Las voces del relato, p. 60.
- 192.-Ibid, pp. 61-62.
- 193.-Ibid, p. 62.
- 194.-Ibid, p. 65.
- 195.-Ibid, pp. 67-68 y 72.
- 196.-FBI (Federal Bureau of Investigations): Oficina Federal de Investigaciones. // KGB (Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti): Comité de Seguridad del Estado.
- 197.-Cfr. El complot mongol, pp. 10-11.
- 198.-Ibid, pp. 70-71.
- 199.-Ibid, p. 214.
- 200.-Vid. Enciclopedia Ilustrada Grijalbo, Ediciones Grijalbo/Ediciones Danae, Madrid, España, 1975, tomo I, p. 605.
- 201.-Ibid, p. 369.
- 202.-Cfr. Las voces del relato, p. 20.
- 203.-Ibid, p. 22.
- 204.-Cfr. "La novela de nuestros días", de José María Castellet, en Textos de estética y teoría del arte, p. 413.
- 205.-Ibid, pp. 413-414.
- 206.-Cfr. Introducción a la novela contemporánea, p. 99.
- 207.-Ibid, pp. 99-101.

- 208.-V.gr. el relato "La lucha con la pantera".
- 209.-Laura Guadalupe Lona Hernández, grupo 460, salón 43, TLRIID IV, 18 de junio de 1999.
- 210.-Mariela Tatiana Rodríguez Cordero, grupo 421, salón 42, TLRIID IV, 18 de junio de 1999.
- 211.-"Discours du recit/Essai de méthode", tomado de Genette, Gérard, Figures III, París, Seuil, 1972, pp. 65-271. Traducción y resumen: José Bazán Levy. // Debo aclarar que mi asesor, el Dr. Bazán Levy, me obsequió este material teórico para emplearlo en el análisis de El complot mongol. Así pues, transcribo los datos como aparecen en dicho material.
- 212.-Ibid.
- 213.-Ibid.
- 214.-Cfr. Las voces del relato, pp. 22-23.
- 215.-Ibid, p. 22.
- 216.-Gérard Genette, op. cit.
- 217.-Ibid.
- 218.-Han cortado los laureles, Edouard Dujardin, traducción: Roberto Yahni, prólogo: Valéry Larbaud, Alianza Editorial, Serie Alianza Tres, Madrid, España, 1973, 1ª edición, p. 18.
- 219.-Ibid, pp. 18-19.
- 220.-Ibid, p. 19.
- 221.-Ibid, p. 14.
- 222.-Ibid, pp. 14-15.
- 223.-Ibid, pp. 33-34 y 50.
- 224.-Ulises, James Joyce, traducción: J. Salas Subirat, prólogo: Jacques Mercanton, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, Argentina, 1978, 7ª edición, 728 pp.
- 225.-"James Joyce, momento cumbre del monólogo interior", Jorge Luis Espinosa, Milenio, México D.F., México, sección Cultura, lunes 1 de octubre de 2001, p. 44.
- 226.-Ibid.
- 227.-Ibid.
- 228.-Rafael Bernal, op. cit., p. 7.
- 229.-Ibid, p. 94.
- 230.-Ibid, pp. 104-105.
- 231.-Ibid, p. 195.
- 232.-J.D. Salinger, op. cit., p. 15.
- 233.-Vid. Las voces del relato, pp. 32-33.
- 234.-Ibid, p. 33.
- 235.-Ibid, p. 32.
- 236.-Ibid.
- 237.-Cfr. Introducción a la novela contemporánea, p. 37.
- 238.-Ibid, pp. 37 y 38.
- 239.-Ibid, p. 38.
- 240.-Ibid, p. 39.
- 241.-Alberto Paredes, op. cit., p. 33.
- 242.-Ibid, pp. 33-34.
- 243.-Ibid, p. 34.
- 244.-Ibid, pp. 35-36.
- 245.-Ibid, p. 36.

- 246.-Ibid.
 247.-Ibid, p. 37.
 248.-Ibid, pp. 37-38.
 249.-Ibid, p. 40.
 250.-Ibid, pp. 40 y 42-43.
 251.-Ibid, pp. 43 y 45.
 252.-Ibid, p. 45.
 253.-Ibid.
 254.-Ibid, pp. 45-46.
 255.-Ibid.
 256.-Ibid, p. 47.
 257.-Ibid, p. 49.
 258.-Ibid.
 259.-Ibid, p. 50.
 260.-Ibid.
 261.-El llano en llamas, Juan Rulfo, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1990, 13ª reimpresión, volumen 1, 191 pp. ("Macario", pp. 70-77).
 262.-Cfr. El complot mongol, p. 9.
 263.-Ibid, p. 11.
 264.-Ibid, p. 47.
 265.-Ibid, p. 60.
 266.-Ibid, p. 64.
 267.-Ibid.
 268.-Ibid.
 269.-Ibid.
 270.-Ibid.
 271.-Ibid, p. 65.
 272.-Ibid.
 273.-Ibid.
 274.-Ibid.
 275.-Ibid, p. 66.
 276.-Ibid.
 277.-Ibid, p. 71.
 278.-Ibid, p. 73.
 279.-Ibid, p. 79.
 280.-Ibid, p. 98.
 281.-Ibid.
 282.-Ibid, p. 120.
 283.-Ibid, p. 142.
 284.-Ibid.
 285.-Ibid.
 286.-Ibid.
 287.-Ibid, p. 143.
 288.-Ibid, p. 158.
 289.-Ibid, p. 167.
 290.-Ibid, p. 169.
 291.-Ibid, p. 172.
 292.-Ibid, p. 189.
 293.-Ibid, p. 190.
 294.-Ibid, p. 195.

- 295.-Ibid, p. 209.
- 296.-Ibid, p. 210.
- 297.-Ibid.
- 298.-Ibid, p. 212.
- 299.-Ibid, p. 214.
- 300.-Ibid.
- 301.-Ibid.
- 302.-Ibid.
- 303.-Ibid, p. 220.
- 304.-Glosario de Términos del Arte Teatral, Marcela Ruiz Lugo et al., prólogo: Héctor Azar, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES), México D.F., México, 1979, 1ª edición, pp. 273-274.
- 305.-El Conde de Montecristo, Alejandro Dumas, traducción: Carlos Arce, Editorial Bruguera (Edición Especial), Serie Joyas Literarias Bruguera, Barcelona, España, 1979, 1ª edición, 1057 pp.
- 306.-Cfr. Gérard Genette, op. cit.
- 307.-Ibid.
- 308.-"Rafael Bernal, un escritor postergado", Vicente Francisco Torres, Sábado (suplemento de unomásuno), número 511, sábado 18 de julio de 1987, p. 4.
- 309.-Thrillers: La novela de misterio, Jerry Palmer, traducción: Mariluz Caso, prólogo: Jerry Palmer, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México D.F., México, 1983, 1ª edición, volumen 231, p. 18.
- 310.-Ibid, pp. 73-74.
- 311.-Ibid, p. 79.
- 312.-Ibid, p. 90.
- 313.-Ibid, p. 93.
- 314.-Ibid, pp. 26-27.
- 315.-Ibid, p. 27.
- 316.-Ibid, p. 28.
- 317.-Ibid, pp. 52 y 55-56.
- 318.-Ibid, p. 136.
- 319.-Ibid, pp. 135-136.
- 320.-"Ojos del mundo, en México", Gabriela Aguilar, Día Siete, El Despertador, número 114, año 3, semanario, México D.F., México, p. 32.
- 321.-Vid. El complot mongol, pp. 163-164.
- 322.-Ibid, pp. 65-67.
- 323.-Ibid, pp. 164-167.
- 324.-Cfr. Introducción a la novela contemporánea, p. 14.
- 325.-Ibid, pp. 13-14 y 249.
- 326.-Cfr. Thrillers: La novela de misterio, p. 47.
- 327.-Ibid, p. 49.
- 328.-Ibid, p. 140.
- 329.-Un ataúd para Dimitrios, Eric Ambler, traducción: María Luisa Martínez Alinari, Editorial Poseidón, Colección Pandora, Buenos Aires, Argentina, 1944, 1ª edición, pp. 14-15. // En esta obra Ambler, escritor inglés, menciona a un Dimitrios Makropoulos y, curiosamente, Rafael Bernal lo incluye en El complot mongol, a

- través de un recuerdo de Laski, cuando éste conversa con García y con Graves; Bernal le cambia el nombre, lo llama Dimi---trios Micropopulos (véase la página 138). En todo esto hay un fenómeno interesante: la Literatura dentro de la Literatura.
- 330.-Jerry Palmer, op. cit., pp. 140-141.
- 331.-Chacal, Frederick Forsyth, traducción: Ramón Hernández, Ediciones G.P., Serie Libros Reno, Barcelona, España, 1973, volumen 450, 400 pp. // Calle Budapest # 3, Desmond Lowden, traducción: María Clotilde Rezzano de Martini, Emecé Editores, Serie Grandes Novelistas, Buenos Aires, Argentina, 1980, 233 pp.
- 332.-Vid. Thrillers: La novela de misterio, pp. 56 y 63.
- 333.-Tao Te King, Lao Tsé, traducción y prólogo: José M. Tola, Premiá Editora, Serie La Nave de los Locos, Tlahuapan, Puebla (México), 1985, 7ª edición, volumen 1, p. 93. // El texto completo de Lao Tsé, "viejo filósofo" (o Li Ar, "orejas de ciruela"), en la edición bilingüe de Premiá Editora, dice así: Si quieres que algo se contraiga, primero debes dejarlo extenderse/Si quieres que algo se debilite, primero debes dejarlo hacerse fuerte/Si quieres que algo caiga, primero debes ponerlo en lo alto/Para poder recibir tienes que haber dado antes/Esto se llama Conocimiento/Lo blando y lo frágil vencen a lo duro y a lo fuerte/Los peces deben ser dejados en lo profundo de las aguas/Las armas cortantes deben ser guardadas donde no puedan ser vistas.
- 334.-Rafael Bernal, op. cit., p. 119.
- 335.-Ibid, pp. 242-243.
- 336.-Los maléficos, Ross MacDonald, traducción: Jordi Beltrán, prólogo del editor, Ediciones Roca, Serie Crim (Novela Negra), México D.F., México, 1986, 1ª edición, p. 223.
- 337.-Cuando falla la gravedad, George Alec Effinger, traducción: Teresa Comprodón, Ediciones Roca, Serie Gran Super Ficción/Ciencia-Ficción, México D.F., México, 1991, 1ª edición, pp. 224-225.

Conclusiones

Elaboré este texto sobre El complot mongol, de Rafael Bernal, motivado por la necesidad de contribuir a la revaloración de una clase de novela que durante muchísimo tiempo ha sido marginada en México: la novela negra. Seudocríticos o, simplemente, intelectuales mezquinos le han negado el reconocimiento y el rango que le corresponden como herramienta literaria fundamental para incidir en el conocimiento de la realidad; estamos hablando de pontífices e intelectuales ruines y vanidosos que, a su manera, aportan su grano de arena al incremento del analfabetismo funcional.

Sigo pensando que alguien tendrá que hacerse cargo de producir una nueva y crítica historia de la cultura nacional.

Como ya lo mencioné en otras páginas, creo que tanto la novela negra como la de terror, la de ciencia-ficción y la de espionaje no son todavía adecuadamente apreciadas. Por lo visto, esta situación no sólo se da en nuestro país sino también en otras partes. No obstante, espero que algún día no demasiado lejano los escritores y las escritoras de este tipo de narraciones también obtengan el Premio Nobel.

Ahora bien, centrándonos en lo que ha sido nuestro objeto de estudio, la investigación y el exterminio de una conspiración fascista, las referencias a la Guerra Fría, la descripción de la Ciudad de México en la irrepetible y cósmica década de los Sesentas, la Revolución Mexicana como escenario de fondo, los amores fracasados

dos o imposibles, la defensa de un orden constitucional y la tardía humanización del antihéroe, Filiberto García, son algunos de los temas axiales que Rafael Bernal despliega en El complot mongol, empleando al respecto técnicas literarias del siglo XIX y del siglo XX: el relato lineal, el relato en 3ª persona, el relato en 1ª persona y el monólogo interior, básicamente.

En cierto modo, y guardando las proporciones, esta obra podría ser asumida en algún momento como una gran novela romántica, expresado esto en un sentido amplio. Únicamente hay que recordar a ese entrañable personaje femenino tan importante como el protagonista: Marta Fong. Tan intenso y sufriente como otros ya conocidos dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea (piénsese en Laura Avellaneda, en La tregua, de Mario Benedetti, o en Gertrudis o la Queca, en La vida breve, de Juan Carlos Onetti).

El complot mongol: novela negra, política y de espionaje, pero también urbana, social y erótica. El complot mongol: novela de acción y de contradicciones en la que se percibe, desde el principio hasta el final, una moral sui generis por parte del protagonista; la moral muy personal de quien representa, de modo significativo, el lado más sucio de la sociedad mexicana.