



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Ensayo de un crimen
antítesis de la novela policial clásica

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta

Elizabeth González Pardo

Asesora: Dra. Raquel Mosqueda Rivera

Ciudad Universitaria, Cd. Mx

2023



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.

*A mi padre, Francisco González, por enseñarme
que en la vida se debe luchar hasta el último
aliento.*

*A mi madre, Sara Pardo, por su amor
infinito, porque la fuerza de su cariño me ha
mantenido de pie.*

Agradecimientos

Este proyecto de investigación es la suma de muchos esfuerzos, pero sobre todo la evidencia de que es posible cumplir los sueños y materializar las ideas.

A mi familia por su soporte incondicional, sin éste seguro el camino habría sido más largo y duro.

A mis padres por acompañarme en cada paso, porque su esfuerzo al fin rindió frutos.

A mis hermanas, Flor y Joaqui, por acompañarme durante este proceso y en esta aventura llamada vida universitaria. Por ser mi motivación e inspiración siempre.

A mis abuelos Rodolfo y Albina, por todo el cariño y la fe que han depositado en mí.

A mi querido tío, Antonio Pardo, por involucrarse siempre en cada paso que doy, por su cariño y apoyo incondicional. A mis primos Eli y Ricardo, por interesarse en mi tesis y darme ánimos.

Agradezco a mi asesora, Raquel Mosqueda, por aceptar ser mi guía en este proyecto y porque gracias a ella recuperé la confianza en mi escritura, espero la conclusión de esta tesis retribuya en algún sentido tanto apoyo.

Agradezco a don Alejandro Usigli Casas, por las largas charlas, porque éstas ayudaron sin duda a enriquecer el proyecto. Gracias por estar al pendiente de la investigación.

A los lectores de este trabajo, el Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano por acompañarme en mis reflexiones sobre el relato policial a través de sus ensayos, a la Dra. Mónica Quijano Velasco, por todas las enseñanzas durante prácticamente toda la carrera, al Dr. Héctor Fernando Vizcarra Gómez porque el interés de analizar esta novela surgió en una de sus clases, al Mtro. Ulises Valderrama Abad, por los consejos y recomendaciones para culminar con éxito este trabajo. Les agradezco el apoyo y el tiempo que tomaron para leer esta investigación.

Gracias a mis amigos que me acompañaron en este doble proceso: Itzel Miranda, Irvin Rojo, Liliana Márquez, Celeste Flores, Enrique Meléndez, Natalia Campos, Helio Pinto, Kélyna Djoon, Emiliano Mosqueda; por su calidez y por mantenerse conmigo a pesar de las circunstancias y la distancia.

A los grandes compañeros que conocí en la Facultad: Suzette Álvarez, Andrés Piña, César Gómez, Armando Gutiérrez, Jessica Resillas, Gisela Suárez, Isabel Benítez, Andrea César, Emiliano Pacheco, Morado, Javier Hernández, María Méndez, María Lee, Natalia Conde, Itzel Espinosa, Luis González, Josu Roldán, Jessica Gómez.

A mis colegas Dafne Guerra, Daniela Jurado, Mariana Pérez, Diana Hernández por hacer los días de redacción e investigación más llevaderos y por todo lo que compartimos.

A las profesoras Jocelyn Martínez, Lucila Herrera, Beatriz Arias, por mostrarme su solidaridad en los momentos difíciles.

A mis profesores de danza: Miriam Pacheco, Felipe Méndez y Román Trinidad por ayudarme a estar en equilibrio, y en paz conmigo misma.

A todos lo que me dieron aliento con sus voces pero ya no están aquí para ver el resultado de este proyecto.

A la Universidad por todo lo que me ha dado desde el día que recibí la carta de aceptación.

A mi lomito favorito, por su cariño y compañía.

A todo lo que sucedió para que este momento al fin llegara.

Gracias a todos, lo logramos.

ÍNDICE

Introducción	6
CAPÍTULO 1	10
<i>Ensayo de un crimen</i> frente a la novela policial clásica.....	10
1.1 Aproximación biográfica de Rodolfo Usigli	10
1.2 Contexto literario de <i>Ensayo de un crimen</i>	14
1.3 Acercamiento a la novela policial clásica y sus elementos	20
1.4 Transgresión de los elementos clásicos en esta obra.....	25
CAPÍTULO 2	32
Roberto de la Cruz. La ironía como desestabilizador del género policial.....	32
2.1 Roberto de la Cruz un protagonista anormal.....	32
2.2 La caja de música, móvil criminal, distractor o pista	39
2.3 El lenguaje del asesino y la ironía como desestabilizador del género policial.....	43
CAPÍTULO 3	54
Herrera y la parodia como factor de crítica.....	54
3.1 La figura del exinspector Herrera.....	54
3.2 Valente Quintana, pieza clave en la creación de Herrera	59
3.3 La parodia como factor de crítica.....	63
CAPÍTULO 4	73
El asesinato estético en <i>Ensayo de un Crimen</i>	73
4.1 El legado de Thomas de Quincey, sobre el asesinato en esta obra.....	73
4.2 Propuesta estética del asesino de <i>Ensayo de un crimen</i>	76
4.3 Patricia, el conde, Lavinia y Carlota víctimas propiciatorias del crimen.....	83
Conclusiones	91
Referencias.....	97

Introducción

En 1944 se publicó por primera vez *Ensayo de un crimen*, novela escrita por Rodolfo Usigli, considerada en varias ocasiones la obra inaugural del género policial en México; reconocida internacionalmente y traducida al francés, es en la actualidad identificada por un amplio público lector no especializado, sobre todo por la película con el mismo nombre dirigida por Luis Buñuel, estrenada en los años cincuenta. Sin embargo, obtuvo relevancia después de un par de décadas debido a que en el año de su publicación quizá fue conveniente para ciertos políticos mexicanos y para la esfera de poder mantenerla en el desconocimiento y frenar su distribución por los temas expuestos en sus páginas como se explica más adelante.

Recordemos que al inicio de la década de los cuarenta México sufrió los efectos de la Segunda Guerra Mundial, por ello, fue declarado en el país el estado de guerra por el presidente Ávila Camacho contra los países del eje; como consecuencia de esta coyuntura, hubo una gran tensión dentro de la política mexicana ya que se propuso una iniciativa, que involucró a expresidentes y personajes políticos activos en ese momento; se convocó a sumar fuerzas ante la amenaza internacional con la finalidad de hacer frente a los desafíos derivados de los cambios impulsados por el expresidente Lázaro Cárdenas en los sectores agrario, ferroviario y petrolero; las decisiones tomadas alrededor de este conflicto desencadenaron conflictos obrero-patronales, así como un descontento generalizado entre hacendados y campesinos.

Aunado a esto, el arribo de miles de refugiados del conflicto bélico fue determinante en la reconfiguración social, sobre todo en la capital del país, donde hubo un gran impacto en la economía a través de la inversión extranjera, al mismo tiempo, acentuó cada vez más la desigualdad en el territorio mexicano. Asimismo, la acumulación del capital obtenido de los

Estados Unidos por la venta de municiones para la guerra y la ruptura o variación en los convenios con otras naciones trajo consigo una inflación sin precedentes, y un desajuste económico para la mayoría de los mexicanos. En ese momento histórico está contextualizada la novela de Usigli, la cual parte de esa realidad para criticar al sistema social, a las instituciones y a sus leyes a través de personajes como Roberto de la Cruz, un miembro de la clase privilegiada, o Valentín Herrera un sujeto que muestra los contrastes de la justicia mexicana.

La presente investigación pretende contribuir con el estudio de *Ensayo de un crimen* ya que durante muchos años, se ha señalado su cercanía con las obras canónicas del género policial clásico, así como su peculiaridad en contraste con éste, por esta razón parto de la hipótesis de que Usigli juega con los elementos del policial clásico y contraviene sus normas. Aunque Gerardo García Muñoz ha reflexionado al respecto¹, ahondaré más acerca de estas particularidades que la distinguen de la novela tradicional tomando como punto de partida la transgresión de los componentes principales del género: víctima, asesinato, detective y asesino.

Mientras algunas características de la novela se apegan al modelo clásico, otras rompen con ese arquetipo, por ejemplo, el orden de importancia de los personajes, la relación entre el detective y el asesino o la interacción entre víctimas y agresores. De ahí el título de esta investigación *Ensayo de un crimen antítesis de la novela policial clásica*, pues éste se corresponde con la propia naturaleza de la novela. Una antítesis se reconoce por la oposición

¹ En el libro *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco* se dedica un capítulo al comportamiento de los elementos tradicionales en *Ensayo de un crimen*.

existente entre ciertas ideas o situaciones; la novela de Usigli contrasta los elementos del género clásico.²

Subrayar el rasgo antitético de la novela indica, entre otras cosas, el cambio que sufren la estructura narrativa y los personajes frente a los elementos tradicionales, no sólo por el orden en el que éstos se presentan sino por el comportamiento de los mismos; su carácter, el uso del lenguaje irónico empleado en sus discursos, o el manejo de la parodia crítica para evidenciar situaciones políticas. Este cambio modifica el desarrollo del relato, da cuenta de los matices, las referencias y todo de cuanto Usigli se vale para jugar con los elementos del género policial clásico y así modificar su función. Tal y como sucede en la narración, el desarrollo de esta tesis considera los cuatro rasgos esenciales de la novela policial, por lo cual se divide en cuatro capítulos.

El primer capítulo expone brevemente el contexto político-social y cultural en el que se sitúa la novela, ofrece algunos aspectos de la época, así como una mirada a la vida y obra de Rodolfo Usigli, más allá de su imagen como dramaturgo, lo cual amplía la perspectiva con respecto al escritor y su estilo literario. El segundo capítulo está dedicado a Roberto de la Cruz y su conducta anómala, destaca algunas características que lo alejan de ser considerado el típico asesino y que lo identifican como el protagonista, esto corresponde, a su vez, con lo expuesto en el capítulo tercero ya que, además de analizar la composición del exinspector Herrera como personaje, se problematiza la concepción de la figura de justicia mexicana y la manera en la que se manejan los discursos de poder.

² “La antítesis o *enantiosis* o contraste es una figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras, no llega a ofrecer contradicción por lo que en ella la coherencia no se ve afectada. Suele ofrecer la polaridad combinada simetría y un carácter hiperbólico. Es una *metábola* de la clase de los *metalogismos* y se produce por adición repetitiva de la idea común, que sirve de fundamento y conserva su coherencia al contraste” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p.67).

El cuarto capítulo sugiere una vía para pensar en la posible propuesta del crimen estético de Roberto de la Cruz, para ello se toma como referencia el último asesinato, pues es una evidencia de cómo confluyen los postulados de Thomas de Quincey con las ideas de Roberto de la Cruz a propósito de la consumación del deseo criminal, así como de la minuciosa elección de las víctimas por el protagonista, que aunque parece gratuita no lo es y, cuya reflexión nos aproxima a las consideraciones finales.

Este proyecto responde a la necesidad de comprender el reconocimiento que se le ha dado a la novela de Usigli como la obra fundacional del género en México pero abordándola desde la particularidad y no desde la tradición que tanto se le atribuye, porque en esa diferencia radica la posibilidad de plantear otros caminos para su estudio. Falta todavía mucho por saber al respecto, quizá, apenas nos aproximamos a descifrar una parte de todo lo que *Ensayo de un crimen* denuncia, pero entender cómo pone de manifiesto la violencia, la impunidad y otros temas sociales ocurridos, tal vez es, en algún sentido, una forma de confrontar la propia realidad fuera del mundo literario sin dejar de lado su aportación a la literatura. Siempre queda algo por decir de una novela que nos sumerge en su lectura, nos adentra a la ficción de sus páginas, y al mismo tiempo nos muestra situaciones tan palpables que de alguna manera nos involucra.

CAPÍTULO 1

Ensayo de un crimen frente a la novela policial clásica

La literatura policiaca en México tiene su propia historia, más de sesenta años la avalan. Desde *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli hasta *Ruda de corazón* [...] el relato policial mexicano ha perseverado en su afán por mantenerse en el medio literario, entre el canon y fuera de éste.

Miguel G. Rodríguez Lozano

1.1 Aproximación biográfica de Rodolfo Usigli

Ensayo de un crimen (1944) ha sido uno de los trabajos más relevantes en la producción literaria de Rodolfo Usigli Wainer (1905-1979), la obra se sitúa en un lugar primordial en la historia de la literatura policial mexicana, sin embargo, no fue así en un principio. En aquella época no se valoró del todo porque tanto la novela como su autor planteaban una propuesta novedosa en el ámbito literario. Años después se atribuyó a la obra de Usigli el carácter de fundacional del género policiaco en México, de aquí mi interés en el trabajo del autor mexicano.

Rodolfo Usigli, dramaturgo, escritor, ensayista y poeta, considerado pieza clave en la creación del teatro mexicano, hijo del italiano Alberto Usigli y de la polaca Carlota Wainer, nació en la ciudad de México el 17 de noviembre de 1905. Vivió en condiciones muy precarias, debido a que su padre murió muy joven. Trabajó a temprana edad para ayudar a mantener los gastos familiares. Su madre, Carlota, educó a Rodolfo y sus tres hermanos Ana, Aída y Alberto con grandes dificultades, pues su español era escaso, existían pocas oportunidades laborales así que realizó diferentes oficios. De esta manera sostuvo a aquella

familia. Aún con muchas privaciones y pocas posibilidades de tener una educación formal, Rodolfo Usigli creció rodeado de libros, tuvo un acercamiento temprano con la lectura, así como contacto con la cultura internacional gracias a sus raíces europeas.¹

A los doce años Rodolfo hacia teatro de títeres, poco después de los quince estudió declamación y música en la Escuela Popular Nocturna, actuó en la puesta en escena de José Escandón Noriega *¡Maldita revolución!* (1923). Además, laboró como cronista para la revista *El sábado* a partir de 1924, con lo cual tuvo la oportunidad de involucrarse en el mundo del teatro, visitó teatros de comedia y revistas. Aprendió inglés y francés de forma autodidacta. Gracias a la asiduidad de sus visitas a la Biblioteca Nacional, entonces situada en el Antiguo Templo de San Agustín, tuvo la posibilidad de leer primeramente a los clásicos griegos, la obra de William Shakespeare, Ben Jonson, Molière y posteriormente a los modernos como George Bernard Shaw y T. S. Eliot de quienes tradujo algunos textos. En 1935 obtuvo una beca en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Yale en Estados Unidos, este fue el primer paso para establecer relaciones internacionales con otros escritores, obras y estilos literarios.²

Su labor como diplomático lo llevó a ser reconocido fuera de México y por supuesto a compartir su obra. Conviene recordar los puestos que tuvo, esto para conocer su distinción no sólo en el mundo literario: fungió como segundo secretario de legación en Francia (1944-1947), y aprovechando su estancia en Europa se entrevistó con Bernard Shaw y T. S. Eliot. Después Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de México en Líbano (1956-1959); Embajador de México en Líbano (1959-1962); ministro y Embajador en Etiopía y Embajador de México en Noruega (1962-1971). En nuestro país también ocupó diferentes

¹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Apología de Rodolfo Usigli*, pp. 16-17.

² *Ídem*.

cargos: profesor de historia del teatro mexicano y director en la escuela de verano de la UNAM (1933-1947); director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública (1938), del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes (1938-1939) y director de repertorio del Teatro Popular de México (1972-1975).³

Recibió el premio América en 1970, dos años después el Premio Nacional de Letras de México. En el mundo del cine participó como delegado en los festivales de Checoslovaquia, Venecia (1950), Cannes (1949 y 1950) y en los encuentros cinematográficos de Bélgica.⁴ Su actividad profesional lo mantuvo distante de etiquetas que lo distinguieran como miembro de un grupo de escritores, pudo ser parte de los *Contemporáneos*, sin embargo, su literatura tal vez incomprendida no embonaba del todo con las aspiraciones de estos literatos. Carlos Monsiváis expresó que: “los Contemporáneos son adelantados de los derechos de lectores y escritores. Escriben para disipar fronteras de muy variada especie, traducen para romper el cerco, no aceptan lo nacional como lo fatal, ven en el rigor formal el criterio que ubica a creadores y obras...”⁵ La escritura de Usigli concuerda con esto, y a pesar de ello no formó parte de este grupo.

Usigli no participó con ellos en su labor literaria, sean cuales fueran las razones, parece que estuvo relegado del grupo de jóvenes escritores de aquella época. Las causas de tal distancia no son claras, lo que sí es evidente es que aún con esta particularidad Usigli dejó huella en la literatura, parece entonces que su trabajo fue difícil de entender aún para los intelectuales de su tiempo. Usigli abordó diferentes géneros literarios, destacó sobre todo como dramaturgo con 39 obras, *El apóstol* en 1931, *Falso drama* (1932), *4 chemins 4* (1932)

³ G. Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Diccionario de escritores mexicanos*, t. IX (U-Z), dir. por Aurora M. Ocampo. México, UNAM, pp. 34-35.

⁵ Carlos Monsiváis, *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 170.

escrita en francés, después continuó con las llamadas comedias impolíticas que aunque no forman parte de una trilogía las tres abordan el tema de la política mexicana, la primera de ellas, *Noche de estío* (1933-1935) se caracteriza por su referencialidad a personajes en la historia mexicana, le siguen *El presidente y el ideal* (1935) y *Estado de secreto* (1935).⁶

Entre su producción teatral destaca *La última puerta* (1934), dedicada a Xavier Villaurrutia, crítica a la burocracia mexicana; *Alceste* (1936), también de tema político. *El gesticulador* (1937), donde cuestiona la identidad y el ser del mexicano, temática ya antes planteada por Samuel Ramos, se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 17 de mayo de 1947 causando un gran escándalo, es tal vez la pieza teatral más destacada del dramaturgo. *Corona de Fuego* (1960), *Corona de Luz* (1945-1963), *Corona de Sombra* (1943) y *¡Buenos días, Señor presidente!* (1972), son otras de sus importantes obras.⁷

Como ensayista plasmó su percepción sobre el teatro mexicano y su evolución en ensayos como: “México en el teatro” 1932, “Anatomía del teatro” 1934, “Itinerario del autor dramático” 1940, “Acotación a anatomía del teatro” 1963, “El teatro llamado existencialista” 1950, “Un teatro del pueblo para México” 1950 y “Las dos máscaras” 1952; estos son sólo algunos de sus escritos, sin mencionar los artículos académicos, prólogos y epílogos.⁸

En el campo de la poesía se le atribuyen dos antologías poéticas *Conversación desesperada* (1938) con dos ediciones póstumas; una en 1981 con José Emilio Pacheco a cargo de la selección y prólogo en el 2000; otra con introducción de Antonio del Toro, y *Sonetos del tiempo y de la muerte* (1954). Se dice que las grandes influencias en la poesía de Usigli fueron Baudelaire, López Velarde, T. S. Eliot y Góngora.⁹

⁶ G. Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, pp. 57-61.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibidem*, pp. 23-33.

⁹ *Ibidem*, pp. 35-41.

En cuanto a su narrativa figuran *Ensayo de un crimen* (1944) y *Obliteración* (1971). *Ensayo de un crimen* ha sido atendida por investigadores como Laura Navarrete Maya, quien la analiza como parte esencial del género policial mexicano, José Luis de la Fuente la trata como antecedente policial mexicano, Eugenia Revueltas en su artículo sobre la novela policiaca en México y Cuba enuncia algunas de sus particularidades; Amparo Martínez analiza el proceso creativo de la adaptación literaria a la cinematográfica y Guillermo Schmidhuber en *Apología de Rodolfo Usigli*, en el apartado sobre la narrativa usigliana, examina aspectos generales de la novela y el pensamiento de Usigli. Todos ellos advierten asuntos de gran interés, sus ideas dialogan entre sí, otras se contraponen, sin embargo, considero necesario ahondar más en la investigación de la novela de Usigli porque, como refiere Vicente Torres, no ha recibido la atención crítica que merece.¹⁰

1.2 Contexto literario de *Ensayo de un crimen*

Pensar en la narrativa mexicana de los años cuarenta es volver la vista a una de las épocas de mayor riqueza literaria debido al contexto político social por el que atravesaba el país, en medio del caos producto de la Revolución florecieron obras como: *Los de Abajo* (1916), *La sombra del Caudillo* (1929), *Vámonos con Pancho Villa* (1931), *Cartucho* (1931), *La ciudad roja* (1932), *Ulises Criollo* (1935), *El resplandor* (1937), por citar algunas. En éstas, el tema de la Revolución es recurrente y aparece en la narrativa desde 1915 hasta finales de los años treinta y en obras de las décadas siguientes como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, *El llano en llamas* (1953), *Pedro Páramo* (1955). Este tipo de narrativa visibilizaba el conflicto, y el horror de la guerra; captaba de forma simbólica la realidad de un México

¹⁰ Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*, p. 26.

sacudido por la lucha armada. De esta manera se exponían cuestiones políticas y se comenzaba a mirar en México la injusticia social.

Aún con treinta años de distancia de la Revolución, México no terminaba de asimilar los cambios nacionales cuando comenzó un periodo de transformación interesante en la cultura mexicana; en la década de los cuarenta México y Estados Unidos entablaron lazos comerciales, debido al impacto de la Segunda Guerra Mundial y como consecuencia de la Guerra del Pacífico, donde la Fuerza aérea mexicana combatió junto a la estadounidense con el llamado Escuadrón 201, México abandonó su posición de neutralidad frente al conflicto armado y se declaró aliado de la nación americana. A partir de ese acontecimiento surgieron oportunidades económicas para nuestro país.¹¹

Durante el proceso de cambio se escribieron ensayos como *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos (1934), se creó por primera vez un texto de filosofía mexicana donde se abordaron aspectos sobre el hombre, la cultura y la sociedad, se empezó a tratar la búsqueda de la esencia del mexicano. En este punto de la historia diversos intelectuales comenzaron a indagar sobre lo propio, así la novela de José Revueltas *El luto humano* (1943) repasó la historia del mexicano desde la conquista hasta la Revolución. Lo anterior es importante porque si bien la literatura no es un reflejo de la realidad está determinada en gran medida por el entorno en que se escribe.¹²

Asimismo, en este contexto y dentro de la vasta producción literaria de los años cuarenta surgió la narrativa de Rodolfo Usigli, me refiero específicamente a *Ensayo de un crimen*, la única novela publicada en vida por el autor en la editorial América y que representa

¹¹ Ricardo Tirado, “La alianza con los empresarios” en *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, Rafael Loyola, coord., pp. 195-206.

¹² C. Monsiváis, *op. cit.*, p. 215.

una mirada diferente hacia México; apunta a la introspección y a la autocrítica de la sociedad mexicana. Su importancia reside en cómo está contada, tal como sugiere Laura Navarrete Maya, “la novela no es de lectura fácil, tampoco es complaciente y a pesar de esto logra atrapar de principio a fin”,¹³ por eso, resulta primordial examinarla para comprender por qué es una de las novelas policiacas más importantes de nuestro país.

Por ser considerada la primera de este género se le asumió como novela policial clásica sólo que adaptada a la realidad mexicana, pues de forma superficial cumplía con los elementos para ser clasificada de esta manera. Asimismo, se han formulado hipótesis sobre la posible influencia de obras norteamericanas y europeas de la época como inspiración para la elaboración de personajes o situaciones en *Ensayo de un crimen*. Sin embargo, la creación de obras policiales en México dista mucho de la tradición norteamericana, inglesa o francesa, por ello es difícil pensar en una novela policial clásica mexicana. Esta es una de las razones que me llevó al análisis de *Ensayo de un crimen* y su transgresión del carácter de policial clásico.

Aunque se ha catalogado como una novela policial clásica, llama la atención que los estudios realizados rescatan otros aspectos que no se refieren exclusivamente al género, se habla mucho de su descripción de la ciudad resaltando una y otra vez los espacios, calles y lugares de los años cuarenta, este rasgo aparece en la literatura en décadas posteriores, lo cual posiciona a *Ensayo de un crimen* como un referente no sólo para la novela policiaca, sino para obras como *La región más transparente* (1958); Guillermo Schmidhuber apunta: “la novela de Usigli es pionera de la literatura de la Onda y de la novelística mexicana publicada a partir de los años setenta; por ejemplo, de la obra de José Agustín, Gustavo Sainz, Salvador

¹³ Laura Navarrete Maya, “*Ensayo de un crimen* una propuesta lúdica”, en *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, p. 55.

Elizondo y José Emilio Pacheco”.¹⁴ Se dice que es una de las primeras novelas mexicanas de gran complejidad. Al respecto Laura Navarrete Maya señala:

Ensayo de un crimen es una novela que, por su complejidad, puede abordarse desde distintos ángulos, como novela costumbrista o novela urbana, obra psicológica; incluso invita a ubicar a la ciudad como un personaje [...] El hecho de no cumplir rigurosamente con las que se suponían eran las reglas del género policial ha acabado por ser una de las virtudes de *Ensayo de un crimen*, pues le ha dado originalidad y permanencia. [...] La ruta es variable e imprevisible, aunque parezca una literatura en la que todo está calculado.¹⁵

La falta de atención hacia la novela, tanto de la crítica como del público lector, pudo deberse, entre otras cosas, a la novedad o fascinación ejercida por el cine, por ejemplo, pues este medio tuvo, entre las décadas de los treinta y los cincuenta un momento de máxima difusión en México figurando como el centro de producción y distribución más importante de América Latina. Esto, sumado a la aparición de las primeras cadenas de televisión mexicana y nuevas propuestas cinematográficas basadas en el cine de Hollywood, captó totalmente la atención del público y estableció nuevos estereotipos sobre lo mexicano.¹⁶

Tal como advierte Laura Navarrete, la novela pasó casi inadvertida; durante mucho tiempo se indagó más acerca del recibimiento por parte de los espectadores de la adaptación cinematográfica de 1955 dirigida por Luis Buñuel, que sobre la recepción de la obra literaria. La cinta pudo ser una oportunidad para volver la vista a la novela, sin embargo, la proyección de esta película no tuvo el éxito esperado. En el cine internacional por otra parte, sí logró grandes ventas tal vez porque estaba hecha para deleitar al público hollywoodense, gracias a esto apareció la traducción al francés con el título *Tentative d'assassinat*, hecha por Gisele

¹⁴ G. Schmidhuber de la Mora, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵ L. Navarrete Maya, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁶ Juan Pablo Silva Escobar, “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, en *Culturales*. Universidad Autónoma de Baja California, enero-junio, vol. 7, 2011, núm. 13, pp. 10-14.

Decousière y publicada en París en 1958 por ediciones Denöel.¹⁷ “La recepción crítica de la novela fue bastante escasa, debido tal vez a que la primera edición fue confiscada por un acreedor de la editorial América y sólo algunos ejemplares circularon entre los amigos de Usigli”.¹⁸

Aunque el campo cultural mostró en aquella época cambios significativos como la fundación de revistas, la oficialización de institutos de cultura nacional como Bellas Artes, o la creación de distinciones como El Premio Nacional de Ciencias y Artes de México, no existió la posibilidad de ampliar la difusión de obras escritas en esos años. Además, apenas se estaba trabajando en la alfabetización del país. Simplemente no hubo oportunidad para esta novela en una nación que marchaba por la vía de la modernidad porque, como señala Eugenia Revueltas, el peso específico de la narración se centra “en el estudio psicosocial de la sociedad mexicana posrevolucionaria, arribista, corrupta, cursi, dependiente y malinchista y en el protagonista, producto de esa sociedad”.¹⁹

En esta historia se resalta el estilo de vida de la clase alta a la que pertenece Roberto de la Cruz; en ella se describe, por ejemplo, el juego de póker como una actividad novedosa de aquel tiempo. Aunque en apariencia el tema central es el crimen, parece que el peso narrativo está en describir y examinar una sociedad llena de excesos, corrupción e impunidad, lo cual es notorio en los hechos descritos. Creo que es necesario volver a mirar a *Ensayo de un crimen* por su propio valor. Al respecto José Luis de la Fuente apunta:

Igualmente se ha observado que como primera gran novela mexicana explora aspectos no sólo como la ciudad sino también conceptos como la verdad y la mentira, de extraordinaria complejidad en el ámbito hispánico y de fructíferos resultados en

¹⁷ Paul Patrick Quinn, “Ensayo de un crimen. De la página a la pantalla”, en *Fotocinema. Revista de Cine y fotografía*. Universidad de Málaga, 2017, núm. 14, p. 55.

¹⁸ Gerardo García Muñoz, “*Ensayo de un crimen*: una literatura metafísica” en *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco*, p. 62.

¹⁹ Eugenia Revueltas, “La novela policiaca en México y en Cuba”, en *Cuadernos Americanos*, México, enero-febrero, 1987, p. 115.

la narrativa de detectives. Esta preocupación refleja una crisis moderna de valores sobre la que se cuestionarán también los autores mexicanos posteriores, por lo que la novela de Usigli se convierte en un antecedente de lo policiaco y de la Onda. En el planteamiento de cuestiones trascendentes, Usigli expone el conflicto entre la realidad y la ficción, y el juego como metáfora de la vida, que se ha advertido en otras narraciones del género y en diversos modelos narrativos que también han supuesto un paso adelante en los límites de la Modernidad.²⁰

La novela expone entonces la crisis de valores de una sociedad representada por Roberto de la Cruz, quien al ser parte de ella deja entrever durante el relato su preocupación y la búsqueda de sí, cuestiona con frecuencia su papel en la sociedad, parece desencantado del mundo que lo rodea y de sí mismo. Objeto y destino es el tópico recurrente mencionado por el personaje, quien objeta hacia donde se dirige en una nación que supone avanza hacia el progreso, pero arrastra los mismos vicios que antes de la lucha armada.

Ensayo de un crimen se distingue, entre los muchos relatos de aquel tiempo, por la manera de aludir a los clásicos del género policial, pero también por mostrar los primeros pasos para introducir, como señala Pablo Piccato, un nuevo espíritu de denuncia.²¹ Tal como el relato policial mexicano de la época rompe con la idea de retratar a México desde el conflicto armado, tiende a mirar ya no el pasado desgarrador de aquel periodo sino más bien el futuro problemático de una parte de la sociedad y de la vida en la ciudad. La novela de Usigli crea posibilidades para pensar acerca de los conflictos sociales y sobre la estructura de la novela policial.

Esta reflexión pone de relieve la importancia de *Ensayo de un crimen* para las letras mexicanas: ofrece otra manera de mirar a México y sus dificultades, así como un estilo

²⁰ José Luis de la Fuente, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano”, en *AlterTexto*, vol. 1, 2003, núm. 1, pp.89-90.

²¹ Pablo Piccato, “La era dorada de la novela policiaca”, en *Nexos*. 1 feb 2014 <https://www.nexos.com.mx/?p=18399>.

distinto de escribir este tipo de literatura que comienza a criticar a su sociedad y por lo tanto a dialogar con ella. Además, juega con los elementos del género policial, se apoya en ellos y escribe una narrativa capaz de remontarnos a la novela policial clásica e incluso da la impresión de ser una continuidad de la misma pero da un giro cuando el comportamiento de estos elementos sale de lo establecido, ya que muestra una serie de opuestos al policial clásico: no hay justicia, sino impunidad, se conoce la identidad del asesino desde el inicio de la obra, ocurren diversos hechos inesperados poco calculables para la estructura tradicional.

Por eso cuando Agustín García equipara la obra de Usigli con la producción norteamericana, o intenta compararla con la novela policial inglesa, me parece que se habla de dos mundos culturales opuestos, las condiciones en las que sucede el relato policial en México son por completo distintas a la etapa donde surge el relato policial en Estados Unidos o Inglaterra.²² Si bien *Ensayo de un crimen* también visibiliza problemas o situaciones de la urbe, no lo hace de la misma manera, no está construido al estilo norteamericano o inglés, presenta, como ya anoté, un estilo novedoso para la época.

1.3 Acercamiento a la novela policial clásica y sus elementos

Ahondar en el análisis sobre *Ensayo de un crimen* y su particularidad dentro de la novela policial exige dar un vistazo al origen del género a fin de contrastar los elementos del relato clásico con esta novela. Además, permite conocer la compleja tradición de esta clase de literatura y su dificultad para posicionarse en el mundo literario. También, ayuda a comprender su alcance, popularidad y relevancia, con lo cual se ha abierto espacio a discusiones sobre las formas de clasificar y crear esta narrativa.

²² Agustín García Delgado, *Dandismo y asesinato estético en la novela de Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli*, p. 16, p. 52.

En este género, como en cualquier otro, ha habido discrepancias sobre los subgéneros que existen dentro de la novela policial y los términos para designar a cada uno. De hecho, se llamaba “novela policial” a los relatos cortos que constituyeron los primeros pasos antes de la creación de las obras canónicas. Así, podemos encontrar dos grandes grupos novela policial clásica y novela negra con seis variantes a su vez: novela problema, enigma o clásica para la primera parte en la tradición del policial; novela policial negra, serie negra, *tough* o *hard boiled* en la segunda parte, estos términos se utilizaron casi como sinónimos, lo cual dificultó la división del género en clases. La novela de Usigli puede situarse en el primer tipo, novela policial clásica, pero tras el estudio de los postulados de Pierre Boileau y Thomas Narcejac es posible cuestionar esta clasificación.²³

La novela policial clásica se caracteriza porque el hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado. Este es el único rasgo común entre los diversos subgéneros dentro de la novela policiaca, pues ninguno de los demás elementos posee este alcance universal dentro del género, porque estos diferencian a una variante en particular.²⁴

Las obras policiacas escritas en el periodo de entreguerras (1920-1940), o época dorada para esta narrativa, son tal vez el mayor referente de novela policial clásica, sin embargo, se deben tener presentes las obras que las anteceden con escritores como Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y Ellery Queen, además de Edgar Allan Poe por ser el fundador del género policial. Un aspecto vital para identificar una obra clásica es la estructura: es lineal y retrospectiva, se concentra en la solución del enigma y está integrada por dos historias, la del crimen y la de la investigación. En éstas se enfatiza el juego ético en función

²³ Cf. Pierre Boileau y Thomas Narcejac, *La novela policial*, pp. 30-135.

²⁴ José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, pp. 36-55.

del estético, el detective se apoya en el método deductivo inductivo racional, el peso central recae en el proceso de investigación, la cual se desarrolla normalmente en espacios cerrados. Las figuras importantes son el asesino y el detective como símbolo de oposición entre el bien y el mal. Terminan siempre con la resolución del crimen por ello conllevan una visión optimista de la sociedad.²⁵

En la novela policial clásica el autor plantea un problema que el lector debe intentar resolver sin que las claves ofrecidas por el autor sean demasiado obvias, se debe descubrir un enigma metódica y gradualmente. El objetivo de la investigación es aclarar el misterio en apariencia incomprensible; casi siempre parte del epílogo para imaginar el prólogo, es decir, sucede primero el crimen y después se investigan las causas. El asesinato se trata como un hecho excepcional planificado y de ahí la idea del crimen perfecto. El detective es un hombre inteligente que se interesa por el problema y busca una actividad digna de su intelecto. Estos son algunos de los rasgos generales distinguidos por Boileau y Narcejac y que es posible identificar como elementos globales en la novela policial clásica.²⁶

Los relatos construidos por los autores del policial clásico coinciden en tener un detective, un misterio, un problema, un asesino y un culpable, factores que fueron cambiando y adaptándose según circunstancias culturales, entre éstas la idea de justicia. Por ejemplo, en Inglaterra la ley protege al acusado, la policía inglesa se ve obligada por ello, de acuerdo con Boileau y Narcejac, a desplegar más sutileza, más inteligencia que la francesa.²⁷ Mientras que en América el sistema de justicia funciona diferente, de hecho, la novela policial desde los años veinte da cuenta del sistema corrupto en Norteamérica. Esto es

²⁵*Ibidem*, p. 54-64.

²⁶ P. Boileau y T. Narcejac, "Una literatura de la ambigüedad" en *op. cit.*, pp. 13-19.

²⁷*Ibidem*, pp. 64-65.

interesante porque en las narraciones la figura del detective estará determinada por cómo se integren la idea de justicia en cada sistema.²⁸

Partiendo del planteamiento de Boileau-Narcejac sobre la historia de la novela policial, se puede ubicar a Norteamérica y Europa, sobre todo Inglaterra y Francia, como los lugares donde inició el género. Se considera a los cuentos policiales o *short story* del estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) como los primeros donde confluyen el crimen, el misterio y el detective, quien es el responsable de descubrir al criminal. El relato de Poe expone un misterio casi indescifrable al inicio, un personaje culpado por error, un razonamiento riguroso, una solución imprevista y la idea de que en tanto un caso parece más extraordinario es más sencillo de resolver, como sucede en “Los crímenes de la calle Morgue”. Con el paso de los años se añadieron nombres a la lista de las figuras que conforman la historia de la novela policial, El *short story* se fue transformando y madurando, se adecuó a las necesidades de cada época o momento histórico, así del cuento policial se pasó a la novela problema y después a la novela negra.²⁹

S. S. Van Dine elaboró veinte reglas esenciales para la construcción del relato policial publicadas en un artículo de la revista *American Magazine* en 1928. Ahí examinó los elementos necesarios para la creación de cualquier relato policial. Sobre esta aportación Narcejac menciona contradicciones, sin embargo, cuestiona la estructura del relato policial norteamericano por lo tanto es lo más cercano a una crítica del género en la época y es necesario considerarla.

²⁸ BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, “La novela policiaca: una introducción”, en línea http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/Introduccion/

²⁹ P. Boileau y T. Narcejac, *op. cit.*, pp. 36-49.

Van Dine intentó así determinar un género muy popular durante los años veinte en Estados Unidos. Desde su fundación, la novela policial se ha caracterizado por salir de lo establecido, ha manifestado la urgencia de tratar temas sociales y los grandes problemas en las ciudades. En Norteamérica, en la década de los veinte y casi hasta los cuarenta, cobró vida la figura del justiciero, en correspondencia con un clima de inseguridad y violencia surgida a partir de la expansión del capitalismo y la afirmación de Estados Unidos como hegemonía, situación que no se vivía en Francia o Inglaterra, al menos no de la misma manera. Mientras tanto, México continuaba un proceso de reconstrucción y su novela policial estaba por escribirse.³⁰

Los escritores señalados anteriormente contribuyeron en gran medida con la novela policial y configuraron las obras de lo que se llama novela policial clásica, es decir, fueron los representantes del género, a quienes debemos personajes entrañables, diferentes estilos y formas de narrar. Estas obras tradicionales presentan características que la novela de Usigli confronta pues pone en jaque los elementos del policial, mismos que analizaré en el siguiente apartado, y en eso radica su originalidad.

³⁰ En Latinoamérica con la llegada de traducciones de relatos ingleses y franceses a finales de los años veinte se arraigó la novela policial; para ese momento ya se había escrito “*La huella del crimen* primera novela policial en castellano y publicada en Buenos Aires en 1877” (Javier Pablo Romero, *Sobre Clemencia, Anclajes*, reseñas XVII, 1-2 diciembre, 2013, p. 199). En México se conoció al relato policial a partir del trabajo hecho en la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, fundada en 1946 por Antonio Helú con la colaboración de Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez y Rodolfo Usigli, quien participó en este proyecto entre los años de 1946 a 1953. Se considera la versión mexicana de la revista *Ellery Queen's Mystery Magazine* de Ellery Queen 1944 en Estados Unidos; en ella se difundieron traducciones de relatos ingleses y franceses pero también cuentos de autores que escribían en español, principalmente mexicanos, el costo de la revista era de dos pesos; casi no tenía anuncios. Sin embargo, antes de *Selecciones Policiacas* ya se había publicado *Ensayo de un crimen*. María Elvira expresa la relevancia de esta obra para el relato policial mexicano, la describe como “estupenda y, que escapa del policial clásico” (Cf. V. F. Torres, *op. cit.*, pp. 105-106).

1.4 Transgresión de los elementos clásicos en esta obra

El ejemplo más claro de cómo *Ensayo de un crimen* se contrapone a la novela policial clásica reside en la figura del asesino pues a diferencia del criminal tradicional, no se oculta o evade a la justicia sino que la confronta. En *Ensayo de un crimen* Usigli cambia al asesino de personaje secundario a personaje central, al hacerlo, modifica de forma significativa la estructura narrativa porque se aleja de la linealidad. El objetivo no es descubrir la identidad del criminal, sino mostrarlo y atender a las ideas expuestas por él y sus acciones. Entonces la pregunta es, ¿quién es Roberto De la Cruz? o mejor dicho, ¿qué clase de asesino es?

En la estructura lineal del policial clásico, como es el caso de “Los crímenes de la calle morgue” de Edgar Allan Poe, el asesino se descubre sólo hasta el desenlace gracias a la habilidad del detective, quien descarta una lista de posibles sospechosos y descubre la identidad del culpable. Esta estructura es evidente también en *Estudio en Escarlata* (1887) del escocés Arthur Conan Doyle, donde Sherlock Holmes, de la mano del Dr. Watson indagan sobre algunas pistas, un falso culpable y logran resolver el misterio al término del relato por medio de una serie de deducciones.³¹ Sin embargo, la linealidad deja conocer muy poco sobre el asesino porque la finalidad en sí es tener un rostro y un nombre para esclarecer el crimen y, así, restablecer el orden, poco importa saber sobre el asesino, justo porque la historia se centra en las hazañas del detective y sus conclusiones.

Es curioso que dentro de los cuentos clásicos algunos rompen la configuración lineal; si pensamos en Allan Poe, por ejemplo, en “El gato negro” o “El corazón delator”, la voz narrativa o personaje principal es el propio asesino quien se encarga de describir detalladamente cómo es que cometió el o los crímenes, en ambos casos no aparece la figura

³¹ J. F. Colmeiro, *op. cit.*, p. 61.

del detective sino más bien interviene la policía que es, en primer lugar, engañada por el criminal y después logra cumplir con el cometido de apresar al agresor por propia confesión. Los escritores británicos Anthony Berkeley (1893-1971) y Roy Vickers, rompieron también con la idea de mantener al detective como héroe.³²

Anthony Berkeley, mejor conocido como Francis Iles no inventó el método del asesino como héroe.

Según Ellery Queen [...] fue utilizado por primera vez por el autor inglés Austin Freeman, en 1912, en una antología de cuentos titulada *El hueso que canta*. Freeman comprendió que el detective no era posiblemente el personaje más interesante de la novela policial. O, al menos, advirtió que, si la historia era vista a través del asesino, ganaría en fuerza dramática lo que perdería en interés, en curiosidad. Este método de ‘intervención’, como lo llama Ellery Queen presentaba por su puesto muchos riesgos.³³

Lo anterior es importante porque encontramos casos particulares donde la voz del criminal es escuchada, es notable no sólo por cometer el crimen y con eso construir el enigma. De forma similar ocurre en *Ensayo de un crimen*, el personaje central es Roberto de la Cruz y no el detective, es decir, se está frente a un sujeto con voz. La participación de Roberto es activa, se posiciona como individuo, miembro de la sociedad que, de manera ficcional o real, convive en un contexto y por lo tanto responde a un sistema de valores, cumple normas morales y legales o por lo menos tiene la opción de apegarse a ellas. También se convierte en un personaje subversivo capaz de desconcertar tanto por sus pensamientos criminales como por su inteligencia. Contrario a la personalidad enigmática y huidiza característica del asesino de la novela policial clásica, el protagonista se muestra tal y como es en su entorno cotidiano.

³² Gisela Campanaro, “Los efectos de Poe: más allá de ‘El gato negro’ y ‘El corazón delator’”, en *Memoria Académica*. Universidad Nacional de la Plata, 2011, año 3, núm. 4, p.110.

³³ Cf. P. Boileau y T. Narcejac, *op. cit.*, pp. 71.

La fórmula de la novela policial clásica destaca al detective como el máximo defensor del sistema social, así que su intervención busca descubrir y castigar al responsable y con ello reparar el orden social. Su oposición con el asesino se basa en principios estéticos: el detective es impassible, moralmente indiferente, no muestra compasión por las víctimas. Su rivalidad con el criminal es estética porque ambos se valen del ingenio para conseguir sus objetivos, y una vez que el detective desenmascara a su adversario no se preocupa por entregarlo a las autoridades. Tal como describe Colmeiro: “su actuación siempre conlleva de manera indirecta una defensa implícita de la sociedad establecida, lo cual otorga a la obra un sentido moral muy distintivo”.³⁴

La figura del detective en *Ensayo de un crimen*, en cambio, se desempeña como personaje secundario a diferencia de lo que ocurre en casi cualquier relato policial clásico.

Como plantea Blanca Evelin Rodríguez:

A diferencia de los detectives presentados dentro [d]e la clásica novela policiaca, el exinspector Herrera no es, precisamente el paradigma de policía honorable que busca reestablecer a toda costa el orden social, por el contrario, aparece como testigo y cómplice que esclarece los trayectos criminales de Roberto de la Cruz [...] Valentín Herrera está siempre a un paso adelante del protagonista, anticipando cada uno de sus pensamientos y actos.³⁵

En la novela clásica, el crimen como acontecimiento esencial para la consolidación del enigma aparece en primer lugar, mientras que en *Ensayo de un crimen*, si bien no es un elemento secundario, tampoco es prioritario porque se empieza a plantear a partir del tercer capítulo. Este relato no inicia con la escena del crimen como primera imagen o con la necesidad de conocer cómo fue posible tal acción, sino más bien con la presentación del

³⁴ Cf. J. F Colmeiro, *op. cit.*, pp. 59-60.

³⁵ Blanca Evelin Rodríguez Torres, *Ensayo de un crimen: del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico*, pp. 38-39.

contexto y el protagonista, Roberto de la Cruz. Además, los tres asesinatos cometidos se detallan por la voz narrativa y se terminan de esclarecer con la última intervención del exinspector.

Sobre las víctimas se muestra la transformación de su personalidad, desde su aparición hasta el momento de cada agresión hay una diferencia sustancial en su conducta; se convierten en personajes óptimos para el crimen, esto se relaciona con lo que Roxanne Dávila señala como la marginalidad de las víctimas, donde sus propios actos, inaceptables en su círculo social, terminan por excluirlas del resto.³⁶ Después, éstas pasan a ser un blanco perfecto para el asesino y al final son parte de la consumación del crimen. En la novela policial clásica, en cambio apenas se deja saber la relación entre agresor y víctima, si es que la hay. En “Los crímenes de la calle Morgue”, por ejemplo, no existe ninguna conexión entre ellos, es más bien un crimen por accidente por llamarlo de alguna forma. De la misma manera, en *Estudio en escarlata*, aunque se conoce el trato entre los implicados en la historia es inexacto el número de víctimas o el orden en que morirán.

Lo anterior son señalamientos en cuanto a la diferencia entre la narración de Usigli y algunas obras clásicas. Los aspectos del relato policial: el asesino, el crimen, la víctima y el detective se comportan de manera distinta, así se identifican estos como los elementos principales transgredidos en *Ensayo de un crimen*, y son el punto de partida en el análisis de la construcción de este relato, su contraste con otras obras clásicas, así como su importancia y la noción de que es innovadora.³⁷ Aventura que esta transgresión tiende a una crítica de la

³⁶ Cf. Roxanne Dávila, “Escribiendo la ciudad: entre el *flâneur* y el criminal en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli” en *La palabra y el Hombre*, enero-marzo, 2002, núm. 121, pp. 74-80.

³⁷ En general, la novela policial plantea una estructura lineal: “sin embargo, *Ensayo de un crimen* rompe nuevamente con la norma. Se divide en tres grandes apartados que tienen principio y fin: a la vez, cuenta con capítulos de conexión [...] Primero se plantea la relación entre Patricia Terrazas y Roberto de la Cruz, la planeación del asesinato, la consumación de éste y la sanación. Después, la relación de nuestro personaje con el conde, el proceso mediante el cual lo acorrala, el crimen y la frustración ante el fallido asesinato. Finalmente,

sociedad y con ella a la manera en la que se ha leído la novela policial y a su estructura, por eso Usigli retoma sus características y contrasta los elementos con el fin de marcar una diferencia ante lo tradicional.

La propuesta de Usigli entonces impacta desde el título: *Ensayo de un crimen* a partir de éste, analizo el significado de la palabra ensayo en dos sentidos; la primera, el crimen visto como una pieza teatral, la cual debe practicarse en repetidas ocasiones para lograr mostrar a alguien en específico, en este caso el público lector, y en relación con eso pienso en la referencialidad con su obra dramática, ya que inevitablemente las alusiones al teatro pueden ocurrir. La segunda, ensayo como narrativa crítica reflexiva que plantea algo más; no sólo la búsqueda de la identidad de quién perpetra el crimen, expone de forma creativa sobre el asesinato y sus implicaciones e incluso la legitimación de la impunidad.³⁸

En esta misma dirección, el término ensayo en el ámbito teatral se refiere a una fase de preparación previa a una pieza de teatro presentada al público, donde se ajustan aspectos técnicos y artísticos del espectáculo hasta que puedan combinarse y sincronizarse, el ensayo termina sólo hasta antes del estreno, o sea cuando la obra puede ser mostrada. Ahora bien, un ensayo literario tiene como fin la exposición de las ideas y adquiere relevancia por su originalidad.

la relación de Roberto con la señora Cervantes y su hija, quienes han figurado en la obra desde la primera parte, el matrimonio, el crimen, la develación del conflicto en general y su solución. La división de la narración en tres grandes apartados recuerda el folletín (publicado por entregas y cercano a este tipo de literatura), el juego de *bridge* y la maestría del teatro de Usigli, pues además de la división se observa en la novela un gran predominio de la puesta en escena y del diálogo” (L. Navarrete Maya, *op. cit.*, p.64.).

³⁸ De acuerdo con José Luis de la Fuente: “El título [...] resulta interesante para la correcta clasificación de la novela, pues la denominación dada por el autor sugiere un aspecto interesante: no se ha producido un crimen, sino que éste ha sido solamente ensayado. Quien lee la novela advierte que no hay ensayos sino crímenes auténticos, aunque con sus peculiaridades y posibilidades de matización. El título es un indicio, pero falso, como una pista equívoca dejada para el lector curioso. Si el autor real tituló a su novela de esa forma y la ficción del narrador resulta otra, a lo que se obliga al lector es a entender la novela también bajo nuevas perspectivas. El título, por tanto, sitúa la novela en los dominios del carnaval, de la visión paródica del mundo que va a dominar buena parte de la narrativa mexicana de las décadas últimas y, especialmente, el subgénero neopoliciaco” (J. L. De la Fuente, art. cit., p. 96).

El ensayo es la escritura de una experiencia intelectual. Lo asociamos a las operaciones de entender, interpretar, desplegar un juicio sobre los más diversos temas y problemas, a la vez que a la posibilidad de participar de ellas a los lectores. El término ensayo remite al acontecimiento de pensar el mundo por parte de un sujeto: una operación interpretativa que tiene a la vez alcances epistémicos, éticos y estéticos, y que ha dado lugar a una clase de textos en los que predomina la modalidad expositivo-argumentativa. El ensayo participa al lector de una perspectiva personal para ver e interpretar los más diversos temas y problemas que se abren a la sensibilidad e inteligencia del autor. El ensayo se encuentra regido por un principio básico: el que piensa escribe, de modo tal que es muy fuerte en él la presencia de un "yo" situacional cuyo punto de vista constituye también el punto de partida del texto.³⁹

Ensayo de un crimen tiene algo de ambos tipos; el título es el primer punto de encuentro con el ingenio de Rodolfo Usigli, ya que desde la primera impresión pone a dudar al lector sobre por qué esa designación, es decir, éste resulta enigmático, atractivo y despierta la curiosidad del lector, quien intenta descubrir cuál es el sentido de nombrar así a una novela, lo invita a comprobar el significado de tal enunciación o descarta la gratuidad.

Esto es, Usigli comienza a otorgar un papel importante al lector porque tendrá que aceptar un pacto de verosimilitud y una cierta curiosidad indagatoria sobre los hechos expuestos por Roberto de la Cruz. La trama atrapa a quien lee de modo sorpresivo. Al inicio el lector puede separarse de la historia por ser ésta un apartado descriptivo donde Roberto de la Cruz dibuja la ciudad de México, sin embargo, poco a poco se establece una relación entre autor, texto y lector; mientras avanza la narración, éste puede sentirse más involucrado.

Por todo esto pienso en *Ensayo de un crimen* más que como una novela policial clásica, en una novela a contracorriente inscrita en el género policial cuyo argumento manifiesta, entre otras cosas, la urgencia de reflexionar sobre la sociedad de aquel tiempo, situada en un proceso de cambio, la cual ofrece la misma incertidumbre previa a las guerras.

³⁹ Liliana Weinberg, "El ensayo", UNAM, en línea, <http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/index.html>.

Roberto de la Cruz es en algún sentido un personaje moralizante y es el primer asesino con voz dentro de una novela considerada policial mexicana.

En resumen, no pretendo quitarle el carácter de novela policial o dejar de identificarla como parte esencial de este género, porque fue necesario calificarla de esa forma por el afán de reconocerla de algún modo dentro de la literatura mexicana en determinado momento, eso aunado a que sus características corresponden con algunos elementos de la novela policial clásica, devino casi natural insertarla en ese subgénero o relacionarla con otros relatos escritos en Estados Unidos. Si la abordo como antítesis no es porque no la crea merecedora del título de la novela inaugural del género policial en México, tampoco niego algunas características de la novela policial clásica, sin embargo, considero que los elementos en esta narración muestran un comportamiento atípico y al analizarla desde otra perspectiva propongo contribuir a la reflexión sobre su particularidad.

CAPÍTULO 2

Roberto de la Cruz. La ironía como desestabilizador del género policial

2.1 Roberto de la Cruz un protagonista anormal

“La pericia médico legal no se dirige a delincuentes e inocentes, no se dirige a enfermos en confrontación con no enfermos, sino a algo que es, creo, la categoría de los anormales, o, si lo prefieren, es en ese campo no de oposición sino de gradación de lo normal a lo anormal donde se despliega efectivamente la pericia médico legal”.¹

El anormal, categoría en la que puede insertarse a Roberto de la Cruz, tiene tres predecesores: el *monstruo humano*, *individuo a corregir* y el *masturbador*. El primero de ellos, el *monstruo humano*, figura esencialmente jurídica porque define su existencia con base en la violación a las leyes de una sociedad, pero también a las leyes de la naturaleza, su campo de dominio es el jurídico biológico. El monstruo es lo que combina lo imposible y lo prohibido. El segundo, el *individuo a corregir*, aparece en los siglos XVII y XVIII, su marco de referencia, mucho más limitado, es la familia; y, finalmente, el *masturbador*, figura nociva del siglo XIX, su campo de acción es el cuerpo mismo. Estos tres arquetipos son el antecedente del *anormal*, sujeto que puede definirse como aquel que rompe un conjunto de patrones de conducta estándar y cuyos rasgos de personalidad, forma de ser y comportarse, no se ajustan a lo aceptable en una cultura determinada.²

No pretendo distinguir o explicar a fondo cada uno de ellos; sólo expongo estos conceptos como elementos descriptivos a propósito del análisis de Foucault respecto al anormal:

¹ Michel Foucault, *Los anormales*, Trad. de Horacio Pons p. 49.

² *Ibidem*, pp. 61-64.

El anormal (y esto a finales del siglo XIX y tal vez hasta el XX [...]) es en el fondo un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado. El individuo anormal del siglo XIX va a seguir marcado —y muy tardíamente, en la práctica médica, en la práctica judicial, tanto en el saber como en las instituciones que van a rodearlo—por esa especie de monstruosidad cada vez más difusa y diáfana, por esa incorregibilidad rectificable y cada vez mejor cercada por ciertos aparatos de rectificación. Y, por último, está marcado por ese secreto común y singular que es la etiología general y universal de las peores singularidades. La genealogía del individuo anormal, por consiguiente, nos remite a estas tres figuras: el monstruo, el correccionario, el onanista.³

Foucault analiza con puntualidad el tema de los discursos de poder, los cuales sirven para posicionar a alguien como anormal y también para originar otro tipo de dominio, el “poder de normalización”, es decir, legitimar y justificar la validación de instituciones como herramientas reguladoras y controladoras de la existencia de un sujeto anormal, ya que éste siempre se presenta como una amenaza ante la sociedad. Sin embargo, la regulación, más allá de ser una técnica positiva de intervención o transformación termina por descalificarlo, privarlo y rechazarlo, se convierte en una práctica de exclusión.⁴

Con la pericia tenemos una práctica que concierne a anormales, pone en juego cierto poder de normalización y tiende, poco a poco, por su propia fuerza, por sus efectos de unión que asegura entre lo médico y lo judicial, a transformar tanto el poder judicial como el saber psiquiátrico, a constituirse como instancia de control del anormal. Y en tanto constituye lo médico judicial como instancia de control no del crimen, no de la enfermedad, sino de lo anormal, del individuo anormal, es a la vez un problema teórico y político importante.⁵

En tanto existen las normas para tratar al sujeto, el anormal prevalece y es interesante exponer lo que ocurre con Roberto de la Cruz a propósito del planteamiento de Foucault; a él se le estima así cuando es señalado como criminal, pero, a pesar de ello, conserva sus privilegios, porque dentro de este sistema regulador nunca recibe un trato como anómalo u

³ M. Foucault, *Los anormales*, Trad. de Horacio Pons, pp. 65-66.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ *Ibidem*, p. 49.

homicida, sino todo lo contrario; por tratarse de una persona pudiente siempre se pretende, a toda costa, comprobar su inocencia o justificar su delito. En repetidas ocasiones se menciona la imposibilidad de su culpabilidad sobre el agravio hacia las primeras dos víctimas; el único asesinato cometido por el protagonista se intenta excusar, considerándolo pasional o como efecto de una experiencia traumática de la infancia, es decir, se insiste en lo parapatológico estrechamente relacionado con la caja de música, experiencia que lo marcó en su niñez.⁶

Foucault compara expedientes de distintos casos y percibe dichos discursos como mecanismos de control del individuo, ejemplo de estos son los informes periciales; truécanos discursivos para decidir el destino de una persona, éstos no atienden ni a la idea de libertad ni a la responsabilidad y menos de enfermedad, sólo plantean el concepto de *sujeto peligroso* y por tanto justifican la existencia de las instituciones judiciales.

En el relato policial clásico el asesino, aunque se encarga de generar el enigma, la mayor parte del tiempo no es la figura con más peso. La narración se focaliza más bien en la solución del misterio; contrario a esta idea en *Ensayo de un crimen* se sabe mucho más del asesino que del detective. Desde las primeras páginas se identifica al posible criminal, así como su apariencia, su estilo de vida, su forma de ver y pensar su entorno. Entonces, si el objetivo de encontrar la identidad del culpable no es el principal problema pues desde el inicio de la obra se sabe quién es él y sus intenciones, ¿por qué llamar a *Ensayo de un crimen* novela policial clásica? Lo primero que se advierte son sus características gracias a la descripción hecha por un narrador omnisciente:

⁶ “Lo parapatológico describe una serie de faltas, muestra cómo se parecía el individuo a su crimen antes de haberlo cometido. Se trata de un efecto moral, pruebas evaluadas desde el punto de vista psicológico moral sobre el comportamiento, la actitud o el carácter que son moralmente defectos sin ser patológicamente enfermedades ni legalmente infracciones” (Cf. M. Foucault, *op. cit.*, pp. 32-37).

No estaba tan mal para su edad. Las canas, ya numerosas, de sus sienas contrastaban agradablemente con su rostro todavía joven —sus labios eran especialmente juveniles, frescos, y la línea de su mentón suave, quizás demasiado suave para un hombre—. Sólo sus ojos no lo satisfacían. Eran unos ojos que siempre le habían dado la impresión de pertenecer a otra persona. Unos ojos dorados y ajenos (p.11).

Esta primera proyección visual podría parecer poco relevante de no ser porque en páginas posteriores se mencionan otros rasgos de personalidad, e incluso hábitos, con los cuales se construye al personaje en su totalidad, esto permite saber que no se trata de un actor secundario sino más bien de un individuo de gran relevancia, cuya imagen se irá transformando a lo largo de la historia que se mantiene como figura central hasta el final. También se mencionan antecedentes familiares gracias a un recuerdo que tiene mientras se afeita:

Brevemente le pareció aspirar el olor de la vieja sala de familia, en su ciudad provinciana, amueblada con una sillería francesa tapizada de terciopelo azul con pasamanería dorada, dónde él leía las *Rimas* de Bécquer mientras su madre hacía labor y su hermanita tocaba el piano y su padre los contemplaba a todos en silencio. Dispersó de un manotazo en el aire los recuerdos y pasó a su cuarto a terminar de vestirse. [...] Se puso la blanca y suave camisa; se anudó luego la corbata Croydon Knit, color vino, y al ponerse el chaleco y el saco cruzado, el tacto de la vicuña lo hizo pensar que se trataba de su último traje gris de tela inglesa (p.12).⁷

Es evidente que no se trata de un asesino cualquiera, sino más bien de un hombre poderoso, quien se pasea tranquilamente por las calles de la colonia Roma y se deleita visitando los mejores restaurantes, bares y lugares públicos de la zona centro, además conoce mucho de su ciudad, ya que describe o enuncia gran cantidad de templos, monumentos, y edificios emblemáticos. Acostumbra beber wiski, vestir bien y leer el periódico todos los

⁷ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*. A partir de esta nota todas las referencias sobre la obra son de la misma edición, sólo cambia el número de página, la cual se anota en el cuerpo del texto.

días; culto, reflexivo, a partir de lo que describe la voz narrativa, pero, al mismo tiempo desencantado con cierto tono de nostalgia respecto a la sociedad y su tiempo.⁸

Dentro de la cotidianidad de Roberto de la Cruz se muestra su interés por el juego. El póker se vuelve una actividad recurrente, la más “productiva” para él y la única en la que coincide con los individuos de su clase. Sin embargo, mientras De la Cruz y sus cercanos disfrutaban de los placeres del juego, en contraste, la mayoría de la población de la Ciudad de México trabaja arduamente para alcanzar los ideales del progreso en una sociedad que avanzaba por la vía de la modernidad. En aquella época, aumentaron las labores en muchos sectores; para la economía mexicana fue un periodo trascendental porque se creó un gran número de empresas, así como un incremento significativo en la industria textil, principalmente por la demanda externa.⁹ Además, en el mundo literario, México comenzó a sumar títulos en diferentes géneros, sobre todo en cuento y poesía, inició el proceso de expansión en la industria cultural y en el desarrollo tecnológico, toda esta novedad generó una población de consumo cada vez más notable. Con la presencia de Estados Unidos en México no fue difícil acelerar la lógica de compra en una sociedad clasista. Así, se piensa en éste como un momento de cambio y progreso.¹⁰

Sin embargo, la realidad de Roberto no está ligada con ninguna ocupación de provecho, sólo da cuenta de los agradables paseos y los pensamientos vagos construidos en sus ratos de ocio, lo cual significa que desde el principio da indicios de ser un sujeto a contracorriente de los valores en boga, no es un sujeto normal. Aunque la normalidad y

⁸ Agustín García Delgado, *Dandismo y asesinato estético en la novela Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli*, p. 44.

⁹ Cf. Carlos Monsiváis, “Sociedad y Cultura” en, *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, Rafael Loyola coord., pp. 272-278.

¹⁰ Cf. Sara Sefchovich, “Filosofía y Literatura: La hora de los catrines” en, *op. cit.*, R. Loyola coord., pp. 288-313.

anormalidad resultan ser conceptos relativos y variados de una sociedad a otra porque responden a un modelo sociocultural, y no pueden ser tratados como conceptos universales, Fátima Flores y José Alberto Díaz señalan que: “la normalidad se asocia con lo funcional, la adaptación, el equilibrio”, y en ese sentido la actitud y acciones de Roberto de la Cruz no se pueden describir bajo estas características.¹¹ Él actúa como un ser no funcional: no logra adaptarse del todo a su cómodo entorno de la clase alta pero tampoco parece satisfecho con la sociedad que lo rodea, contradice la figura y la personalidad de un hombre de su clase según lo descrito en la historia.

Esto expone otras características tanto del contexto, como del personaje: en ese entonces México comenzó a ser visible de forma internacional por el apoyo dado respecto a la Segunda Guerra Mundial, pero también demostró dificultades en diversos asuntos políticos, así como fallas en el sistema bajo la promesa del progreso. Cuando Roberto lee con frecuencia los encabezados en los periódicos y después de ello reafirma su sentimiento de hastío por la sociedad, su contexto, por sí mismo, expresa la necesidad de vislumbrar su conflicto y, a la vez, el problema de seguridad y justicia por el que empezaba a atravesar la ciudad.

Roberto de la Cruz desea abandonar el estado de pasividad en el que vive por formar parte de una clase favorecida. Ansia reemplazar su realidad por otra en la cual se asuma como un sujeto real, capaz de obtener algo por mérito propio y, al mismo tiempo, acabar con el hastío. La clase alta le causa incomodidad, desagrado y pertenecer a ésta le genera tanta

¹¹ “El modelo ideal, considera que la normalidad es un estado de salud mental positivo, de funcionamiento individual y social efectivo, y no simplemente la ausencia de enfermedad mental. Este modelo señala para la normalidad lo que utópicamente debería de ser, lo perfecto, lo completo, lo óptimo, mientras que para la anormalidad deja lo no deseable, lo imperfecto, lo incompleto, lo peor” (Cf. Fátima Flores Palacios y José Alberto Díaz Cervantes, “Normalidad y anormalidad: Esquemas dicotómicos en la representación social en un grupo de profesionales de la salud mental”, en *Polis México*, 2000, núm. 1, p. 251).

ansiedad que necesita modificar su posición para cumplir su objetivo, ser alguien distinto. De la Cruz es un sujeto anormal para su clase porque sus ideas se oponen en algún sentido a su círculo social, pero tampoco coinciden con los valores de la época. Se encuentra asfixiado del privilegio pero no se aparta de éste, se sabe esto por los primeros planteamientos de la voz narrativa:

Su vocación real era aquélla, confesada en el baile pueblerino a una muchacha de humo con figura de novia: un gran santo o un gran criminal. Había comido demasiado bien para poder ser un gran santo. Lo hizo saltar de la silla un grito. La hijita del papá gordo se había caído del columpio. El papá la regañó y la zarandeó, y la niña gritó precoces respuestas. La mamá gorda intervino. Sí, no tendría más remedio que ser un criminal. Esta familia se prestaba para ser asesinada, bromeó para sí, y con uno de estos saltos peculiares a su imaginación, anticipó los encabezados de la primera plana de la segunda sección de los diarios: “Nuevo Romero Carrasco Asesina a Toda una Familia en Elegante restaurante” (p.20).

La aspiración de transformarse por medio del crimen indica ya que estamos frente a un individuo atípico. Por un lado, muestra hartazgo, preocupación por cambiar de manera radical, sin embargo, la vía que sugiere para cumplir su cometido es atroz. La posibilidad de perpetrar un crimen indica una desilusión total de Roberto de la Cruz frente a sí y a los demás. Después de esta confesión sería posible calificar a este personaje como un *enfermo mental*, *loco*, o *psicópata*, sin embargo, la personalidad de Roberto de la Cruz coincide más con el planteamiento de Michel Foucault en su teoría sobre los anormales, acerca del funcionamiento de los discursos de poder de las instituciones médico legales para atender el comportamiento de quien sale de las normas morales o legales de la sociedad.

Roberto de la Cruz puede ser analizado como atípico dado el contexto y su posición social: sale de las normas legales todo el tiempo, se convierte en un vividor de la suerte con la práctica del póker; perpetra un crimen de manera inesperada, fría y espontánea, sin siquiera él mismo comprender cómo sucedió. Este es un personaje poco predecible, su personalidad jamás genera desconfianza o temor. No se muestra como un individuo

peligroso para el detective o alguien más, tampoco le preocupa defenderse ante el juez después de la primera acusación, por esta razón termina por dejar sin voz a la justicia. El hecho de que utilice la ironía, “oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender”¹², como principal recurso en la comunicación con las autoridades es una manifestación de la diferencia entre el clásico asesino y Roberto de la Cruz, así como del efecto del discurso irónico en esta novela.

En varias ocasiones Roberto de la Cruz demuestra superar a los sujetos del orden, va siempre un paso adelante tanto en sus acciones como en su discurso; intuye la reacción de las autoridades y parece adivinar incluso los cuestionamientos a los que se enfrenta. La actitud del protagonista desconcierta a toda autoridad; primero porque no sufre su detención, por el contrario, se ve satisfecho con lo cual le quita la oportunidad a la justicia de ejercer su dominio; después, de un momento a otro, exige su libertad y reclama su inocencia. Ante las circunstancias y el comportamiento inusual del acusado, la solución del primer misterio termina con más incógnitas que al inicio, la justicia acaba por sentirse frustrada en sus intentos por esclarecer los hechos y enmudece.

2.2 La caja de música, móvil criminal, distractor o pista

Mientras la historia avanza se conocen los conflictos internos de Roberto de la Cruz identificados en dos momentos específicos, al menos en el primer capítulo; el primero cuando entra a una tienda de antigüedades y se encuentra con la melodía del vals de *El príncipe rojo* proveniente de una caja musical, dicha canción produce inquietud en él, una cierta ansiedad asociada con el deseo de matar; el segundo momento ocurre en un

¹² Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco*, p. 176.

restaurante, mientras él cena se sitúa junto a una familia “asesinable”, refiere esto por la actitud y apariencia de cada uno de ellos mientras hace una introspección:

En realidad —encendió un cigarro y miró cómo el aire desfleca el humo— era también una comida de divorcio. Recordaba su infancia en la ciudad provinciana y tranquila excepto en los años lentos y vertiginosos a la vez, de la Revolución. Pero su vida en la ciudad, su carrera destripada. Sus pequeños viajes de recreo, su círculo decreciente de amigos y el círculo de su dinero, cada vez menor, constituía un largo corredor de niebla. Se divorciaba de todo eso, del dinero, de la despreocupación y de la niebla. Todo hombre se pregunta alguna vez en su vida para qué ha nacido, y él se lo preguntaba ahora clavando sus ojos dorados en el oro de su aguardiente de albaricoque. Involuntariamente evocó a su familia ida y repitió el verso recordado en la mañana: “Señor, ¡y qué solos se quedan los muertos!”, reincidiendo en su idea la inexactitud del concepto. Él sólo era él. No sus muertos reunidos para siempre en un mausoleo de cantera regional de su ciudad provinciana, reunido en la muerte como desesperado, cogido en un remolino de confusas ambiciones y de informes deseos (p.20).

Esta reflexión coincide con la caja de música descubierta por Roberto en el anticuario. Al estar frente a ella y escuchar la composición *El príncipe rojo* de Waldteufel experimenta incertidumbre, vuelve a su memoria un episodio del pasado y de inmediato se imagina asesinando y cómo lo anunciaría la prensa. Después de esta relación de hechos es inevitable pensar en la caja de música como un móvil criminal, sobre todo porque justo en el momento que percibe la canción comete su único delito, pero si se analiza con detenimiento, el efecto de ese sonido es traer a su mente recuerdos, no el inevitable impulso de matar, él había pensado ya en ese propósito el mismo día antes de comprar la caja.

Por otra parte, el resultado producido por la pieza musical en el sentir de Roberto de la Cruz se menciona de forma constante, tanto como el tópico de objeto y destino. Sin embargo, aunque estas alusiones al vals coinciden en situaciones relacionadas con el crimen, éste no lo desencadena: no es que Roberto de la Cruz escuche la composición y al instante asesine, diversos pasajes en la narración lo demuestran. Uno de ellos, posterior a la ejecución en la casa de Yucatán 48, ocurre la tarde de ese día, oye el tema musical y no tiene más que

curiosidad de volver al lugar, no está pensando en eliminar a nadie más. Otro momento muy claro respecto a esto es lo sucedido en la prisión, cuando un reo coloca un puñal en el pecho de otro estando en una celda contigua a la de Roberto de la Cruz, éste recuerda la melodía pero no siente ansia de asesinar: “Un día que vio a un recluso apoyar un puñal sobre el estómago de otro, y los vio sonreír a los dos mientras sendas gotas de sudor resbalaban por sus frentes, él sintió el fuego y el vértigo de *El príncipe rojo*; pero se quedó reclinado contra la pared mirándolos, fumando, esperando” (p. 102).

Si Roberto de la Cruz fuera un asesino que actuara por instinto seguramente el número de víctimas sería mayor o no se molestaría en planificar su acción y, en definitiva, cualquiera podría entrar en la categoría de víctima. Tal vez la idea de este automatismo corresponda más con Archibaldo de la Cruz, el personaje equivalente a Roberto en la adaptación de Buñuel, como expresa Blanca Evelin Rodríguez sobre el lenguaje literario y cinematográfico de esta obra: “Mientras que para Roberto de la Cruz el asesinato es un asunto calculado y articulado desde la razón, para Archibaldo es un impulso asesino determinado por el deseo que producen sus ensoñaciones erótico-criminales”.¹³

Lo anterior es un ejemplo de lo propuesto por José F. Colmeiro según sus consideraciones, la novela policial se vale de estructuras retardativas, o sea, elementos que permiten la dosificación de la intriga y posibilitan al lector plantear diversas hipótesis alrededor de las pistas vertidas en las páginas para resolver el misterio. El discurso narrativo es parte de dichas estructuras, funciona a manera de analepsis, descripciones o impresiones tanto del protagonista como del narrador. “Otra de las estructuras retardativas de obligada aparición en la novela policíaca es la inserción de falsas pistas y falsos sospechosos que,

¹³ Blanca Evelin Rodríguez Torres, *Ensayo de un crimen: del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico*, p. 33.

invitando a la constante construcción de hipótesis por parte del lector, frenan la conclusión del código hermenéutico”.¹⁴

De manera que la canción funciona como un elemento distractor, una falsa señal porque no existe una relación directa entre la melodía y el crimen, sino más bien la posibilidad de conectar el homicidio presenciado por Roberto cuando era niño, con la música. Esto a su vez, adiciona en la narración otro elemento en qué pensar; si la composición tiene el efecto de transformar el comportamiento de un individuo podría dudarse de la salud mental del mismo.¹⁵ Sin embargo, es evidente que debe ocurrir algo más a nivel personal para que éste considere convertirse en asesino. Cuando el protagonista escucha la melodía no tiene el ímpetu de matar, sino más bien hace una serie de reflexiones, y después piensa en alguna víctima como el conde o Patricia Terrazas. La canción no tiene el peso más fuerte en su decisión, es importante, pero no es la razón principal.

El vals de *El príncipe rojo* y la caja musical representan más bien el uso de un recurso necesario en el relato para no romper la tensión, pero, sobre todo, para crear un equilibrio entre el enigma y la intriga. Es como si se nos invitara a seguir el ritmo cadencioso y ligero

¹⁴ “La intriga del relato tiene su base en una paradoja; cuanto más se retarda la conclusión del código hermenéutico (pregunta-respuesta, enigma solución), más se acrecienta la importancia del lector, así acelerando el ritmo de la lectura para llegar al final. El lector se ve obligado a frenar su lectura para poder sopesar los datos que se le presentan (pistas, evidencias, interrogatorios) sin que se le escape la ‘pista crucial’, y al mismo tiempo se ve impelido a seguir adelante para poder satisfacer su necesidad de una respuesta” (Cf. José F. Colmeiro, “Códigos narrativos de la novela policiaca”, en *Semiótica y modernidad* p. 121).

¹⁵ “La salud mental es más que una ausencia de enfermedad y la OMS la describe como: un estado de bienestar en el cual el individuo se da cuenta de sus propias aptitudes, puede afrontar las presiones normales de la vida, puede trabajar productiva y fructíferamente y es capaz de hacer una contribución a su comunidad. En este sentido positivo, la salud mental es la base para el bienestar y funcionamiento efectivo de un individuo y una comunidad. Este concepto medular de salud mental es consistente con su interpretación amplia y variada en las diferentes culturas. [...] La salud mental y las enfermedades mentales están determinadas por muchos factores que están interactuando como son lo social, lo psicológico y lo biológico; al igual que la salud y la enfermedad en general. [...] Otro factor es la conducta de [l] individuo asociada al abuso de sustancias, violencia en general, de género e infantil. Las enfermedades físicas agudas y crónicas también influyen junto con la pobreza problemas de salud mental que incluyen depresión, ansiedad, etc.” (Dra. Ileana Petra, “Concepto de salud mental y normalidad”, Facultad de Medicina, UNAM en línea <http://psiquiatria.facmed.unam.mx/wp-content/uploads/2022/02/Unidad1.pdf>).

del vals para continuar la trama, porque nos encontramos con situaciones emocionantes seguidas de una pausa o espacio para reflexionar en los hechos y relacionarlos. Esto corresponde, a su vez, con el compás de $\frac{3}{4}$ característico del baile del mismo tipo, género popularizado en México durante el siglo XIX y principios del XX, distinguido por tener un acento en el primer tiempo de compás y cuyo significado hace referencia al movimiento giratorio al bailar;¹⁶ por esta razón, puede decirse que los distintos pasajes sobre la caja de música forman parte de los mecanismos de retardación en la narración.

2.3 El lenguaje del asesino y la ironía como desestabilizador del género policial

Una de las razones que me llevó al análisis de *Ensayo de un crimen* fue cómo está contada. Cuando leí la obra por primera vez me cuestioné si se trataba de una novela policial clásica porque mi mayor referente del género, antes de estudiar el tema, era Allan Poe y no se parecía a ese estilo. Pueden detectarse en sus pasajes diferentes tonos: desesperanza, frustración, ironía y crítica, distinto de la narrativa clásica cuyo matiz conserva el mismo tono misterioso. Esto es perceptible en el lenguaje utilizado por el narrador y el protagonista, el cual se desarrolla a partir de las descripciones sobre lugares, momentos, o situaciones.

El lenguaje empleado por el protagonista es evidencia de la particularidad del asesino, se convierte en uno de los elementos distintivos de *Ensayo de un crimen*. La voz de Roberto de la Cruz es notable; no sólo produce sonidos o articula palabras, sino que expone sus ideas, su voz, en sí misma, resulta ser un aspecto transgresor porque sus pensamientos se anteponen al exinspector o a cualquier otro personaje, lo cual significa que se debe atender primero a las expresiones del protagonista, su voz parece tener prioridad en esta historia. Este aspecto comprueba la incompatibilidad entre la figura del asesino clásico en la novela policial y la

¹⁶ Cf. Alison Latham, *Diccionario Enciclopédico de la música*, p. 1550.

versión de la novela de Usigli. Respecto a Roberto de la Cruz, Agustín García advierte: en él confluyen varias voces, una de ellas es la nostalgia aristocrática. Este tono se centra en la descripción de los monumentos nacionales y la enunciación de objetos característicos de la época, los llama “objetos del buen gusto”.¹⁷ Dichas descripciones, así como las referencias intertextuales de escritores como Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans o Leopoldo Lugones, confirman el amplio bagaje cultural del protagonista.

La voz narrativa describe los pasos de Roberto como un transeúnte común de la Ciudad de México. A partir del conocimiento sobre su apariencia y la precisión de las memorias de su infancia durante la Revolución, así como el sentimiento de soledad y vacío constante manifestado por dicho personaje, nunca se le ve como un individuo peligroso, por el contrario, se está frente a un posible criminal y se puede ser compasivo ante él. El lenguaje utilizado es la base sobre la cual se construye un lazo de empatía con el protagonista, así es posible crear un vínculo con él:

Apenas hubo entrado, experimentó un violento deseo de salir. El café era como un baño de los más desagradables ruidos. Las voces le recorrían a uno el cuerpo igual que una corriente eléctrica, y la mezcla de gentes y de idiomas acusaba una especie de prisa vertiginosa, hirviendo casi, como si quisiera llegar a una culminación siempre pospuesta, a un inalcanzable silencio. Vio las mesas verdes rodeadas de escritores, poetas y artistas; de refugiados españoles: de quintacolumnistas, espías y traficantes en drogas heroicas; de toxicómanos; mujeres equívocas y homosexuales; de políticos y comerciantes; de estudiantes y de jovencitas que tomaban té, café o coca cola con el aire superior de estar al fin en el mundo y en su movimiento. Le desagradaban, además, en lo general, las meseras, familiarizadas con los clientes hasta la desatención, y vestidas con sus uniformes negros y sus delantales verdes, que parecían pintadas por Grosz, con sus caras viejas y maquilladas y sus cuerpos informes (p. 70).

Las experiencias de Roberto son evidencias concretas de una sociedad acomodaticia de la que él está harto y de la cual, sin embargo, forma parte. A través de pasajes como este

¹⁷ A. García Delgado, *op. cit.*, p. 44.

se conoce al protagonista y los desencuentros con los miembros de su misma clase, avanzadas las páginas se crea una complicidad involuntaria, de pronto, sin darse cuenta, ya se está implicado en el dilema de Roberto de la Cruz. Esta relación permite comprender su desencanto y pasar por alto, hasta cierto punto, la idea del crimen. La empatía se convierte en un juego peligroso, pero atractivo como ya anotaba José Luis de la Fuente en su investigación.¹⁸ Después de los primeros capítulos se deja de pensar en él como un sujeto de riesgo, todo lo contrario, a pesar de sus múltiples declaraciones sobre el asesinato y del uso del adjetivo “asesinable” otorgado a más de una persona, sus intenciones son claras, pero no parecen ser más que eso; sus acciones y vivencias no muestran una amenaza sino a un hombre dolido de su contexto. Roberto comparte a través del lenguaje sus experiencias, esto permite identificar al menos tres matices en la narración. El primero, la desesperanza que surge cuando comienza todo el dilema sobre el sentido de su existencia, se presenta así la idea de un destino, este mismo aparece mientras reflexiona por primera vez sobre la justicia y se corrobora así con el final de la narración: “—No tengo miedo. Si le digo el origen de todo esto, lo que me dio la idea, lo que me hizo sentir así... es toda mi vida” (p.301). El segundo: frustración, manifiesta en ciertos pasajes cuando aparenta estar de acuerdo con comentarios o acciones de su círculo social, y sobre todo, en el momento en que fracasa en su cometido:

Poco a poco su cabeza se despejó, pero sentía siempre, cada vez más intensamente el latido de su sangre conjugado en una negociación creciente y tumultuosa. —No — No —No —No. Una pausa. — No — No —No —No. Se sintió ensordecir. —No — No — No — No. No era sólo lo que él buscaba. Si partía con la cuerda estaba perdido, y perdido por un sueño, por una cosa de humo, por un crimen que no había cometido (p.115).

¹⁸ “Resulta que el asesino es una de las cartas que el novelista posee y de la que carece el lector; pero en la novela de Usigli los papeles cambian y sí ofrece desde un principio ese naipe boca arriba a su oponente, el lector” (José Luis de la Fuente, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policíaco mexicano”, en *AlterTexto*, vol. 1, 2003, núm. 1, p.120).

El tercero, irónico, nos lleva a interesarnos en lo que se cuenta y en cómo se cuenta. Este tono enuncia expresiones dichas de forma indirecta sobre las que se debe reflexionar; aparta la mirada de la primera intención del protagonista, el deseo criminal, obliga a pensar en el sentido de sus aseveraciones, motiva a dudar sobre la peligrosidad de Roberto de la Cruz y capta aún más la atención en su discurso. Al expresar sus comentarios irónicos se complace en criticar a sus interlocutores y se deleita con sus reacciones, sobre todo, si se refiere a las víctimas o alude a las autoridades encargadas de las investigaciones del crimen. Durante muchos capítulos disfruta más hacer comentarios de este tipo que sus observaciones sobre el deseo criminal y su método de ejecución, que parece dejar de lado.

La ironía ha sido un gran punto de discusión entre diversos especialistas sobre todo porque ésta no es igual de explícita en un texto como en la oralidad, su construcción depende de diferentes herramientas para lograr identificarla o percibir su efectividad en la narrativa. En palabras de Linda Hutcheon, “aunque la crítica literaria no ignora su función pragmática, las dificultades de localización, para evaluarla en el texto, hacen que esta función en su contextualización literaria no haya sido tomada en serio”.¹⁹ En *Ensayo de un crimen* aparece con frecuencia en la descripción de las posibles víctimas como el conde o Patricia. Además, es posible reconocerla en los apartados donde Roberto confronta a las autoridades: “— ¿Por qué no dice el señor De la Cruz que es inocente? Roberto de la Cruz se encogió de hombros. ¿No es lo que dicen todos los culpables, al igual que todos los inocentes?” (p. 99).

De acuerdo con Linda Hutcheon la ironía como recurso cumple una doble función semántica y pragmática. La función pragmática consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo, del que se desprende una suerte de burla, la cual se presenta

¹⁹ Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco* p. 179.

generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. “Es, a la vez, estructura antifrástica estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud de autor—codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige al lector—descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo”.²⁰

La ironía en esta obra juega un papel fundamental en la estructura narrativa porque es un recurso predominante en el lenguaje de Roberto de la Cruz, lo cual implica la constante presencia de este elemento en sus intervenciones. Además, resulta ser el estilo propio del protagonista para denunciar y visibilizar tanto el carácter negativo de los sujetos pensados como víctimas, como también la falsa idea de justicia planteada en el clímax. Este recurso es de suma importancia porque marca una diferencia en el orden en que se presentan los acontecimientos, se deja por un momento el plan criminal para dar paso a la crítica, es por eso que desestabiliza, en algún sentido, la narración.

En un primer momento se cree que el desencanto llevará al protagonista a perpetrar un crimen y ese será su único objetivo. Sin embargo, cuando se detecta el tono irónico hay una ruptura o cambio significativo en el lenguaje y en la intervención del asesino. No sólo intenta modificar la esfera social de la clase alta sino también exponer deficiencias, vicios, la escasez y la falta de valores en la sociedad. Nos situamos frente a un asesino dispuesto a generar un cambio por cualquier medio posible, desde la voz hasta la acción.

Para Lauro Zavala, las formas de la ironía yuxtaponen las perspectivas de hablantes, enunciados y situaciones, y en el caso de la *ironía narrativa*, identificada en esta novela, los

²⁰ *Ibidem*, pp. 176-177.

hablantes, los enunciados y las situaciones son sustituidos por autor, texto y lector. En su estudio existen tres niveles indisociables. El primero, acústico o formal en el cual se identifican los recursos lingüísticos y estilísticos. El segundo propositivo o funcional, en el cual se determinan las intenciones del autor implícito, es decir la visión de mundo y de la literatura que éste pone de manifiesto al emplear la ironía narrativa, y el tercero, dialógico, la observación de las competencias presupuestas en el lector implícito ante la presencia de este recurso, así como las rupturas que suele establecer especialmente en la narrativa moderna.²¹

De manera que la ironía presenta un intercambio entre el autor y el lector. Si se precisa de un ironista capaz de crearla, también es necesario alguien apto para decodificarla y, en ese sentido, es evidente la relevancia tanto del uso de este recurso como de la participación del lector en la narración. Linda Hutcheon estima las competencias del lector para detectar las diferencias de un texto que transgrede las normas del género al que pertenece y apunta: “La comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone con cierta homología de valores institucionalizados, ya sean estéticos (genéricos), ya sean sociales (ideológicos), condición denominada por Kristeva consolidación de la ley”.²²

Como señala Linda Hutcheon, el uso de la ironía narrativa, en ocasiones, da la impresión de no estar dirigida a cualquier público, puede resultar excluyente con un tipo de público que no esté al corriente de las normas literarias o no cuente con la suficiente información cultural para comprenderla; sin embargo, en *Ensayo de un crimen* esto no sucede. Aún sin contar con todas las referencias de la novela policial o del contexto político-

²¹ Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, en *Discurso, teoría y análisis*. México, otoño, 1992, núm. 13, p. 61.

²² Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco* p. 188.

social no es difícil detectar los comentarios irónicos, el asesino es claro todo el tiempo. O sea, el lector tiene un papel primordial, puede sentirse al tanto y con las mismas oportunidades de comprender los conflictos porque conoce la perspectiva del asesino. El lector se siente parte del enredo, pues debe interpretar lo dicho y al mismo tiempo pone a prueba su competencia lingüística con lo que no está expresado. Al respecto, José Luis de la Fuente señala:

Al acabar siempre por fracasar en sus intentos, se aproxima a una comicidad que obliga al lector a no tomar en serio sus afanes criminales. Únicamente con su equivocado crimen final el horror domina al lector, que abandona esa actitud permisiva que venía motivada por el tono irónicamente distanciado de la narración. Ciertamente es que en el siglo XX, una de las revoluciones novelísticas la marca el tono del narrador tal como ocurre en la novela de Usigli, que rompe con ese discurso de la máscara aunque el protagonista sea castigado con la prisión, de la que también es liberado.²³

Es por ello que la ironía es relevante: redirecciona el relato, funciona como un medio para criticar, pone en evidencia temas políticos, sociales y literarios. En los pasajes donde Roberto es detenido e interrogado esta intención es clara, pues intenta manifestar la ineptitud de los altos mandos en la justicia de la ciudad. Además, este instrumento forma parte importante de su lenguaje. Entonces, la ironía y la crítica son indisolubles, una es soporte de la otra. La crítica se percibe en varios momentos, uno de ellos es, por ejemplo, el intercambio de reflexiones entre el protagonista y Manuel Rodríguez Lozano. Ahí se enuncia la injusta detención del pintor, suceso real ocurrido en los cuarenta; escándalo político en aquella época y elemento de denuncia como pasaje de esta obra; este acontecimiento abre la brecha entre realidad y ficcionalidad, en adelante se cuestiona la posibilidad de que más de un hecho verídico se encuentre entre líneas.²⁴ Esta conversación es también otra evidencia

²³ J. L. de la Fuente, art. cit., p. 97

²⁴ Manuel Rodríguez Lozano (c.a 1890-91-1971), pintor mexicano, reconocido entre los artistas posrevolucionarios en el llamado "Renacimiento mexicano" por su estilo, parecido a la técnica italiana. Estuvo al frente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuando fue acusado de robar unos grabados y encarcelado

de la posición de Roberto de la Cruz porque comparte el desencanto con Rodríguez Lozano, esto explica el porqué de sus pensamientos, sin llegar a justificarlo. Ambos sostienen un análisis exhaustivo de la sociedad que concluye en el hastío.

Roberto de la Cruz manifiesta la aparente libertad del individuo en una sociedad, así como la apariencia, injusticia e impunidad y el juego de poder dentro del sistema penitenciario, este es uno de los pensamientos del asesino con mayor sentido crítico porque expone el mundo de la prisión invisibilizado por la sociedad mexicana dentro de la cotidianidad desde aquella época; claro que lo hace desde su perspectiva como burgués porque en realidad él nunca se siente castigado.

Por primera vez Roberto de la Cruz se planteó el problema de la justicia. No lo refería a su propio caso, puesto que él no se sentía castigado; pero le pareció en toda su monstruosidad la mecánica del castigo y del premio, la inmemorial disputa por el poder entre los muchos y los pocos; la capacidad para el daño que parte de toda sociedad organizada y que la coloca al nivel mismo del individuo criminal o de la bestia salvaje. Este muchacho castigado lo hizo sufrir de pronto, tanto como los inocentes encerrados allí, tanto como los culpables que, pudiendo tener una vida múltiple, estaban condenados a ser carne de prisión, a eliminar todos los demás panoramas y todos los demás pensamientos y todas las demás acciones de su vida, condenados a no ser ya más que criminales cuando podían ser muchas cosas más. Parafraseó, amargamente, la frase de Lugones: Después de todo, un criminal no es más que un hombre igual a todos los demás hombres y que, además, ha cometido un crimen (p.104).

En definitiva, parece insustancial otorgar voz al asesino, pero el significado es esencial; en primer lugar, porque desde el punto de vista social éste deja de ser visto como un sujeto y se convierte en un monstruo que ha quebrantado la ley, poco importa entonces su opinión porque su acción ha hablado suficiente; en segundo lugar, porque desde la

en 1942. Ahí pintó su mural “La Piedad en el desierto” (1942), obra realizada durante los cuatro meses de detención del pintor, en la prisión de Lecumberri; plasmada en una de las paredes de la penitenciaría, mide aproximadamente 260.5 x 229cm y, trasladada años después, en 1966, al Palacio de Bellas Artes donde permanece en la actualidad. Consultado en línea <https://inba.gob.mx/prensa/14865/manuel-rodriguez-lozano-muralista-y-pintor-representativo-de-los-contemporaneos>

perspectiva literaria, en la novela policial de aquella época predomina la idea del detective como protagonista, pero en esta historia él utiliza su voz como una herramienta de expresión.

En resumen, el lenguaje se convierte en la mejor carta de presentación de Roberto de la Cruz porque, a pesar de ser parte de la burguesía, describe con distancia crítica sus encuentros y desencuentros con aquel círculo social. Sin embargo, aunque el protagonista no se asume dentro de este grupo es igual al resto y eso da paso a la ironía. El desagrado manifestado con frecuencia por ese ambiente de máscaras y apariencia es, de cierta forma, disgusto no sólo hacia determinado grupo social sino a sí mismo y la ironía se presenta como la principal herramienta para exponer esa contradicción. Basta con leer un capítulo para darse cuenta de esto.

Si bien este capítulo está dedicado a profundizar sobre Roberto de la Cruz, dado que él es quien se asume como asesino, no es el único en perpetrar un asesinato. Hay un segundo, Luisito, quien además tiene relación y conoce por completo el círculo social de Roberto. Sin embargo, pasa inadvertido porque apenas se menciona y sus declaraciones son muy simples. Por eso, no se percibe como alguien de cuidado hasta que se suman elementos a su personalidad: su apariencia, carácter y acciones van determinándolo como un hombre interesado, ambicioso y cínico. Luisito se corresponde con el asesino de instinto huidizo resaltado por la novela policial clásica donde existe “una división rotunda entre los principios antiéticos del bien y el mal, representados por las figuras químicamente puras del detective (defensor de la sociedad) y del criminal (su agresor)”.²⁵

En realidad, demuestra a cada oportunidad sus acciones ruines, lo cual permite contrastar sus cualidades con las de Roberto de la Cruz. Hay una diferencia notoria entre

²⁵ José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Pról. de Manuel Vázquez Montalbán, p. 62.

ellos, mientras Luisito miente para escapar al castigo, Roberto de la Cruz se culpa por un crimen; en tanto uno permanece en silencio, el otro desafía a la autoridad; uno busca apropiarse de las pertenencias de las víctimas, el otro pretende librarse del estilo de vida burguesa. A propósito de esto, una escena significativa es el diálogo que ambos sostienen sobre el camafeo del conde. Luisito intenta vender este objeto a Roberto, lo cual deja en evidencia la incomodidad del protagonista ante tal propuesta y lo desagradable que este embustero es para él.

— ¡Cuidado, amigo De la Cruz!

Sintió una molestia inefable. Luisito seguía hablando.

—Deme usted mil trecientos siquiera. Es regalado.

Su molestia se trocó en una indignación creciente. Apuró el resto de su highball, ordenó otra tanda, y con estudiada frialdad refirió a Luisito la historia del camafeo. El joven lo escuchó desorbitándose. Un par de cabellos se desprendieron como por encanto del alisado conjunto de su cabeza, y al volverlos a su lugar se despeinó bastante, con lo cual daba pruebas inequívocas de una violenta indignación (p. 226).

Tanto el fragmento anterior como las expresiones de Luisito exponen su carencia de valores: se vale de las coincidencias para pasar inadvertido en sus planes criminales, por esta razón es improbable percibirlo como un asesino capaz de entretejer todo ese misterio y salir ileso. El desenlace del relato reestablece todas las incógnitas al respecto. “Al final de la novela, tal como lo fijan las reglas, Herrera atrapa a Luisito, el verdadero asesino y lo entrega a la justicia. Él sí cumple con el perfil del criminal, pese a su figura aliñada y sus delicadas características; es un ser despreciable, majadero que roba y abusa de sus víctimas”.²⁶

Luisito resulta ser quien tiene mayor peso en la construcción de los enigmas vertidos en las páginas de *Ensayo de un crimen*. Desde su aparición en la casa de Patricia Terrazas comenzó a planear los pasos para la primera ejecución, y a pesar de ello no mostró signos de

²⁶ Laura Navarrete Maya, “Ensayo de un crimen parte fundamental”, en *Actas XIV Congreso AIH* (Vol. IV), 1998, p. 475

tener alguna relación con los crímenes ocurridos, hasta que se descubrió la verdadera causa de muerte del conde y Patricia. A partir del incendio en la casa del conde se sabe de lo que es capaz, confirma su oportunismo, avaricia y los falsos lazos de amistad con sus víctimas. La imagen proyectada en *Ensayo de un crimen* sobre Luisito corresponde más con el asesino de la novela policial clásica. Aunque Roberto concreta su deseo, no cumple con las características del asesino clásico, todos los aspectos ya señalados en este capítulo comprueban su atipicidad.

Roberto de la Cruz es un personaje contradictorio, por momentos parece olvidar el objetivo de convertirse en criminal y se adapta a la frívola cotidianidad de su clase; dice sentirse hastiado y aburrido, sin embargo, sus acciones no coinciden del todo con sus ideas porque, a pesar de que en ocasiones demuestra tener juicios y valores correctos acordes con la sociedad, no hace nada por renunciar a sus privilegios. Roberto es un ser complicado, no podemos intuir sus acciones y menos predecir su comportamiento, más bien, vamos averiguando e intentando comprender su personalidad, nos adentramos en la historia tratando de descubrir si será capaz de cometer un crimen y si ese es realmente su destino como él mismo asevera, por eso mismo la novela es compleja e interesante.

CAPÍTULO 3

Herrera y la parodia como factor de crítica

3.1 La figura del exinspector Herrera

El detective clásico se vale de su intelecto, recursos lógicos e ingenio para resolver el misterio. Se singulariza por ser inteligente, pero, sobre todo, meticulado, nunca descarta la pista más insignificante. Se considera, en la mayoría de los relatos clásicos, el protagonista de la historia porque desde su óptica se dimensiona el crimen, el contexto y las circunstancias en las que éste se perpetra. El exinspector Herrera en *Ensayo de un crimen* si bien parece cumplir la función de detective, no corresponde del todo con esta categoría.

De hecho, es el último en enterarse de los sucesos porque cuando ocurren él no está cerca de la escena del crimen. Además, no posee un cargo oficial en el cuerpo policial o judicial, se explica desde el inicio que se trata de un inspector retirado, cuyas investigaciones se desarrollan de forma independiente. Ni siquiera realiza el típico interrogatorio a los señalados como culpables de los asesinatos; se mantiene al margen, no se conocen los detalles acerca de su indagación, sin embargo, es indudable su conocimiento sobre el vínculo entre los implicados por las aseveraciones hechas por él mismo a lo largo de la narración.

Mientras el detective tradicional representa una autoridad fiable, porque al final logra resolver el misterio con una explicación exhaustiva y sus acciones y cualidades lo colocan como figura central, de acuerdo con los estudios de Colmeiro,¹ las acciones de Herrera no son motivadas por los enredos del grupo de Asura, ni por los asesinatos. Iván Martín considera que el detective convencional, hombre en la mayoría de los relatos, forma parte de

¹ José F. Colmeiro, *op. cit.*, pról. Manuel Vázquez Montalbán, pp. 60-69.

una familia ilustre, no pertenece a funcionarios al servicio del Estado, se distingue por sus gustos exquisitos y refinados, es bajo, físicamente no fuerte, viejo o gordo.² Estas características generales son un punto de partida para reflexionar sobre este personaje y su función dentro de la novela.

El comportamiento de Herrera es peculiar, su conducta está determinada por diferentes factores. Tal como refiere Luz Aurora Pimentel un personaje es un *efecto de sentido*, es decir, está construido a partir de estrategias discursivas, narrativas y referenciales, no es una representación o copia fiel de una persona. Partiendo de esta idea, es posible considerar su complejidad, esto es, distinguir entre su ser y hacer, calificación y función, y entre enunciados narrativos y descriptivos: su composición depende no sólo de sus acciones, sino también de su nombre, imagen, apariencia física, discurso, espacio físico, entorno.³

Al exinspector Herrera se le describe como: “—un hombre de mediana estatura, delgado, de pelo ralo, nariz un tanto curva sin llegar a ser aguileña, ojos redondos, pequeños y brillantes—. Al sonreír sus delgados labios descubrían una dentadura uniforme, blanca, espléndida pero siniestra como una dentadura de presa. El mentón era enérgico, la voz opaca” (p. 25). Esta información es precisa, y contribuye en la composición de la imagen del exinspector. La descripción ofrecida por la voz narrativa parece, en primera instancia, suficiente por ser directa, sin embargo, después de algunos capítulos no es sencillo recordar

² “El primer detective femenino de la historia de la novela policíaca fue Violet Strange, que aparece en la novela *The golden slippers* (1915) de la norteamericana Anna Katharine Green, aunque quizá la más famosa sea Mrs. Marple, la encantadora solterona creada por Agatha Christie. Junto a estas investigadoras también podemos encontrar al ama de casa Charlotte Pitt de Anne Perry, la abogada Victoria Ifigenia Warshawski de Sara Paretsky, la inspectora de policía Petra Delicado de Alicia Giménez-Bartlett, la detective privada Cordelia Gray de P. D. James, la médico-farmacéutica Kathryn Swinbrooke de C. L. Grace, la investigadora privada Kinsey Milhone de Sue Grafton, la forense Kay Skarpetta de Patricia Cornwell, la policía rusa Anastasia P. Kamenskaya de Alexandra Marínina o la guardia civil Virginia Chamorro de Lorenzo Silva” (Iván Martín Cerezo, “La evolución del detective en el género policiaco” en revista *Tonos*, Revista digital de Estudios Filológicos. Universidad Autónoma de Madrid, noviembre, 2005, núm. 10, en línea <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>).

³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pp. 59-94.

por completo el aspecto de este sujeto; su identidad, pensada como un retrato, no se guarda en la memoria con facilidad porque no porta un distintivo característico, se presenta en contadas ocasiones, y cuando lo hace no sucede nada relevante como para dar un giro a la historia, el exinspector se mantiene siempre al margen de la situación.

Quizá la apariencia no es el aspecto más esencial acerca de Herrera, como sí lo es su comportamiento frente a Roberto de la Cruz, su posición respecto a los crímenes o su discurso. Las intervenciones de Herrera utilizan diferentes escenarios; pueden identificarse al menos cuatro espacios que ayudan a configurar la identidad de Valentín Herrera. El primero, sin duda, es la casa de Asuara por ser el punto de encuentro para el juego de póker; el segundo, su oficina de detective privado en San Juan de Letrán, un sitio propio e íntimo y por tanto cargado de significado, el tercero, el bar que frecuenta donde se encuentra a Roberto de la Cruz; y cuarto, la celda privilegiada durante el último encuentro con Roberto, ahí comenta todas las conclusiones respecto a los asesinatos.

En la casa de Asuara se puede conocer la actitud de Herrera frente al resto de los personajes: Patricia Terrazas, el conde Schwartzemberg, Roberto de la Cruz e incluso algunos políticos. En la oficina de la agencia de investigación, se conoce el trato hacia sus clientes, así como la familiaridad con Roberto. En contraste, en lugares públicos como el bar, se señala la convivencia del exinspector con otros, en ámbitos diferentes al casino. Por último la prisión, lugar donde Herrera manifiesta su inconformidad por la aprensión de Roberto y expresa estar a favor de él. El exinspector invade los espacios de Roberto, actúa como un doble al procurar los mismos sitios y respaldar las acciones del asesino. Se nota que Herrera no pertenece al grupo de aristócratas, sin embargo, es tolerado en este ámbito y es, al mismo tiempo, un ser anómalo porque su presencia en el medio de Roberto refleja más los contrastes.

Las reflexiones de Herrera deberían estar enfocadas, sobre todo, en los hechos criminales, pero la información recabada se advierte hasta el desenlace de la historia, y por esa razón se cree que el exinspector cumple con las funciones del detective, sin embargo, jamás se conocen sus hipótesis, las pistas encontradas o sus planteamientos. Sólo se nota su conocimiento sobre la intriga y los involucrados, así como su relación con los amigos de Roberto. Valentín Herrera parece saber la respuesta a más de un enigma, pero siempre muestra su discreción evadiendo cualquier pregunta, como sucede con los comentarios de Asuara sobre sus averiguaciones.

—Tú eres un desgraciado romántico. Te presento a mi paisano y amigo Roberto de la Cruz, excelente firma. El inspector Herrera.

—Ex inspector— Dijo Herrera mientras saludaba con mano vigorosa a Roberto de la Cruz.

Roberto de la Cruz preguntó:

—¿Valentín Herrera?

Poseía su crónica del crimen en México, y el nombre de Valentín Herrera figuraba allí en letras mayúsculas, como el de un policía de gran capacidad [con] pocos escrúpulos. Había salido de su puesto... Pero ya Asuara, con voz ronca, riente y cordial, completaba la información.

—El mismo, el mismo. No es un hombre para México éste.

Es el de los contrabandos de drogas...

—Supuestos contrabandos— interrumpió Herrera con una sonrisa

—El comprador de chueco...

—Supuesto— insistió el ex inspector Herrera con igual suavidad.

El autor intelectual de falsos atentados políticos...

—Supuesto (p. 25).

El exinspector Herrera sigue siendo un hombre relevante en la búsqueda de la justicia a pesar de no ocupar un cargo formal; Asuara lo presenta como inspector, mientras que él aclara su separación del cargo, es enfático al hacerlo y continúa las puntualizaciones con la palabra *supuesto*, esto crea un momento paródico, situación que atenderé más adelante a propósito de la parodia como factor de crítica. El comportamiento de Herrera es subversivo porque se opone a la personalidad común del detective. Aunado a esto, se comunica con sus

interlocutores con tanta libertad como si tratara con amigos. A partir de este diálogo Herrera no aparta la vista de las acciones de Roberto, se interesa en él.

El exinspector, lejos de ser la imagen central de la historia, se mantiene como observador minucioso; conoce el vínculo entre agresores y víctimas, pero en ningún momento fija como objetivo principal la aclaración de los crímenes, tal vez porque nadie contrata su servicio para realizar dicha investigación. Herrera revela sus desencuentros con la justicia y la fidelidad hacia Roberto, pues cuando descubre que éste estuvo en la casa de Patricia el día del asesinato no lo delata, al contrario, lo alerta con observaciones como la siguiente: “—Ya le había yo dicho que nuestra amiga le iba a dar quehacer hasta después de muerta, ¡y ya ve qué quehacer! ¿Recibió usted mis recados telefónicos?” (p. 130). Sobre esta idea Blanca Evelyn Rodríguez concuerda al afirmar: “el ex inspector Herrera no es, precisamente, el paradigma del policía honorable que busca restablecer a toda costa el orden social”.⁴

Este comentario denota la extraña relación entre Herrera y Roberto, es evidente que el exinspector simpatiza con el asesino, e incluso con sus ideas; nunca expresa su descuerdo por el propósito de Roberto, a pesar de que sospecha acerca de sus intenciones, tal vez porque, en el fondo, el exinspector no se atreve a llevar a cabo un plan así pero no le parece tan descabellado. Herrera habría de demostrarle lealtad al asesino porque no está en contra de su deseo criminal hacia Patricia y el conde, así pues, estos personajes no se rigen bajo la pauta de ser adversarios.

El exinspector Herrera no se muestra como el hilo conductor en el relato, hay momentos de la narración en los que no se sabe de él; aparece durante los primeros tres

⁴ Blanca Evelyn Rodríguez Torres, *Ensayo de un crimen: del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico*, p. 38.

capítulos, entre el cuarto y el octavo no participa. Se acerca más a un personaje secundario porque sus aseveraciones no son determinantes para unir los hechos en la historia; quizá, se encarga de establecer una relación cordial con Roberto y seguir sus pasos a fin de confirmar la percepción de Roberto sobre las víctimas y la justicia. Valentín Herrera no tiene esta actitud tolerable con ningún otro sujeto; esto evidencia, a su vez, el giro de estos elementos narrativos, antes que ser opuestos, ambas figuras, el detective y el asesino se completan.

En resumen, la personalidad del ex inspector deja una semilla de duda sobre su heroicidad en la historia porque sus acciones contradicen la esencia del detective tradicional. Su comportamiento abre paso a la reflexión, pero sobre todo a la crítica; su ausencia en determinados momentos permite conocer a otros representantes oficiales de la autoridad: policías, agentes o subprocuradores, y comparar el carácter de éstos con el del exinspector Herrera; con lo cual se parodia al aparato de justicia mexicano, más adelante como ya advertí se analizará el uso de este recurso. Esto deja saber que, si bien Herrera no es un glorioso detective, tampoco un agente cualquiera porque su función va más allá de la búsqueda de la identidad del criminal.

3.2 Valente Quintana, pieza clave en la creación de Herrera

En *Ensayo de un crimen* llama la atención que la “justicia” recaiga en un exinspector. Sin embargo, no es de extrañar que se confíe en un individuo alejado de las instituciones oficiales porque la imagen del detective clásico fue decayendo después de la Segunda Guerra Mundial, en parte por la desconfianza de la “protección” que los agentes del orden podían ofrecer, pero también porque los ideales de progreso se quebrantaron.

Durante la primera mitad del siglo XX, el relato de crimen, en su versión clásica, vive un agotamiento temático y estructural. Ello producto de la crisis epistemológica que vive Occidente, por cuanto la ciencia y la racionalidad no pudieron concretar la

promesa moderna de progreso y seguridad [...]. Precisamente, la figura del detective infalible pierde vigencia hacia la Segunda Guerra Mundial, aunque ya antes venía en descenso al verse inmerso en un contexto social que lo desdibujaba como modelo.⁵

Esta incapacidad de resguardar se refleja, en gran medida, en la respuesta de las autoridades ante los asesinatos en la novela de Usigli. Incluso la actitud desinteresada de Herrera confirma esta caída en la imagen del detective. A partir de esto es inevitable reflexionar sobre Valentín Herrera, su peso en la noción de justicia y cómo se construye su personalidad. Miguel Ángel Palacio afirma que: “La novela policíaca ha tomado de la nota roja algunas anécdotas o mitos. Valente Quintana inspira al policía de *Ensayo de un crimen*, de Usigli”.⁶

La figura del exinspector Herrera estuvo basada, como señala Mauricio Mejía Castillo, en la imagen de Valente Quintana, exinspector de la policía del entonces Distrito Federal. Nacido en Matamoros Tamaulipas en 1889, quien tiempo después, por razones desconocidas, se mudó a Brownsville Texas; se graduó en la “Detective School of America”, posteriormente fue enviado a Corpus Cristi como agente; su trabajo resultó tan sobresaliente que se le ofreció un ascenso a jefe de grupo, sin embargo, rechazó el cargo porque para obtenerlo debía renunciar a la nacionalidad mexicana. Volvió a México en 1917, ingresó a la inspección General de Policía. Su desempeño le valió reconocimiento y fama entre los habitantes del Distrito Federal y sus colegas. En 1928 resolvió el crimen del presidente Álvaro Obregón: logró descifrar la identidad del responsable: José de León Toral. Un año después fue nombrado Inspector General de Policía del Distrito Federal por el presidente

⁵ Mabel Vargas Vergara, “Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad / Postmodernidad”. Universidad de Chile, invierno, 2005, núm. 35, en línea https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16179%2526ISID%253D576,00.html#_ftnref150

⁶ Miguel Ángel Palacio Martínez, *La novela policíaca como testimonio*, p. 9.

Emilio Portes Gil en 1929. Su cargo duró un año y formó el Escuadrón Selecto para la vigilancia del Primer Cuadro, el Casino de la Policía y la Policía Femenil, primera en el mundo en su tipo.⁷

Al concluir su gestión como inspector continuó su trabajo en el Bufete Nacional de investigaciones, el cual fundó en 1926 y estuvo ubicado en San Juan de Letrán durante años hasta 1969 cuando Quintana murió, donde resolvió numerosos casos. El método más eficaz para la solución de sus averiguaciones era infiltrarse de incógnito en los sitios donde se reunían diferentes gremios, de todas las clases, de esta manera obtenía información sobre ladrones, secuestros y asesinatos, esta táctica funcionaba tanto en los bares elegantes como en las cantinas de los barrios bajos. Fueron tantos los casos resueltos con éxito por Valente Quintana que en 1953 se estrenaron dos películas basadas en dos de sus pesquisas: *El misterio del carro Express* y *El mensaje de la muerte*.⁸

Valente Quintana también inspiró a Rafael Bernal a crear a Filiberto García en *El complot mongol*. De acuerdo con JM Servín se infiere esto, entre otras cosas, porque la línea de investigación del exinspector Herrera coincide con la de Quintana.⁹ En efecto, las alusiones acerca de Quintana coinciden con Valentín Herrera, sobre todo referencias a su método de trabajo. Asimismo, se mencionan sus viajes al extranjero, así como la descripción del bufete de abogados ubicado en las calles del centro. Y aunque no se dan más detalles

⁷ Mauricio Mejía Castillo, “México también tuvo un Sherlock Holmes”, en *El universal* en línea <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/04/5/mexico-tambien-tuvo>, secc. Opinión.

⁸ *Idem*.

El misterio del carro Express (1952) y *El mensaje de la muerte* (1952) ambas cintas realizadas por el guionista y director cinematográfico Zacarías Gómez Urquiza (1905-1982), quien concretó 48 películas basadas en sus libretos; escribió el guion de las dos películas en colaboración con el también director y productor Carlos Novi, en línea http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GOMEZ_urquiza_zacarias/filmografia.html

⁹ JM Servín, “Valente Quintana: el Alter ego de Filiberto García”, en *La Razón* en línea, <https://www.razon.com.mx/el-cultural/alter-ego-filiberto-garcia/>

sobre su trayectoria, se enfatiza que es un exinspector y trabaja por cuenta propia, dicho ejemplo constata la relación entre Herrera y la persona en quien está inspirado. En la época en la que está contextualizada la novela, Quintana ya había terminado su gestión como inspector, éste y otros referentes sobre su procedimiento de averiguación encajan perfecto con Herrera.

Según parece, influyó en la creación de personajes en obras narrativas y de la pantalla grande, pero también fue una figura polémica en el sistema de justicia nacional e internacional. Aunque se le atribuye la resolución de muchos casos también se le ve como un hombre que aprovechó su cargo y el poder en su momento. Las opiniones respecto a la conducta de Valente Quintana son diversas. De acuerdo con algunas investigaciones se menciona a un valeroso inspector, como confirma Benjamín T. Smith Quintana estuvo a cargo de indagaciones como el tráfico de armas entre 1934 y 1940 en el norte del país y la frontera con México. Por el contrario, se describe a un corrupto sin precedentes hasta su destitución por no cumplir con las reglas de la comisaría y beneficiarse de ella.¹⁰

Aunque no se tenga certeza del desempeño de Valente Quintana como inspector de la policía, su imagen contribuyó en la creación de Valentín Herrera, el parecido entre ambas figuras es muy notorio. Además, esta correspondencia es otro modo de identificar la parodia,

¹⁰ Benjamin T. Smith, “The raise and fall of Narcopopulism: Drugs, Politics and Society in Sinaloa. 1930-1980”, en *Journal for the Study of Radicalism*. Michigan State University Press, vol. 7, 2013, núm. 2, p. 131. La investigación sobre las comisarías en la ciudad de México, basada en documentos oficiales, sugiere lo siguiente respecto a Valente Quintana:

“En una vista subsecuente efectuada en la madrugada, el visitador aseguro que el comisario se encontraba ebrio, mientras que la 4ª y 7ª advirtió que estaban ‘haciendo negocitos’. En lugar de consignar a los detenidos para ser calificados por el presidente municipal, o su representante, los ponían en libertad a cambio de una cuota que oscilaba entre 3 y 10 pesos, dinero que ingresaba a los bolsillos de “comisarios poco escrupulosos” en lugar de recaudarse por la instancia reglamentaria, es decir, la Tesorería Municipal. A episodios aparentemente menudos como los mencionados, se suman trayectorias policiales que, como Valente Quintana, aprovecharon el empleo público para afianzar intereses privados” (Diego Pulido Esteva, “Trabajo, clase y prácticas policiales en las comisarías de la ciudad de México 1870-1920”, en *Historia Mexicana*, octubre-diciembre, vol. 68, 2018, núm. 2, pp.704-705).

la cual puede definirse como la oposición o contraste entre dos elementos o textos y cuya función desea provocar un efecto transgresor.¹¹ En el siguiente apartado me detendré en la presencia de la *parodia crítica* o *transposición* a través del exinspector en esta novela.

3.3 La parodia como factor de crítica

La parodia ha sido un componente literario relevante y un elemento notable en *Ensayo de un crimen* porque actúa como elemento de crítica: da un giro en la secuencia narrativa, lo cual rompe la noción de la estructura lineal del relato, además otorga un estilo único al detective por las situaciones paródicas construidas a partir de su discurso que, aunque no son exclusivas de este personaje, están relacionadas con lo normativo. Por esto, es necesario analizar este elemento en la novela de Usigli.

El término parodia, presente desde la literatura clásica, ha sido estudiado en diferentes momentos de la historia, así que los esfuerzos por llegar a una definición precisa han sido extensos. La obra de Gérard Genette, *Palimpsestos* reúne muchos de estos estudios, pero también propone una forma de entender este concepto y lo distingue de otros relacionados. Genette sitúa su función como una desviación, apta para citar directamente una situación o un texto; entendida como la parte formal, sería o *transposición* encargada de visibilizar o aludir algún aspecto, persona o situación de un hipotexto o de cualquier etapa histórica o social, entonces, es capaz de generar crítica. Desde la etimología se define como “*oda* que significa canto y *para* ‘a lo largo de’ ‘a lado de’, en sentido literal, cantar de lado o de falsete, con otra voz; también como contra canto o contrapunto; y cuyo empleo deforma o transporta una melodía”.¹²

¹¹ L. Hutcheon, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco*, p. 178.

¹² Cf. Gérard Genette, *Palimpsestos*, pp. 23.

Linda Hutcheon resalta los rasgos de la *parodia crítica*; considera no se debe restringir su definición a un periodo limitado; el cual evoca sólo al ingenio y ridículo de las formas dieciochescas ya que su función es mucho más amplia: “las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de funciones y propósitos desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso”.¹³ Así pues, aventuro que tanto las acciones como el discurso de Herrera se corresponden con la *transposición o parodia crítica* porque en ellas hay un efecto de juicio sobre la idea de justicia.

En primer lugar, porque el exinspector Herrera al no ser un agente oficial tiene otra perspectiva sobre el panorama general del sistema penal. Después, porque en cada oportunidad se encarga de exponer las debilidades de aquel sistema judicial, por ejemplo, destaca las fallas en el proceso de investigación y en la sentencia. Por si fuera poco, Herrera limita su mediación ante las adversidades sufridas por los demás personajes y el misterio de los crímenes; se muestra intrigado, pero no expresa interés por esclarecer cada hecho de manera puntual, más bien, intenta descubrir las causas que provocan los asesinatos. “Como una forma de crítica, la parodia tiene la ventaja de ser a la vez re-creativa y una creación”,¹⁴ y en ese sentido, las acciones del exinspector Herrera recrean la función de la figura del detective en la narración, ya que no se encarga sólo de reestablecer el orden; intenta juzgarlo, enredarlo y desenredarlo cuantas veces sea necesario.

Herrera manifiesta cierta inquietud por los crímenes, pero su amistosa relación con Roberto de la Cruz parece ser más importante, estos son aspectos destacables, inusuales y ejemplos concretos de la función de la parodia en una figura como la del exinspector.

¹³ Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, julio, 1993, p. 2.

¹⁴ Ma. De la concepción González Esteva, *Parodia y poder*, p. 63.

Partiendo de la idea que “La parodia es repetición, pero repetición que incluye diferencia”,¹⁵ la narración incluye diálogos entre el exinspector Herrera y el asesino, sin embargo, no se trata del típico interrogatorio, en este caso son charlas cordiales; se habla de las víctimas, pero no en el sentido de resaltar el agravio cometido hacia ellas sino, más bien, el desastre causado por su asesinato y lo particularmente desagradables que éstas fueron alguna vez; con lo cual, los elementos esenciales de la novela policial: asesino, víctima y sobre todo detective actúan de manera particular.

Las aseveraciones de Herrera ratifican la coincidencia del pensamiento del exinspector con Roberto, en diferentes ocasiones intercambian opiniones y hasta bromean al respecto, como lo demuestra este fragmento: “El exinspector Herrera estaba contento porque había logrado ganar aquella noche jugando contra Roberto de la Cruz. Se dejó llevar por su buen humor y estuvo locuaz, contando anécdotas y chismes entre plato y plato. Ocasionalmente el nombre del conde Schwartzemberg reaparecía en su conversación” (p. 150).

Entre ellos parece existir un grado de confianza tal que Herrera comparte su espacio con Roberto sin mayor problema, el protagonista puede esperarlo al interior de su oficina en la agencia de investigaciones durante algunos minutos, como si se tratara de un colega. Además, Herrera destaca la astucia de Roberto para entretejer misterios, y advierte sobre la capacidad de éste para formular hipótesis y llegar a conclusiones acertadas: “—Muy bien, hombre, ¡muy bien! En sus ratos desocupados debería usted ayudarme un poco en mi trabajo. ¿Va a jugar esta noche?” (p. 85).

¹⁵ *Idem.*

Tal afirmación del exinspector es de nueva cuenta un momento paródico e indica que entre ambos personajes no existe una oposición, por el contrario, se posiciona a Roberto como un sujeto de condición similar a la del exinspector; si se consideran los preceptos de la novela policial clásica, los dos personajes actúan “mal” o de manera tan singular que es difícil categorizar su conducta. Las enunciaciones de Herrera se apartan del objetivo principal de un detective, resolver el crimen, se aproximan más a mostrar su relación con otros; esto es, se involucra de manera directa con el desarrollo del relato, pero al mismo tiempo no es determinante para la solución del enigma, en otras palabras, el resultado de su investigación no cambia la condición de Roberto. Más bien, satisface su curiosidad, disipa las pocas dudas sobre los crímenes, ya que la mayoría de los detalles se conocen, como sabemos, desde la perspectiva de Roberto, así le expresa su estimación como se señala en el último encuentro entre ellos.

El ex inspector Herrera había logrado que los dejaran solos en la oficina de uno de los médicos. Le tendió la mano con su bonachona manera habitual, y lió metódicamente un cigarro de hoja.

—Tiene usted mala suerte, amigo—dijo sin reír—. Hay mucho que hablar sobre su caso, que he estudiado de cerca, y tengo que confesar que la policía y los psiquiatras han estado a la altura del suelo.

Lanzó una bocanada de humo y continuó:

—Sin embargo, eso pasa siempre. Parece que hay que estar fuera de la policía oficial para ver con claridad las cosas.

¡Al fin, un creyente! Aquí había un hombre que no reía, que no compadecía, que usaba su cabeza (p. 295).

La parodia permanece en cada situación donde el asesino y los agentes del orden se relacionan con Herrera, ejemplo de esto es precisamente la sugerencia que el exinspector le da a Roberto para recuperar la libertad en poco tiempo. La ausencia del exinspector en espacios pertinentes respecto al crimen; sus apariciones inesperadas; el poco interés mostrado por los asesinatos cometidos; su preocupación por el destino de Roberto, así como sus

constantes reiteraciones acerca de la falta de justicia en el país, son el resultado de la *parodia crítica* o *transposición*. Como menciona Lauro Zavala: “la parodia, como un recuso metaficcional puede ser considerada como un ‘espejo crítico’, inevitablemente irónico, de las convenciones de la escritura y la lectura de ficción”¹⁶ y en *Ensayo de un crimen* dicha crítica es por demás evidente.

Por otra parte, existen afirmaciones creadas a partir de la parodia crítica desde la perspectiva de personajes incidentales, me refiero a ciertos pasajes que evidencian circunstancias políticas, de carácter social o legal; es por medio de los discursos políticos expuestos que se reconstruye y reelabora lo dicho. Como apunta Ma. Concepción González: “La parodia es entonces una nueva forma de relacionarse con el pasado, de cuestionar los cimientos mismos de la historia [...] es una forma en que artistas y escritores pueden invocar el pasado cultural u otros modos de discurso contemporáneo, para comprender simultáneamente desde distintos puntos el presente”.¹⁷ De acuerdo con esta idea *la parodia crítica* en *Ensayo de un crimen* es una herramienta utilizada para “dar un vistazo” al contexto, instituciones y discursos políticos de entonces, pero desde una perspectiva abiertamente crítica.

Un ejemplo de lo anterior es el interrogatorio inicial dirigido a Roberto de la Cruz. El diálogo entre el acusado y las autoridades manifiesta la incompetencia de encontrar al responsable, así como la necesidad de resolver pronto el caso. Se expone el discurso deficiente de la autoridad frente a la declaración del sospechoso; los hechos de la investigación son considerados a partir de la falsa evidencia colocada por el protagonista en la escena del crimen: el naipe ensangrentado, la huella en el pisapapeles y la mancha de

¹⁶ Lauro Zavala, art., cit., en *Discurso, teoría y análisis*, otoño, 1992, p. 71.

¹⁷ M. González Esteva, *op. cit.*, p. 55.

sangre en su zapato. Esto es, las expresiones del procesado consiguen opacar lo declarado por los representantes de la ley, los cuales se muestran indecisos con su actuación.

El juez quedó encantado por la explosión: había descubierto por fin algún punto débil del acusado.

Las preguntas se sucedieron unas a otras en un ritmo acelerado y creciente, reapareciendo, encadenándose en series, en contrastes, a veces como persiguiéndose entre ellas. Era evidente, en todo caso, que el señor subprocurador no lograba atar cabos y que estaba perplejo. Roberto de la Cruz ampliaba sus respuestas en una forma parecida de ese método de ensanche gradual de las lentes fotográficas. Le producía asombro a él mismo sentir su cabeza todavía más clara y firme, en tanto el señor subprocurador perdía poco a poco la suya, víctima de la dramática actitud con que había pretendido fascinar al detenido (p. 98).

Los discursos parodiados también ponen de manifiesto el abuso de los puestos de poder dentro del sistema regulador. Para Ma. Concepción González “hay una oposición natural entre dos formas de parodia: lo que muestra un hipotexto único y la que se basa en un hipotexto múltiple —discurso político, por ejemplo—, que la parodia unifica alrededor de un tópico particular”.¹⁸ La parodia transpone el imaginario que se tiene de la personalidad del detective clásico, lo cambia por una actitud irreverente y despreocupada del exinspector; juega con los discursos ya conocidos, con el fin de producir situaciones en las cuales el asesino y la ley se vean vinculados y expuestos. Así, como resultado del uso de este recurso, se llega a la reflexión de temas como la impunidad, la justicia, la libertad entre otros. Herrera personifica mucho más que a un investigador amante del orden, éste y la parodia se combinan para hacer una fuerte crítica hacia las instituciones estatales encargadas de impartir justicia.

Una evidencia más del uso discrecional de la parodia son los fragmentos que describen la corrupción y el abuso de poder dentro del penal, a propósito de la detención de Roberto de la Cruz; él forma parte de una descripción significativa de hechos donde

¹⁸ Ma. De la concepción González Esteva, *Parodia y poder*, p. 60.

predomina la injusticia, la violencia y la soledad, e incluso, advierte la arbitrariedad con la que se manejan los casos, tal como la clasificación entre los internos de acuerdo con su posición económica, lo cual constata el clasismo como un factor que define la calidad de vida incluso de un preso.

Al investigarse la procedencia del arma utilizada por Ríos, resultó [i]mplicado un celador que, a su vez, denunció a un grupo de reclusos influyentes, que tenían organizada una *maffia* en convivencia con varios abogados sin escrúpulos, los cuales, por su parte, estaban complicados en tratos no muy limpios con algunos jueces y aun con subalternos del penal. De modo inexplicable, algunos detalles de la averiguación se filtraron y cayeron en manos de una periodista, ventajosamente conocida por sus campañas contra la inmoralidad judicial, que los utilizó hábilmente en una serie de artículos, escandalosa campaña contra la delincuencia, la justicia y el sistema penal del país (p. 108).

La parodia se asocia con lo burlesco, sin embargo, no es sinónimo de burla Genette la distingue de la siguiente forma: “la parodia a diferencia de lo burlesco cambia también la condición de los personajes de las obras que traviste, y esto es lo que no hace lo burlesco, que encuentra una nueva fuente de comicidad en la constante antítesis entre el rango y las palabras de sus héroes”.¹⁹ Esta diferencia es clara con respecto a los sujetos del orden, incluyendo a Valentín Herrera, porque la relación entre ellos y las frecuentes situaciones paródicas revelan una identidad alternativa en la configuración de estos personajes.

Como establece Linda Hutcheon la parodia hace que tengamos conciencia tanto de sus límites como de sus poderes de representación, por tanto, altera el rol que el detective debería cumplir según el género; trastoca su imagen, y, al hacerlo, cambia algo más que un personaje, transforma la manera de concebir la función del detective dentro de la novela policial. El hecho de que su figura contradiga al ideal del típico detective deconstruye y

¹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 33.

construye a la vez, esto es, quizá le resta autoridad, pero le otorga otra fuerza a nivel de personaje: la capacidad para criticar.²⁰

En los capítulos finales aparece un mensaje rotundo donde nuevamente se ve el mismo método y la crítica al sistema mexicano y sus normas. Una afirmación hecha por el señor De Cervantes que da cuenta del uso inadecuado de las leyes, pues no son iguales para todos, así como de la falta de confianza en las instituciones que manejan los códigos según sea conveniente. Con lo cual, se hace una “relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia”.²¹

—Tenemos—dijo— una Constitución elástica como un guante elástico. Cualquier mano entra en ella y la reforma, la reforma con d. Se ha llegado hasta a sacrificar el principio revolucionario de la no reelección para servir a los hombres y a los intereses políticos del momento. Se ha llegado a no castigar a muchos delincuentes por no reunir las tres agravantes de alevosía, premeditación y ventaja, cuando este criterio emana de una errata de imprenta, ya que el original, a lo que entiendo, precisaba: alevosía, premeditación o ventaja. Y, sin embargo, se sostiene la exclusión de la pena de muerte en el Distrito Federal (p. 214).

A partir de estos ejemplos puede decirse que el empleo de la parodia es crucial; por un momento aparta el misterio para dar lugar a la reflexión de tópicos político-sociales. La parodia se considera un factor de crítica y, al mismo tiempo, es un componente más que contribuye con la ruptura de la linealidad, pues reconfigura los elementos en esta historia; cambia el estilo de la narración, como sucede con la afirmación de Herrera sobre el plan de Roberto para llevar a cabo la primera ejecución:

Fue una lástima, porque si nos hubiéramos visto entonces usted no habría ido siquiera a la Peni.

Mientras hablaba se llevó la mano al bolsillo izquierdo del chaleco y sacó de él un objeto que hizo brillar ante los ojos de Roberto de la Cruz.

—Aunque puede que entonces le hubiera yo estropeado a usted todo el teatrillo, amigo.

²⁰ L. Hutcheon, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco*, p. 6.

²¹ *Ibidem*, p. 3.

Le tendió el objeto brillante. Era una llave. Roberto de la Cruz, cogido enteramente por sorpresa, lo miró sin comprender (p. 131).

A partir de esta declaración se transforma la obra porque se identifica a la figura del detective, comúnmente contrincante del asesino, como cómplice; quiere decir que en adelante la relación entre el asesino y el exinspector se debe atender con cuidado porque cada uno cumple con un rol diferente a lo esperado en narraciones de este tipo.

Por otra parte, Herrera representa la justicia ausente; a pesar de ser considerado como un hombre incorruptible, experto en desenredar casi cualquier misterio, no demuestra sus habilidades en la puntual resolución de los asesinatos. Aunque rinde cuentas a los encargados de la ley con la captura de Lusito no trabaja en colaboración con la policía, y tampoco esclarece los hechos oportunamente, pero sí se adapta a los juegos de poder. Al respecto José Luis de la Fuente apunta:

En México, la novela de Usigli supera por fin el discurso legalista, católico e hispánico instaurado desde los inicios del Virreinato para abrir la realidad a una nueva concepción de la justicia, del orden y de la libertad, ajena al legalismo del discurso dominante. En última instancia, las muertes perpetradas por el protagonista se consuman contra “el poder del discurso hegemónico”.²²

Por todo lo ya expuesto, considero que Valentín Herrera actúa como un antidetecive comparado con el detective clásico de la novela policial, como señala José Luis de la Fuente y reitera Colmeiro: “la aventura del detective de la novela policiaca negra es irónica y antiheroica; la justicia rara vez es sinónimo de la ley y del orden, sino más bien todo lo contrario; su empresa está abocada al fracaso”.²³ El comportamiento del exinspector se acerca mucho más a la figura del detective en la novela negra, particularmente a la figura de

²² José Luis de la Fuente, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano”, en *AlterTexto*, vol. 1, 2003, núm. 1, p. 94.

²³ J. F. Colmeiro, *op. cit.*, pról. de Manuel Vázquez Montalbán p. 68.

justicia que tendrá lugar en años posteriores en la novela negra de nuestro país, la cual rara vez es sinónimo de justicia.

Herrera como antídeteve reafirma la idea de que la parodia tiene la capacidad de recrear y criticar al mismo tiempo. También, sugiere la oposición entre el exinspector Herrera y el detective convencional. Considero que es más bien un personaje secundario y una figura contrastiva por lo ya explicado en este capítulo. El hecho de no apoyarse en la justicia²⁴ oficial confirma el papel limitado de ésta. Herrera simplemente “va y viene introduciendo nuevas pistas”.²⁵

Así pues, Usigli transforma al detective y lo resignifica como lo hace con otros elementos de la novela policial clásica, cambia el estilo del detective por otro que corresponde más con el contexto de la novela, y con ello idea una manera de examinar los problemas de la época, a partir de un personaje novedoso como el exinspector Herrera que recrea o evoca al detective tradicional, pero con una actitud osada y un discurso mordaz.

²⁴ María Elvira Bermúdez, en entrevista con Francisco Guzmán Burgos, señaló: “El mexicano siempre ha tenido poca fe en la justicia; si antes desconfiaba de la policía, ahora la odia. Entonces, sin esa idea de justicia, el delincuente mexicano tiende a escabullirse, a evadir un sistema jurídico al que, como ciudadano, se ve sujeto; generalmente el rico dice: pues doy una mordida; el pobre simplemente huye o se esconde o procura evadirse en alguna forma” (M. G. Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 56).

²⁵ J. L. de la Fuente, art. cit., p. 62.

CAPÍTULO 4

El asesinato estético en *Ensayo de un Crimen*

4.1 El legado de Thomas de Quincey, sobre el asesinato en esta obra

Sin duda escuchar la palabra asesinato eriza la piel, más en nuestros días cuando esa acción cobra cada vez más fuerza, sin embargo, también produce curiosidad, a pesar de lo crudo que pueda parecer, e incluso hasta ocioso, el tema de alguna forma cautiva; más de uno hemos sentido el interés por querer averiguar la historia detrás de un crimen, “[...] la verdad: cada día del año, cuando tomamos un diario, leemos un comienzo de asesinato. Decimos: ¡He aquí lo bueno, he aquí lo divertido, he aquí lo excelente!”¹ pensamos en esto, aunque al mismo tiempo horrorice. Quizá por compasión, empatía o morbo, lo cierto es que nos atrae y en esa medida vale la pena reflexionar en ello.

El asesinato es tan antiguo como la humanidad misma y ha sido estudiado a lo largo de la historia y abordado desde diferentes disciplinas, épocas y culturas. Desde una mirada legal, se considera: “la conducta delictiva que consiste en la privación de la vida de una persona, ya sea de manera imprudencial o intencional”.² Visto a partir de la moral puede definirse como un acto, inhumano, atroz e indebido, y el individuo que lo comete prácticamente pierde su lugar como miembro respetable de una sociedad. A través de la literatura puede analizarse como una forma expresiva e incluso estética y artística.

Lo anterior ocurre por diferentes factores, y en gran medida por la misma naturaleza humana, las guerras, o como resultado de un sistema que privilegia el dinero por encima de la vida esto de hecho sucede en las novelas policiales: cuando comienza a surgir la clase

¹ Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como de las bellas artes*, p. 89.

² Doria del Mar Vélez Salas et al., *Homicidio: una mirada a la violencia en México*, p. 14.

dominante sobre la oprimida, el clasismo se acentúa mucho más, y así aparece una figura en la literatura capaz de desordenarlo todo, el criminal.³

El asesino construye un enigma: desencadena el conflicto y abre paso a la averiguación, motiva a indagar las circunstancias del crimen y la identidad del responsable, pero también, evidencia un entorno de violencia e inseguridad; sin un asesinato, no habría misterio y no existiría un núcleo en el desarrollo de la historia. Asimismo, es un testimonio de la ruptura de un individuo con el orden establecido. Cuando se lee una novela policial en la actualidad, se asume que habrá una o más víctimas, dado que es una característica del género.

En este capítulo se considera la perspectiva artística, ya que, como se ha señalado en varias ocasiones, es notoria la influencia de las ideas de Thomas De Quincey en *Ensayo de un crimen*. “En la novela se reconoce la herencia directa de la obra de [...], *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), en la que igualmente se destaca la estética del crimen y se resuelve con métodos idénticos en los escritores inglés y mexicano”⁴ ¿Pero en qué momentos o pasajes de la novela se puede identificar este legado?

Se reconocen referencias a De Quincey en aspectos como el estilo de la narración de los asesinatos, los parámetros establecidos para la selección de las víctimas, así como algunos tópicos recurrentes: el deseo de cometer un asesinato, un crimen estético, o los pasos de la ejecución son algunos ejemplos. “Uno de los homicidios narrados en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* guarda cierta similitud con la novela de Usigli: la planeación del crimen, paso a paso. Leemos el camino ideado por los hermanos M’Kean para

³ *Ibidem*, p. 47.

⁴ José Luis de la Fuente, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policíaco mexicano”, en *AlterText*, vol. 1, 2003, núm. 1, p. 94.

robar el dinero que una familia inglesa custodiaba en ‘una posada campestre, a unos pocos kilómetros de Manchester’”.⁵

Si observamos la elección de las víctimas se nota la relación con el hipotexto, a éstas se les elige a partir de la primera afirmación del deseo criminal, con lo cual es inevitable pensar en las consideraciones del asesino para seleccionar la mejor opción. Las dos grandes variables entre los personajes son la imagen y el comportamiento, fundamentales en la decisión de Roberto de la Cruz, pues examina y detalla ambos rasgos en cada sujeto. Agustín Delgado analiza el dictamen del asesino y señala:

El juicio moral-estético que hace el protagonista de sus probables futuros blancos de ataque, consiste en todo un análisis de personalidad parcial, fundamentado a veces en la sola apariencia y casi siempre en las costumbres e historia sexuales de las personas; sus juicios no ahondan en la personalidad del personaje así demeritado.⁶

Patricia Terrazas es descrita como una mujer desagradable e innecesaria para la sociedad, con una actitud irritante porque intenta de cualquier manera llamar la atención, de aspecto exagerado, sobresaliente entre los asistentes a la casa de Asuara y al resto de los personajes femeninos, de hecho, es la única mujer que causa, al momento de conocerse, un sentimiento negativo en Roberto de la Cruz.

La señorita Patricia Terrazas tendió la mano a Roberto de la Cruz, que instintivamente la tocó apenas. Era una mujer más bien alta cargada de pieles y sortijas y collares y pulseras. Roberto de la Cruz pensó:

No le falta más que la mano del molcajete

Podría tener cuarenta años, quizás cuarenta y cinco, aunque un examen más detenido producía el vértigo de lo insondable, y se sentía como si, bajo el *pancake* que le cubría la cara, Patricia Terrazas hubiera tenido mil años (p. 26).

⁵ Agustín García Delgado, *Dandismo y asesinato estético en la novela Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli*, p. 88.

⁶ *Ibidem*, p. 83.

De la misma manera, se comenta sobre la primera impresión de la personalidad del conde; su físico es lo más destacado, su extraño tono de piel pálido, lo acentuado de sus movimientos amanerados, su particular tono de voz molesto y sus manos gordas y sudorosas. El asesino incluso usa expresiones despectivas para referirse a él, tales como “el hombre de sebo” o “el hombre amarillo” con lo cual ratifica la repulsión hacia el conde tanto o más de la que sintió hacia Patricia. El conde y Roberto se conocen por el exinspector Herrera, esto es un ejemplo del contraste entre los elementos en esta novela: aquí hay encuentros próximos y continuos entre víctimas, asesino y detective.

Quizá algo importante de resaltar es que las víctimas no son agredidas, sino hasta que Roberto de la Cruz es consciente de la flaqueza de cada una y considera el tipo de persona, el lugar y el momento. Sin embargo, de todos sus planes, el protagonista no concreta ninguno. A juicio de Thomas De Quincey, el asesinato establece algunos principios: coloca en primer lugar la clase de persona que puede ser asesinada, en segundo lugar, el sitio elegido para perpetrar el crimen, y en tercero, el tiempo. La persona escogida no debe ser un personaje público, por ejemplo, el papa; además el sujeto señalado debe gozar de un perfecto estado de salud; sería una barbaridad matar a una persona enferma incapaz de soportarlo.⁷ En *Ensayo de un crimen* es evidente que se consideran estos fundamentos porque en todos los casos se cumplen.

4.2 Propuesta estética del asesino de *Ensayo de un crimen*

A lo largo de la narración, y durante el análisis de esta novela, se ha mencionado el *crimen estético* como uno de los aspectos más recalcados por el asesino, pero ¿cómo y desde qué perspectiva se puede reflexionar al respecto? Thomas de Quincey señala que: “En la

⁷ T. de Quincey, *op. cit.*, pp. 64-65.

composición de un asesinato bello entra algo más que dos imbéciles, uno que mata y otro que es matado, un cuchillo, una bolsa y una encrucijada oscura. La finalidad, señores, la disposición de las figuras, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento, son ahora estimados como indispensables para los ensayos de esta naturaleza”.⁸ Esto no significa que se deba considerar el feminicidio de Carlota o los homicidios cometidos en la historia como arte, más bien, se apela de nuevo a la crítica, a la reflexión y a la parodia expresada a propósito de los asesinatos. De Quincey apoyado en las ideas de Kant sobre la autonomía del arte, estima respecto al asesinato y su relación con las bellas artes que: “si se practica por sí mismo y no como venganza o por obtener dinero es un arte,”⁹ para comprender este punto de vista es necesario pensarlo desde el *sensus communis* según el cual, hay que reflexionar por sí mismos, porque representa la actitud contraria a la pasividad de una razón que acepta acriticamente los prejuicios heredados, esto es, tener presente la autonomía del arte, donde lo importante es una contemplación desinteresada; la experiencia del sujeto frente al objeto, es decir, un placer puramente estético.¹⁰

Kant también expresa que “una obra artística será considerada bella cuando, aun siendo consciente de que es arte —artificial—, da la sensación de naturalidad — tiene aspecto de naturaleza— (1992:216) Y una obra de estas características sólo puede conseguirla el genio”¹¹ (p. 250) Ahora bien, esto corresponde con el asesinato de Carlota, el cual es diferente

⁸ T. de Quincey, *op. cit.*, p. 18.

⁹ Fernando Báez, “Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético”, en *Espéculo* Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.htm>

¹⁰ Cf. David Viñas, *Historia de la crítica literaria*, pp. 239-243. “Ahora bien, dos conceptos básicos que apoyan la idea de un juicio estético son lo sublime y lo bello; el primero, entendido no como el objeto en sí sino la impresión que este provoca, las ideas que despierta en nosotros, *Strictusensu*; el segundo, considerado cuando se observa desde lejos no si estamos inmersos en ello. Un juicio estético sobre la belleza puede darse cuando se emite sin estar condicionado por algún interés o necesidad. Ambas valoraciones aspiran a una validez universal, aunque no significa que todos sientan lo mismo y tengan las mismas opiniones al contemplar la obra de arte”. (D. Viñas, *op. cit.*, pp. 241-243).

¹¹ “Kant explica, al menos cinco reglas para discutir sobre el genio de un artista: Debe poseer un talento natural para producir por sí mismo obras originales, es un don, se nace genio. No se hace genio a base de disciplina. La

de los otros narrados en la historia, el único cometido por Roberto de la Cruz, y que puede analizarse estéticamente porque no hay una razón de fondo por obtener un beneficio.

Así, debido a la coincidencia de la inesperada llegada de Carlota a la casa donde vivía con Roberto de la Cruz en la Ciudad de México y, a propósito de la visita acordada entre Lavinia y De la Cruz, el protagonista confunde a Carlota con Lavinia, de esta forma Carlota termina por ser el lienzo no planeado de Roberto de la Cruz para ejecutar su obra de arte. Este hecho es tal vez el más inesperado de todos, y la escena en la que se perpetra el crimen nos deja fríos al leerla.

Roberto de la Cruz alzó y bajó el brazo derecho. No hubo un grito. Entonces, sin intención, el brazo del hombre repitió su movimiento, una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once veces, y se detuvo en el aire, dejando caer la navaja. Roberto de la Cruz sintió su boca seca hasta parecerle que su paladar y su garganta iban a estallar. Apenas podía distinguir el bulto informe caído sobre el sofá. La caja de música se había parado (p. 270-271).

La escena del asesinato de Carlota es resultado del genio, ya que éste “es sólo una especie de mediador a través del cual la naturaleza orienta al arte.”¹² En el pasaje sobre la ejecución se describe un momento de espontaneidad a partir de los elementos que acompañan el crimen: la navaja, la poca iluminación, la sala; casi como si De la Cruz pintara sobre un cuadro el asesinato sucede bajo los efectos de luz y sombra, acompañado de las tonalidades de la sangre. Aunque el crimen realizado pueda parecer un asesinato por equivocación todos los elementos confluyen para dar como resultado esta escena, la cual puede contemplarse a través de la imaginación al leerla. Roberto de la Cruz por fin concreta un crimen. El protagonista no se asusta u horroriza por su acción, más bien, se pregunta cómo

originalidad es una de las características del genio. Su obra original se convierte en un modelo digno de ser imitado. Y por último no puede explicarse científicamente porque sigue a la inspiración, se guía por una habilidad que escapa a su control. El genio no puede dar consejos ni capacitar a nadie” (D. Viñas, *op. cit.*, p. 250). El artista ignora cómo se llega a crear obras como las que creó, tal y como le sucede a Roberto de la Cruz.

¹² *Ibidem*, p. 250.

llegó a realizar tal cosa, esto responde al genio, cuyo resultado escapa a la imitación y dicta cómo crear la pieza de arte. Roberto de la Cruz concreta una obra particular en la historia por estar desvinculada con la venganza o el dinero, es un crimen sin gritos o resistencia por parte de la víctima.

Llama la atención que el crimen se realice en la oscuridad, sólo con el brillo de una luz externa, entre contrastes; el tono rojo de la sangre, las sombras de la habitación y un reflejo luminoso, por esta combinación, se puede equiparar el asesinato de Carlota con la técnica del claroscuro, definida como: “una técnica de pintura al óleo que usa fuertes contrastes tonales entre la luz y la oscuridad para modelar formas tridimensionales, a menudo con un efecto dramático”.¹³

De hecho, el crimen de Carlota se compara con esta técnica artística por sus características, la oscuridad en la sala puede igualarse con el fondo negro utilizado en el estilo del tenebrismo, contrasta con la iluminación proveniente de la ventana, que sólo deja ver la silueta de una mujer, por lo cual el protagonista confunde la figura de Carlota con Lavinia, tal como lo describe la voz narrativa: “llegó hasta la puerta de la sala. Estaba toda a oscuras, y sólo la leve luz que entraba de afuera le mostró una silueta de mujer, inclinada en el sofá, de espaldas a la puerta, sobre la caja de música, que sonaba, sonaba y sonaba. Era Lavinia” (p. 270). Eso pensó el protagonista. Las alusiones a la técnica del tenebrismo como recurso

¹³ “Claroscuro es el efecto del modelado de la luz en pintura, dibujo o grabado, donde el volumen tridimensional es sugerido por el valor gradación del color y la división analítica de formas de luz y sombra, a menudo llamado “sombreado”. Es la representación detallada del efecto de luz en una superficie que le da sensación de profundidad y volumen. Tiene su origen en la antigua Grecia, se fue modificando a lo largo de los siglos con diferentes artistas y obras, tuvo fuerte presencia durante los siglos XVII y XVIII. Uno de los primeros artistas en utilizar esta técnica fue Leonardo Da Vinci en pinturas como “La Virgen de las Rocas” (1491-1499); Caravaggio es también una de las grandes figuras e impulsor del Tenebrismo; un ejemplo de este estilo es “David con la cabeza de Goliath” (1606-1607). Rembrandt es otro de los exponentes de esta técnica con un estilo más tranquilo y reflexivo en pinturas como ‘La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp’ (1632)”. Consultado en <https://www.hisour.com/es/chiaroscuro-17636/>

para el asesinato de Carlota son continuas, se menciona al claroscuro incluso después del crimen¹⁴: “Qui[s]o encender la veladora, pero sintió una inhibición extraña. La pobre Lavinia había venido a él por miedo a morir. El hombre salió de la sala cerrando la puerta tras sí y subió nuevamente al baño, donde se inspeccionó con gran cuidado” (p. 271).

Tal vez el crimen realizado por Roberto de la Cruz intenta homenajear al tenebrismo por cómo está descrito el último encuentro entre el asesino y la víctima; desde el momento en que Carlota llega a la casa de Roberto de la Cruz y la contempla algunos segundos, hasta el punto de la ejecución, donde ahí la imagen presentada es muy dramática por los elementos que la constituyen: la música del vals sonando de la caja, la iluminación a medias en la habitación y por si fuera poco, saber que se trata de Carlota y no de Lavinia. Si se observa el asesinato de Carlota como entidad autosuficiente, el crimen estético cobra más sentido, por la manera en que se lleva a cabo comparado con el resto de los asesinatos, sólo importa lo que se ejecuta en esa sala. Hay un contraste notorio entre el primer crimen, de Patricia, donde se describe el cráneo destrozado por el pisapapeles, totalmente atroz, violento y brutal: “tenía la cabeza espantosamente destrozada. A un lado sobre su pelo hecho un mazacote por la sangre, estaba el pisapapeles de bronce con el dragón chino ensangrentado” (pp. 62-63) y el último, el de Carlota.¹⁵

¹⁴ Se le denomina también Caravagismo o Tenebrismo para referir a lo oscuro, sombrío y misterioso, y en honor a Caravaggio, considerado uno de los mayores representantes, quien en el siglo XVII llevó el claroscuro al extremo, jugó con los elementos luz y sombra. En sus pinturas oscurecía grandes proporciones, y otras tantas las llenaba de luz intensa; esta combinación causaba un enfoque en la fuente de luz y efecto dramático al mismo tiempo. Esto, en ocasiones era incluso más importante que la escena misma.

Jorge González, “El claroscuro en la pintura según Da Vinci, Caravaggio y Rembrandt, 22, sept, 2019 en línea <https://www.ttamayo.com/2019/09/el-claroscuro-segun-da-vinci-caravaggio/>

¹⁵ Los asesinatos de Patricia y Carlota, y el intento de matar a Lavinia, representan la violencia ejercida hacia las mujeres desde siempre. Lo sucedido con Patricia y Carlota tal vez evoca algún delito ocurrido como señala María Elvira Bermúdez, Usigli ‘escribió *Ensayo de un crimen* basándose en un hecho real. Los acontecimientos sucedieron en la calle de Yucatán, en una casa que todavía existe’ (V. F. Torres, *op. cit.*, p.106.) o puede ser también una referencia a los asesinatos múltiples, documentados en la década de los cuarenta, cometidos por Gregorio “Goyo” Cárdenas, quien fue considerado el primer feminicida serial de la ciudad de México del que se tiene registro; se declaró culpable en septiembre de 1942 de asesinar y agredir sexualmente a cuatro mujeres,

Según el criterio del protagonista Carlota sí merecía un asesinato estético, a Patricia y el conde no les corresponde una buena muerte, esto es evidente por la forma en la que se les ejecuta; ambos mueren de forma dramática y agresiva, ella con exceso de sangre y él con quemaduras en la piel, lo cual constata la similitud entre los dos asesinatos y respalda la noción de alter ego entre estos personajes desde su personalidad hasta su deceso. Por eso considero que el asesinato de las víctimas es una metáfora, porque Roberto de la Cruz intenta terminar no sólo con la vida de tres individuos sino con lo que representan. El conde y Patricia, por ejemplo, simbolizan los excesos, los vicios, el derroche. Cuando De la Cruz asesina a Carlota mata a la idea del matrimonio como institución social, y hasta la idealización de la familia. El protagonista al percatarse de haber asesinado a su esposa Carlota no se preocupa o arrepiente de haberlo hecho, aunque ella fuera la víctima incorrecta, y mucho menos sufre por su muerte, todo lo contrario, en el fondo se siente aliviado de haber roto su vínculo con Carlota y satisfecho de culminar su afán criminal.

El propio asesino confirma haber matado a Carlota con la intención de cumplir con el anhelado crimen estético; cuando tiene la oportunidad de aclarar las dudas ante la policía, aunque ni su confesión lo salva de la imagen de asesino pasional:

Relató de un modo conciso, pero impresionante, el deseo de toda su vida: cometer un crimen gratuito. Habló de su estética del crimen, hasta agotar el tema, y terminó jurando que no había sabido que mataba a su mujer y que, en cambio, había creído [haber] matado a Lavinia, de quien habló en detalle, un crimen de una perfecta, de una absoluta gratuidad (p. 293).

después alegó tener problemas mentales; fue detenido, encarcelado en Lecumberri y liberado en 1976. Después de ese año Gregorio Cárdenas continuó su vida con normalidad, según los periódicos nacionales contó con el respaldo de una empresa mexicana, la cual subsidió sus investigaciones por ser un destacado estudiante de ciencias químicas (Pablo Piccato, “El significado político del homicidio en México en el siglo XX” en *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*. México, mayo-agosto, vol. 15, 2008, núm. 43, pp. 61-67).

Por lo anterior, estimo que la novela de Usigli obliga a repensar el tema del asesinato; ya no se trata sólo de mirarlo a través del bien vs el mal, como se consideró muchas veces en los relatos policiales norteamericanos de los años veinte del siglo pasado, sino que ahora se propone atender este aspecto como un hecho concreto, que puede llevar a más de un análisis desde otros enfoques entre ellos el crimen estético. Desde el inicio de la novela se advierte un cambio de perspectiva respecto al crimen tradicional cuando de la Cruz menciona su propósito. Además de la evidente influencia de Thomas de Quincey, el asesinato se considera como arte en gran medida por la necesidad de resignificarlo, es decir, cambiar desde donde se examina este hecho para generar otro efecto más allá del repudio por el agresor y la pena por la víctima.

Parece excesivo atender el asesinato de Carlota como un crimen estético porque finalmente es un suceso violento, sin embargo, es una forma de demostrar la oposición entre la ejecución de la última víctima y las dos primeras: el método de realización del crimen, la espontaneidad, la precisión, el orden o las circunstancias del acontecimiento criminal. O bien, porque muestra el cambio que sufre el ideal de Roberto de la Cruz, en un principio vivencial por tratar de redireccionar el rumbo de su vida, pero que se transforma a una meta con fines artísticos, y cuya conclusión introduce un desenlace irónico. La ironía entra en juego en el momento de la confusión, pues el protagonista mata a quién nunca estuvo en sus planes, incluso en el último momento el asesino confunde a las víctimas; es profundamente paródico que en tanto De la Cruz intenta acercarse más a la imagen de un gran criminal las autoridades se encargan de alejarlo de esta etiqueta y de justificarlo. Tal parece que en esta novela ningún elemento está exento de la ironía o la parodia, ni si quiera las víctimas o el propio asesino.

Las víctimas del crimen son parte de la disidencia entre el criminal y la sociedad; he aquí la importancia de reflexionar sobre ellas. En esta novela las víctimas tienen una relación

estrecha con el asesino, integran un círculo notable en la burguesía y son la pauta para valorar la selección de Roberto de la Cruz; su elección distingue apariencia, con rasgos casi siempre desagradables, actitud, comportamiento, así como la razón de la acción criminal y su metodología, con lo cual nos aproxima a la realización de su objetivo.

4.3 Patricia, el conde, Lavinia y Carlota víctimas propiciatorias del crimen

Como ya se mencionó con anterioridad, el juicio del asesino respecto a las víctimas está determinado primero por la evaluación de su imagen, pero también por los valores que siguen o contradicen, esto se señala a partir de las situaciones en las que se da la interacción entre ambos, es decir, con base en las diferentes circunstancias y conflictos, e incluso se conoce la personalidad de cada sujeto, que si bien no es abordada en su totalidad porque a ninguno se le dedican capítulos exclusivos, sí es posible, al menos, percatarse de rasgos generales sobre su temperamento.

Patricia y el conde son retratados como grandes figuras al principio; Lavinia y Carlota son consideradas dos mujeres bellas y atractivas, luego su imagen se va alterando en la historia. Antes de llegar al punto de reconocer a estos personajes como víctimas los ubicamos por formar parte de la realidad y círculo social del protagonista, sin embargo, hay un cambio sustancial entre la presentación y lo que sucede después; en el transcurso de la narración y antes del asesinato, se puede observar la calidad moral de estos sujetos, poco a poco se le resta fuerza a su personalidad.

También se señalan algunas emociones de las víctimas tomando en cuenta ciertas expresiones previas a las ejecuciones que refieren sobre todo el terror de ser asesinados, Patricia Terrazas, por ejemplo, al principio se muestra segura e imponente, a la vista de algunos miembros del casino también distinguida, sin embargo, tiempo después se conocen

sus inseguridades, incluso su miedo a la soledad y vulnerabilidad. Se ve reflejado su temor y el presentimiento de ser asesinada. “— ¡Tengo miedo de que me maten!” (p.51) dice Patricia a Roberto de la Cruz al presentir su ataque esta afirmación refleja cómo su fortaleza y gran presencia muda rápidamente en flaqueza; al grado de confiarle el temor de morir a un hombre que apenas conoce.

Algo parecido sucede con el resto de los personajes, el conde y Lavinia se muestran dominados por el terror al presentir su asesinato. El miedo es tal que, para solucionar sus conflictos, más allá de buscar alternativas, depositan su confianza en el hombre incorrecto, Roberto de la Cruz, como si fuera él el único capaz de apartarlos del peligro. Contrario a los encuentros en los que se presentan ambos personajes, Lavinia pasa de ser una mujer “elegante, fina y discreta para su clase” (p.133) a una mujer vulgar que es preferible mantener callada; así también, el conde, de ser un hombre de gran carácter se convierte en un hombre rendido ante el miedo, y que depende de la ayuda de Roberto para salvar su vida.

En realidad, el conde se asemeja mucho a Patricia como una especie de alter ego, llama la atención que de ambos se destaca mucho más su imagen; se menciona, por ejemplo, el desmesurado maquillaje de Patricia, o su risa escandalosa. Respecto al conde se describe su tez amarilla, su complexión robusta, así como sus objetos de uso cotidiano: el anillo, el bastón y sus trajes elegantes; de ambos se distingue la soledad a pesar de la vida social tan activa que llevan. Además, su personalidad es muy semejante, pues intentan a cada oportunidad no pasar inadvertidos; el gusto por los lujos es otro rasgo común entre ellos, así como el interés por Roberto de la Cruz. Tal vez por eso, para él, Patricia y el conde merecen destinos similares, pues la ejecución planeada para ambos consta de treinta pasos para crear

el “crimen perfecto”.¹⁶ El conde parece la versión masculina de Patricia porque al igual que ella no muestra ninguna virtud, son en muchos sentidos parecidos; ambos suelen tener conflictos con sus relaciones personales, especialmente de pareja; esto manifiesta los inconvenientes que atraviesan ambas figuras en la búsqueda de la aprobación de otros. Las víctimas en esta historia, en general, tratan de mantener la apariencia.

Para la sociedad de ese momento el “buen comportamiento” es importante, se debe cumplir todo el tiempo con lo aceptable frente a los demás, de lo contrario los personajes son juzgados por oponerse a los mandatos de género como sucede con Lavinia, por ejemplo, quien trabaja en un burdel o algo similar, oficio considerado inapropiado; o Carlota que contrae matrimonio dos veces para ocultar una relación amorosa, no aceptada, porque su enamorado no pertenece a su misma clase social. El conde no expresa con total libertad su homosexualidad; destina lugares específicos para convivir con personas en general, y con sus citas a veces usa su galería de arte como punto de encuentro. Patricia mantiene una relación con Luisito hasta el día de su muerte, al igual que el conde, e incluso habla en uno de los diálogos de un encuentro sexual que, Patricia afirma, tuvo con la señora de Cervantes.

De forma constante, se señala la orientación sexual de las víctimas, como si se tratara de una conducta antinatural, y, por lo tanto, un motivo para ser merecedoras del asesinato. Esto se reitera en algunos pasajes, al hacerlo se crea un momento de incomodidad en la conversación:

¿Sabe usted por qué no quiso sentarse? Tuvimos un incidente desagradable una vez. La pobre, sabe usted, me hizo el amor.

Roberto de la Cruz estuvo a punto de atragantarse.

¹⁶ “Lo persigue una obsesión: cometer un crimen estético, gratuito, perfecto. Su perfección radica en su gratuidad. Pero el destino le tiene destinadas algunas sorpresas, porque ‘en el mundo no hay nada desinteresado, nada gratuito’”. (Cf. Fernando Martínez Ramírez, “Línea de fuga *Ensayo de un crimen*”, en *Revista Casa del tiempo*, junio, 2005, p.74)

—Lesbiana, sí, ¡la pobre! Yo sentí una cosa tal que no pude contenerme, se lo dije todo a su marido (p. 40).

—Nuestra amiga Patricia la metió una vez en un enredo muy feo. Ya sabe usted que era ambidiestra, o de doble escape, como dicen los peladitos. Le hizo la corte, y cuando la señora de C..., la puso en su lugar, inventó que era la señora de C... quien le había hecho el amor a ella, y la colocó al borde del divorcio (p. 132).

Un ejemplo más es la referencia a la homosexualidad del conde, ésta se marca como un defecto, o como algo improbable para este personaje, tal vez porque no corresponde con el imaginario que Roberto crea sobre un homosexual desde sus prejuicios:

Una peculiar sensación se apoderó de pronto, irresistiblemente, de Roberto de la Cruz. Estuvo a punto de echarse a reír, porque aquello le parecía increíble. Él siempre había pensado que los hombres homosexuales eran necesariamente hermosos, femeninos, delicados, y ese ser de sebo... No era posible. Pero no había duda. El tono de voz con que el conde había pronunciado la palabra *espantoso* y el ademán que hizo... No había duda... Se había llevado el pulgar y el índice a la punta de la lengua y de allí a la punta de la oreja, y había hecho un gesto y sus ojos habían girado de tal modo... El conde seguía hablando (pp. 148-149).

La homosexualidad y otras prácticas sexuales se ven como algo inmoral en la novela de Usigli porque la conducta sexual está vinculada a la cultura, a las transformaciones sociales, los discursos y las modas, sólo se puede comprender en un contexto específico cultural e histórico, y los personajes de esta historia no adoptan los valores de la época. La sexualidad está sujeta a la construcción “biologizada”, la cual Marta Lamas considera sólo “reconoce a la heterosexualidad como natural y la complementariedad de los sexos para la reproducción, no reconoce la calidad indiferenciada de la libido sexual y restringe el espectro de la sexualidad humana considerando antinatural todo lo que se desvincule con la vida reproductiva”.¹⁷

Casi siempre se expresa cierto rechazo por parte del protagonista y los otros personajes, debido a sus propios prejuicios, hacia Patricia y el conde al conocer algunos

¹⁷ Marta Lamas, “Sexualidad y género: la voluntad de saber feminista”, en *Sexualidades en México: algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, p. 55.

detalles sobre su preferencia sexual. Además, se demuestra cómo “la sexualidad está construida y discursivamente regulada mediante prohibiciones y sanciones”¹⁸, porque al final el comportamiento de Patricia y el conde es sinónimo de su imperfección, de sus defectos o de su falta de valor. Roberto de la Cruz se refiere a ellos de forma despectiva. El protagonista siempre consideró al conde: “un ser extrahumano, maniático, sexual, y místico, encerrado en sí mismo, sin ninguna inteligencia humana con el mundo en que no parecía vivir y moverse más que a modo de una sombra amarilla” (p. 184). Es así como desde la percepción del asesino, y a través de los hechos descritos por la voz narrativa, que las grandes personalidades se desdibujan y se convierten en víctimas propiciatorias.

Ensayo de un crimen reconfigura la imagen de las víctimas y lo relacionado con ellas; lo que se intenta indagar no es quién mató a quién, sino más bien, por qué alguien mata para cumplir un objetivo, y cómo se consuma un asesinato con fines estéticos. Al principio, parece que el relato mantiene el característico tópico del crimen perfecto por las aseveraciones de Roberto de la Cruz y, porque al ser el asesino quien relata la historia da la impresión que podrá realizar un crimen sin ser descubierto, pero al mismo tiempo De la Cruz desea ser identificado como un gran criminal, esto rompe la idea de perfección y al final no ocurre;¹⁹ el orden judicial separa a Roberto del grupo de presos al no considerarlo igual que todos los delincuentes de la prisión, pues no es un objeto políticamente manipulable, debido a su posición económica y poder social.²⁰ Para Foucault el criminal “ya no es un sujeto jurídico,

¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁹ “La novela policial se esforzará por realizar un mito: el crimen perfecto [...] La noción del crimen perfecto domina toda la literatura policial de la preguerra, pero evidentemente la misma es contradictoria porque, como el crimen perfecto, por definición, nunca es descubierto, sólo el mismo criminal entonces, podría escribir la historia” (P. Boileau y T. Narcejac, *op. cit.*, p. 59-60).

²⁰ Sergio E. Tonkonoff, “Las funciones sociales del crimen y el castigo. Una comparación entre las perspectivas de Durkheim y Foucault”, en *Sociológica*. Ciudad de México, septiembre-diciembre, 2012, núm. 77, pp. 126-126.

sino un objeto: el objeto de una tecnología y un saber de reparación, readaptación, reinserción, corrección”.²¹ Por ello las autoridades se niegan a reconocer a De la Cruz como un asesino, eso sería aceptar que en la más alta esfera de la sociedad se cometen delitos, tal vez más graves de los cometidos en los sectores considerados marginales: tráfico de drogas, armas, contaminación ambiental de las grandes industrias, robos e incluso asesinatos. Por eso se aleja al protagonista de esta categoría y es señalado como afectado por los engaños de Carlota.

Las víctimas comparten un asesino en común, y aunque esto sucede con frecuencia en la novela policial, en esta historia existen lazos afectivos o relaciones íntimas entre ellos, como sucede con Luisito quien sostiene una relación amorosa con el conde y Patricia. Por otra parte, y a propósito de la conexión existente entre Luisito y el conde, se atiende al tema de la homosexualidad que era prácticamente indiscutible, un tabú para la sociedad de entonces. Roberto de la Cruz se refiere al conde como: “un demonio, como buen representante de la jotería” (p. 299). Estas expresiones conducen a la reflexión sobre los crímenes de odio por homofobia, lesbofobia y transfobia; realidad apenas reconocida en la actualidad y que estuvo lejos de ser discutida e identificada como problema durante tanto tiempo.

Para una historia como ésta resaltar el crimen estético es tan necesario como señalar los grandes temas sociales: inseguridad, impunidad y el cambio de valores en la visión del crimen. El asesinato estético se convierte en uno de los rasgos inquietantes de esta novela; primero por la influencia de De Quincey y después, porque ratifica la necesidad de estudiar

²¹ Michel Foucault, *Los anormales*, p.34.

la novela desde la diferencia, a partir del cambio de percepción del asesinato destacando su características en contraste con las narraciones policiales de la época y anteriores.

Los aspectos analizados comprueban la transgresión al género policial y sus elementos, porque al objetar esas pautas Usigli es capaz de homenajear a los personajes icónicos de la novela tradicional al tiempo que propone otro estilo para crear una historia inscrita en el género policial. Usigli critica en gran medida a la institución literaria por la manera tan estricta con la que, hasta ese momento, se había estudiado la novela policial, pero también a la forma tan rígida de escribirla y leerla; este espíritu de denuncia se resalta en cada uno de los capítulos con el cambio en la conducta de los personajes y con la estructura narrativa.

La novela de Usigli es compleja porque no podemos, al menos no de inmediato, intuir el rumbo que tomará la historia. Sobre todo porque los personajes no mantienen un comportamiento definido, especialmente el asesino y el detective; no es posible adelantarse a los hechos o imaginar la dirección del relato, es decir, cuando la narración transcurre parece que tenemos la certeza de la acción criminal de Roberto de la Cruz, sin embargo, la indecisión del protagonista sobre el sentido de su vida nos lleva a apartar la vista, una y otra vez, del crimen, lo que al inicio el protagonista considera es su destino; así que primero decide ser un gran criminal, durante de los siguientes capítulos su plan se ve frustrado en dos ocasiones, en la segunda parte ya está pensando casarse, y después nuevamente retoma su deseo criminal.

Ensayo de un crimen expone a cierto grupo predilecto de aristócratas de la década de los cuarenta que radicó en México; muchos de ellos exiliados o refugiados por causas de los conflictos políticos internacionales o como efecto de la Segunda Guerra Mundial. La crítica se dirige al dominio ejercido por estas personalidades ocupando puestos de poder en el gobierno mexicano, o simplemente a su participación en el curso que tomó la política en

México, la cual en su insistencia por avanzar hacia el “progreso” terminó por fallar a sus propios principios y aceptó impunidad, violencia y una mala organización en las instituciones judiciales y gubernamentales.

Usigli cuestiona los grandes problemas de la urbe, así como los prejuicios y valores de la sociedad. Esta investigación no agota cada uno de los rasgos que definen a *Ensayo de un crimen* como una novela particular, pero sí cumple con el propósito de subrayar la necesidad de continuar estudiándola desde los contrastes que la propia novela nos revela. Pensar en ésta como una antítesis probablemente amplía las posibilidades para comprender por qué escapa a lo establecido por el canon literario.

Conclusiones

Analizar *Ensayo de un crimen* como antítesis de la novela policial clásica me permitió profundizar en el análisis estructural de la novela y en el comportamiento de los elementos que la integran. La palabra antítesis define en algún sentido lo que sucede con los componentes en la novela de Usigli, también precisa su peculiaridad y demuestra contravenir las pautas de los métodos de escritura del relato policial clásico, porque refleja cierta contrariedad con esta fórmula. Dicho contraste es en parte una crítica a la institución literaria, ya que la literatura policial de nuestro país no se escribía con este estilo transgresor para la época, por lo tanto, tratarla como antítesis de la novela policial clásica sugirió una vía para atender su complejidad.

Después de un breve acercamiento a *Ensayo de un crimen*, considerando el análisis de Pierre Boileau y Thomas Narcejac sobre la estructura del relato policial, se puede decir que Usigli empleó varios preceptos, escritos por Van Dine, sobre la construcción del relato clásico para la composición de esta novela.¹ Y cuyo uso establece claramente la directriz del argumento de la historia narrada. Los identificamos a través del curso de los hechos; primero al saber que el protagonista Roberto de la Cruz, un hombre adinerado, desea asesinar por una razón personal; segundo por la anómala relación entre el detective, el asesino y las víctimas; tercero, debido a que el esclarecimiento de los hechos se concluye con elementos verosímiles y es claro el rol desempeñado por cada personaje, no se dejan cabos sueltos, así

¹ Las nueve reglas pueden consultarse completas en el libro de Boileau-Narcejac; señalan en general los recursos de los cuales el escritor de novela policial puede valerse o no en la construcción del relato policial. El autor de novela policial, por ejemplo, “no tiene derecho a emplear trampas, debe valerse de recursos realistas, no debe utilizar elementos que revelen la identidad del culpable antes de tiempo; el culpable no debe ser el detective o un miembro de la policía. El culpable debe ser relevante en la historia y tener un motivo personal para cometer el crimen”. (P. Boileau, T. Narcejac, “La novela policial norteamericana de 1900 a 1939” en *op. cit.*, pp. 79-84).

pues no se usan elementos inadmisibles para intensificar la intriga o el misterio.² Sin embargo, al no ajustarse del todo a estos preceptos se comprobó la atipicidad de la novela y la idea de que, a pesar de esto, sigue de cerca los preceptos de la tradición clásica.

Tal como sucede en la historia, con las pistas falsas construidas por el protagonista para generar cierta impresión en la policía, Usigli colocó los componentes: asesinato, víctima, detective, asesino desde los primeros capítulos, alteró el orden de éstos, ya que se presentan en otra disposición: asesino, detective, víctima, asesinato. Cambio estructural que reelabora el relato, al invertir esta serie de elementos nos invita a pensar desde otro ángulo sobre los sujetos en la historia y a valorar si se está pasando por alto alguna cuestión. Éste método otorga mayor importancia al asesino, presenta y detalla la vida de las víctimas, posiciona al detective como una figura inspiradora de la justicia, aunque no es el responsable de solucionar los conflictos. El relato se desarrolla con una visión amplia, en la cual cada personaje tiene la oportunidad de manera directa o indirecta de presentarse, aunque mantiene la mayor parte del tiempo la perspectiva de Roberto de la Cruz, pero ofrece otros criterios de los personajes que confluyen al final.

Como se explicó en los capítulos dos y tres, Usigli equipara al asesino y al exinspector sin restarle importancia a ninguna de las dos figuras; sus personalidades y acciones se van combinando. Esta afinidad muestra a ambos personajes, comúnmente considerados opuestos, como parte de un todo; de una narrativa que examina al sistema social transformado y consolidado sobre cimientos débiles, y eso debe notarse antes que la disputa entre un infractor y un defensor de las leyes. Roberto de la Cruz y el exinspector Herrera señalan a las propias autoridades como los encargados de cumplir esa doble

² *Ibid.*, pp. 83-84.

funcionalidad porque dicen proteger a la ciudadanía, pero contradicen las normas jurídicas; son “defensores” e infractores.

Para llegar a este resultado se examinó la figura de Roberto de la Cruz y Valentín Herrera, así como su relación con otros personajes por medio de su discurso; se identificó a la ironía y la parodia como dos recursos esenciales en la transgresión de los elementos de la novela tradicional; su uso recurrente expone diferentes situaciones y problemas sociales esto puede notarse en los comentarios hechos por el protagonista y el exinspector, o en las notas periodísticas, por ejemplo, la prensa se vuelve testigo de hechos políticos o sucesos criminales porque confirma a través de artículos periodísticos, escritos en ocasiones desde la ironía, el incremento de la violencia y el entorno de incertidumbre desde la percepción de periodistas y fotógrafos, quienes a través de su trabajo, gráfico o escrito, dialogan con los lectores, comparten su opinión y crean un canal de comunicación con otros miembros de la sociedad que también se preocupan por los acontecimientos diarios. Las notas rojas son evidencia del crimen materializado, convierten el asesinato en un hecho tangible e inmediato a la realidad, cualquiera puede formar parte un día de ellas y convertirse en víctima.

Poner atención en el uso de la ironía también permitió ver de qué manera ésta visibiliza la violencia, normalizada ya desde entonces; en las páginas de *Ensayo de un crimen* nos encontramos con varios comentarios despectivos respecto a la sexualidad de las víctimas: Patricia y el conde son señalados por su homosexualidad, Lavinia y Carlota criticadas por contradecir el comportamiento de la mujer de entonces. Vemos que cuando nos enfrentamos al asesinato de Carlota, éste se justifica como crimen pasional, lo cual revela la tolerancia de la violencia en ciertos casos y la revictimización, incluso es irónico cómo sucede el asesinato de las víctimas porque el protagonista termina matando a quien nunca pensó hacerlo.

En esta novela es posible detectar la impunidad como respuesta ante los asesinatos. Los defensores de Roberto de la Cruz utilizan la enfermedad mental para excusar la conducta de éste y así reducir su condena; un argumento con mayor peso que la confesión del asesino según las autoridades. En los tres asesinatos cometidos se pasa por alto los métodos de ejecución, por ejemplo, la brutalidad, cometida hacia Patricia, pero también el enfoque estético expresado en el crimen de Carlota de acuerdo con la explicación de Roberto. Ambos asesinatos conducen a la reflexión desde perspectivas opuestas, las cuales amplían la perspectiva para comprender los efectos del crimen.

En resumen, esta obra es tan compleja por su estructura, por la peculiaridad de los personajes, así como por los referentes culturales descritos; se apoya en la ironía y la parodia para transformar los discursos principales, del asesino y el exinspector, y con ello resalta más el espíritu crítico característico de la novela policial; las víctimas son sujetos activos y contribuyen en los enredos de la trama.

La novela expone un panorama del cual nosotros podemos sacar nuestras propias conclusiones; al final, con un cierre inesperado, no terminamos por dar la razón a nadie ni al exinspector ni al asesino y menos a las instituciones legales. Por todo lo ya expuesto escritoras como María Elvira Bermúdez no consideraron la novela de Usigli como tradicional: “novela policial clásica, de investigación, de misterio, no lo es. Yo la llamaría criminológica”.³ Gerardo García Muñoz estimó que esta obra pertenece a la narración policial metafísica porque: “el desplazamiento del punto de vista, la subversión de la estructura tradicional, la identificación entre el criminal y el detective, la intertextualidad y

³ V. F Torres, op. cit., p. 106.

la autorreflexividad permiten resaltar la manera en que el texto se aparta del modelo canónico”⁴.

Ensayo de un crimen se ha considerado crucial para la novela policial en México no sólo por la forma en la que expone problemáticas sociales, sino porque al recrear situaciones donde se evidencian los valores y costumbres de un grupo predilecto de la ciudad de México de los años cuarenta, de alguna manera nos confronta con la propia realidad, pues notamos que ciertas cosas no han cambiado, por ejemplo, la desconfianza en el aparato de justicia y sus instituciones, o el clasismo y la desigualdad cada vez más acentuados. Podemos incluso detectar aspectos político-culturales que no se cuestionaron abiertamente: el rol social de hombres y mujeres, la sexualidad, etc.

Considero a *Ensayo de un crimen* una novela mexicana de carácter híbrido que pertenece al género policial: alude a la novela policial clásica sin ser necesariamente una continuidad de ésta al utilizar distintos elementos, algunos de la novela tradicional otros de la novela negra o *Hard boiled* combinados para el desarrollo de la trama. El uso y función particular de sus componentes le otorgan la cualidad de ser una novela híbrida; pues cuenta con un estilo innovador resaltado por la *parodia crítica* o transposición expuesta por medio de los personajes. Y es precisamente esta característica lo que la vuelve una narrativa compleja porque presenta otra propuesta estructural a nivel narrativo e incluso de lectura. Es una novela en transición porque en el momento que se escribió ocurrieron cambios importantes en la escritura de la novela policial y su composición, por lo cual resulta difícil clasificarla en un tipo o subgénero específico de novela policial.

⁴ G. García Muñoz, “*Ensayo de un crimen: una literatura metafísica*” en, *op. cit.*, p. 78.

Vale la pena en futuras investigaciones ahondar en los personajes femeninos, ya que son las mujeres quienes guardan una relación más estrecha con el protagonista, forman parte de la mayoría de los enredos de esta historia, y porque al ser consideradas víctimas propiciatorias del crimen se reflexiona acerca de la violencia ejercida hacia las mujeres. Usigli va más allá y señala la selección de las víctimas como un asunto de importancia; un punto de partida para reflexionar en el peso que tiene la palabra víctima, más allá del pensamiento de un cuerpo sin vida en la escena del crimen. Asimismo queda por discutir el papel de la prensa, sobre todo de la nota roja, en la difusión, discusión y en la normalización de la violencia.

Por lo anterior y en consecuencia del análisis, se puede confirmar la función particular de los elementos en esta novela, pues el uso discrecional de la parodia, la ironía manejada en los discursos de los personajes, así como la reconfiguración del carácter de cada uno de éstos, logra que *Ensayo de un crimen* continúe vigente, porque mantiene una mirada crítica hacia la propia composición de la novela y a los diferentes aspectos político-sociales, junto con el empleo de los rasgos de la novela policial clásica demuestra el esfuerzo por combinar tradición e innovación en la misma obra literaria.

Referencias

- BOILEAU, Pierre y Thomas Narcejac, *La novela policíaca*. Trad. de Basilia Pastamatín, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- COLMEIRO, José F., “Códigos narrativos de la novela policíaca”, en José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco, eds., *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*. A Coruña: Universidade. Servizo de publicacións, 1994, pp.115-125.
- , *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Pról. de Manuel Vázquez Montalbán, Barcelona, Antrhopos, 1994.
- DE QUINCEY, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Trad. de Diego Ruiz, Madrid, Espuela de plata, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Los anormales*. Trad. de Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- GARCÍA DELGADO, Agustín, *Dandismo y asesinato estético en la novela Ensayo de un crimen de Rodolfo Usigli*. México, Instituto Chihuahuense de la cultura, Ficticia Editorial, 2011.
- GARCÍA MUÑOZ, Gerardo, “Ensayo de un crimen: una literatura metafísica” en *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopolicíaco*. Coahuila México, Universidad Autónoma de Coahuila, 2010, pp. 61-104.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ ESTEVA, Ma. Concepción, *Parodia y poder. Deconstrucción de los discursos de poder en el cuento contemporáneo a través de la parodia*. México, 2006. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, Instituto de Investigaciones Filológicas. 161 pp.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía”, en Hernán Silva, ed., *De la ironía a lo grotesco*. México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.

- LAMAS, Marta, “Sexualidad y género: la voluntad de saber feminista”, en Ivonne Szasz, Susana Lerner, compiladoras, *Sexualidades en México: algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*. México, Colegio de México, Centro de Estudios demográficos y de Desarrollo Urbano, Programa de Salud Reproductiva y Sociedad, 1998, pp. 49-66.
- LATHAM, Alison, coord., *Diccionario enciclopédico de la música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 1552-1553.
- LOYOLA, Rafael, coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1986.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Sociedad y Cultura”, en Rafael Loyola coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1986, pp. 259-280.
- , *Historia mínima. La cultura mexicana del siglo XX*. Ed. de Eugenia Huerta, México, Colegio de México, 2010.
- NAVARRETE MAYA, Laura, “Ensayo de un crimen parte fundamental de la novela policíaca mexicana”, en Isaías Lerner et al., coord., *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura Hispanoamericana*, vol. 4. España, 2004, pp. 473-477.
- , Laura, “Ensayo de un crimen una propuesta lúdica”, en Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, eds., *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policíaca mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 55-65.
- OCAMPO M., Aurora, dir., *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días t. IX (U-Z)*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 34-44.
- PALACIO MARTÍNEZ, Miguel Ángel, *La novela policíaca como testimonio*. México, 2001. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 121 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Mundo narrado III. La dimensión actorial del relato”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998, pp. 59-94.

- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., *Pistas del relato policial en México. Somera expedición.* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2008.
- RODRÍGUEZ TORRES, Blanca Evelin, *Ensayo de un crimen: del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico.* México, 2010. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 107 pp.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Apología de Rodolfo Usigli, las polaridades usigianas centenario del natalicio de Rodolfo Usigli.* México, Universidad de Guadalajara, 2005.
- SEFCHOVICH, Sara, “Filosofía y Literatura: La hora de los catrines”, en Rafael Loyola coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo, 1986, pp. 288-313.
- TIRADO, Ricardo, “La alianza con los empresarios”, en Rafael Loyola coord., *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1986, pp. 195-221.
- TORRES, Vicente Francisco, *Muertos de Papel: un paseo por la narrativa policial mexicana.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 15-39.
- USIGLI, Rodolfo, *Ensayo de un crimen.* México, Ediciones cal y arena / Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- VÉLEZ SALAS, Doria del mar, *Homicidio: una mirada a la violencia en México.* México, Observatorio Nacional Ciudadano de Seguridad, Justicia y Legalidad, 2015, pp. 14-16.
- VIÑAS, David, *Historia de la crítica literaria.* Barcelona, Ariel, 2002, pp. 230-251.

Hemerografía

- BÁEZ, Fernando, “Thomas De Quincey: El crimen como hecho estético”, en *Espéculo* Revista de Estudios Literarios. Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid. marzo-junio, 2003, año VII, núm. 23, en línea <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/quincey.html>> [Consulta: 07 de enero, 2022.]
- CAMPANARO, Gisela, “Los efectos de Poe: más allá de ‘El gato negro’ y ‘El corazón delator’”, en *Memoria Académica*. Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2011, año 3, núm. 4, pp. 105-111.
- DÁVILA, Roxanne, “Escribiendo la ciudad: entre el *flaneur* y el criminal en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli” en *La palabra y el Hombre*. enero-marzo, 2002, núm. 121, pp. 69-81.
- DE LA FUENTE, José Luis, “Rodolfo Usigli busca la verdad: *Ensayo de un crimen*, antecedente policiaco mexicano”, en *AlterTexto*. 2003, vol. 1, núm. 1, pp. 89-105.
- FLORES PALACIOS, Fátima, y José Alberto Díaz Cervantes, “Normalidad y anormalidad: esquemas dicotómicos de la representación social en un grupo de profesionales de la salud mental”, en *Polis México*. México, 2000, núm. 1, pp. 247-262 <<https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/455>> [Consulta: 04 de marzo, 2022.]
- HUTCHEON, Linda, “La política de la parodia posmoderna”, en *Criterios*, julio 1993, pp. 187-203.
- SERVÍN, JM, “Valente Quintana: el Alter ego de Filiberto García”, en *La Razón* en línea, <<https://www.razon.com.mx/el-cultural/alter-ego-filiberto-garcia/>> [Consulta: 10 de junio, 2021.]
- MARTÍN CEREZO, Iván, “La evolución del detective en el género policiaco” en revista *Tonos*, Revista digital de Estudios Filológicos. Universidad Autónoma de Madrid. noviembre, 2005, número 10, pp. 362-384. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>> [Consulta: 19 de junio, 2021.]

- MARTÍNEZ RAMÍREZ, Fernando, "línea de fuga *Ensayo de un crimen*", en *Revista Casa del tiempo*, junio, 2005, pp.73-76.
- MEJÍA CASTILLO, Mauricio, "México también tuvo un Sherlock Holmes", en *El universal* en línea <<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2017/04/5/mexico-tambien-tuvo>>, secc. Opinión, [Consulta: 06 de mayo, 2021].
- PICCATO, Pablo, "El significado político del homicidio en México en el siglo XX" en *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*. México, mayo-agosto, vol. 15, 2008, núm. 43, pp. 57-78.
- , "La era dorada de la novela policiaca", en *Nexos*. México, 1 feb, 2014 <<https://www.nexos.com.mx/?p=18399>> [Consulta: 06 de marzo, 2020.]
- PULIDO ESTEVA, Diego, "Trabajo, clase y prácticas policiales en las comisarías de la ciudad de México 1870-1920", en *Historia Mexicana*. El Colegio de México, octubre-diciembre, vol. 68 núm. 2, 2018, pp.667-708.
- QUINN, Paul Patrick, "Ensayo de un crimen. De la página a la pantalla", en *Fotocinema. Revista de Cine y fotografía*. Universidad de Málaga, 2017, núm. 14, pp. 43-57.
- REVUELTAS, Eugenia, "La novela policiaca en México y en Cuba", en *Cuadernos Americanos*. México, enero-febrero, 1987, pp. 102-116.
- SILVA ESCOBAR, Juan Pablo, "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social", en *Culturales*. Mexicali Baja California, Universidad Autónoma de Baja California, enero-junio, 2011, vol. VII, núm. 13, pp. 7-28.
- T. SMITH, Benjamin, "The raise and fall of Narcopopulism: Drugs, Politics and Society in Sinaloa. 1930-1980", en *Journal for the Study of Radicalism*. 2013, vol. 7 núm. 2, 2013, pp.166-116.
- VARGAS VERGARA, Mabel, "Michel Foucault y el relato policial en el debate Modernidad / Postmodernidad". Universidad de Chile, invierno, 2005, núm. 35, en línea <https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16179%2526ISID%253D576,00.html#_ftnref150> [Consulta: 05 de agosto, 2021.]
- ZAVALA, Lauro, "Para nombrar las formas de la ironía", en *Discurso, teoría y análisis*. México, otoño, 1992, núm. 13, pp. 59-83.

FUENTES ELECTRÓNICAS

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, “La novela policiaca: una introducción”, en línea <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaca/Introduccion/> [Consulta: 21 de mayo, 2020.]

“Clarooscuro”, en línea <<https://www.hisour.com/es/chiaroscuro-17636/>> [Consulta: 20 de septiembre 2021.]

GONZÁLEZ, Jorge, “El clarooscuro en la pintura según Da Vinci, Caravaggio y Rembrandt, 22, sept, 2019 en línea <<https://www.ttamayo.com/2019/09/el-claroscuro-segun-da-vinci-caravaggio/>> [Consulta: 20 de septiembre, 2021.]

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, “Manuel Rodríguez Lozano, muralista y pintor representativo de los contemporáneos”, Cultura, 03 de diciembre, 2020, en línea <<https://inba.gob.mx/prensa/14865/manuel-rodr-iacuteguez-lozano-muralista-y-pintor-representativo-de-los-contempor-aacuteneos>> [Consulta: 04 de marzo, 2022.]

WEINBERG, Liliana, “El ensayo”, Universidad Nacional Autónoma de México, en línea, <http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/62_tema_06_6.html> [Consulta: 11 de noviembre, 2021.]

Zacarias Gómez Urquiza, Filmografía, en línea http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GOMEZ_urquiza_zacarias/filmografia.html, [Consulta: 08 de junio, 2020].