



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

RAFAEL BERNAL Y EL "HACEDOR DE MUERTOS"



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN LENGUA LITERATURAS
H I S P A N I C A S
P R E S E N T A :
ANGEL EMILIANO HERRERA MAGUEY

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. J. EDUARDO SERRATO CORDOVA

MEXICO, D.F.

2002



TESIS CON FALLA DE ORIGEN





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 la memoria de:**

**J. Carmen Herrera Mosco,  
mi padre.**

†

y

**J. Antonio Herrera Maguey,  
mi hermano.**

†

<b>Índice general</b>	<b>Pág.</b>
Introducción. ....	3
Capítulo primero. Rafael Bernal	
1.1. Rafael Bernal: el hombre de ideas, el aventurero. ....	7
Capítulo segundo. ¿La novela policiaca es literatura?	
2.1. ¿Es literatura la novela policiaca? .....	31
2.2. La estructura de la novela policiaca clásica. Definición de los Subgéneros a partir de los conceptos de Javier Coma. ....	38
2.3. ¿Qué tipo de novela es <i>El complot mongol</i> ? .....	51
Capítulo tercero. <i>El complot mongol</i> y su contexto	
3.1. Crítica al contexto político y social de México. ....	63
Capítulo cuarto. Intertextualidad entre: <i>El complot mongol</i> , <i>Ensayo de un crimen</i> y <i>La máscara de Dimitrios</i> . ....	83
Capítulo quinto. Filiberto García: una historia compleja	
5.1. Filiberto García, una voz muy personal. Ideología del personaje .....	104
5.2. Las voces dentro de la novela <i>El complot mongol</i> . La polifonía textual. ....	107
5.3. La necesidad estilística de la repetición. ....	116
5.4. Parodia del discurso "modernizador": la Revolución hecha Institución. ....	120
Conclusiones .....	123
Anexo .....	127
Bibliografía .....	135

## Introducción

La presente tesis, *Rafael Bernal y "el hacedor de muertos"*, busca ser un acercamiento a la novela *El complot mongol* del novelista mexicano Rafael Bernal (1915-1972), escritor con una prolífica obra y con larga trayectoria en el ámbito de la diplomacia mexicana, que ha sido en gran medida olvidado porque careció de cercanía con la mayoría de los grupos y círculos literarios nacionales de su época, lo que tuvo como consecuencia su marginación casi total de los estudios literarios y los tratados o manuales de historia literaria.

Considerando que se le ha comenzado a revalorar en los últimos quince o veinte años, esta tesis pretende acercarse a la obra más representativa del autor dentro del género de la novela policiaca en el que publicó *Un muerto en su tumba* (1946), *Trópico* (1946), *Tres novelas policiacas* ("El extraño caso de Aloysius Hands", "De muerte natural" y "El heroico don Serafin", 1946). *El complot mongol*, marcó el hito y la transición, en el género, de lo que se escribía o publicaba antes de 1969 y de lo que se ha publicado después de la aparición de esta novela.

Este acercamiento proporciona una lectura crítica de los temas implícitos y explícitos que aborda el autor en la novela como la revolución mexicana hecha gobierno, el machismo, el estilo del lenguaje y la autocrítica de la novela policiaca entre otros temas.

En esencia, esta tesis busca revalorar la obra del autor dentro del marco del género de la novela policíaca y de la literatura mexicana. Asimismo, se amplía lo que brevemente se ha tratado de esta novela y del autor por críticos como Vicente Francisco Torres o Ilán Stavans en los últimos años.

El capítulo primero esboza algunos aspectos interesantes de la biografía del escritor Rafael Bernal García Icazbalceta; así como un breve comentario de algunas de sus obras; muchas de ellas fueron escritas a partir de sus inclinaciones literarias como la historia, o de sus vivencias. La información biobibliográfica se apoya en el *Diccionario de escritores mexicanos*; en las entrevistas que Vicente Francisco Torres realizara a la viuda de Rafael Bernal y en diversos artículos periodísticos acerca de él.

El capítulo segundo, dividido en tres apartados, trata de la pertinencia de aclarar la artísticidad de la novela policíaca y sus subgéneros literarios, así como definir y explicar la estructura más clásica del género y la clasificación de la novela *El complot mongol* dentro del mismo. Se toman como apoyo teórico las obras de Thomas Narcejac, Javier Coma y Ernest Mandel.

El capítulo tercero aborda el contexto político y social mexicano que critica el autor a través del personaje. Los temas son: la crítica al México posrevolucionario, el barrio chino, el machismo, las novelas "rosas" la parodia de las novelas policíacas y de espionaje y la crítica a los grupos de poder.

En el capítulo cuarto se revisan las características de dos novelas básicas de la literatura policíaca mexicana y una novela inglesa. Las dos primeras son: *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, *El complot mongol*, de Rafael Bernal. La novela inglesa

es *La máscara de Dimitrios*, del escritor inglés Eric Ambler; ésta última es considerada por su lenguaje paródico.

El capítulo quinto, con cuatro apartados, es la revisión de la polifonía textual, estilística y paródica del lenguaje del personaje principal de la novela: Filiberto García.

Por la representatividad social e histórica de su época, el lenguaje es un elemento a desarrollar desde la perspectiva de la polifonía textual; en ella se conjuga el manejo de la voz narrativa, el monólogo interior y la voz del personaje como un avance de la madurez estilística. Finalmente, la parodia del discurso "modernizador" de la revolución se presenta como una crítica hacia el sistema a través del lenguaje usado por sus representantes. Gran parte del análisis en este capítulo se apoya en las teorías de Mijail Bajtín y Óscar Tacca.

En la sección llamada *Anexo* se hace un breve comentario de la adaptación de la novela al comic, además se reproduce un fragmento del libro *La otra literatura mexicana* de Vicente Francisco Torres en la que conversa con Idalia Villarreal, viuda de Rafael Bernal. También se agrega un mapa en el que se traza la trayectoria del personaje de Filiberto García en las calles del Centro Histórico de la ciudad de México.

## Capítulo primero. Rafael Bernal

### Rafael Bernal: el hombre de ideas, el aventurero

Rafael Bernal García Pimentel<sup>1</sup> fue un escritor que tuvo una vida interesante. Viajero, observador incansable, escritor y en gran parte historiador, sólo unos cuantos se han acercado a su obra. Algunos de los que comenzaron por escribir con seriedad sobre él fueron María Elvira Bermúdez, Sofía Martínez Maciel, en los setenta y en los últimos 20 años, Vicente Francisco Torres e Ilán Stavans.

Este singular personaje ha sido prácticamente ignorado por la literatura mexicana y quienes la estudian, tal vez porque se le considera un escritor policíaco y se desconoce el resto de su obra escrita, que alcanza unos 14 libros publicados en diversas editoriales de México entre 1940 y 1969.

---

<sup>1</sup> Ciudad de México, 1915 – Berna, Suiza, 1972. Humberto Musacchio, *Diccionario enciclopédico de México*, 1995, p. 200. Por su fecha de nacimiento es contemporáneo de Ramón Rubín, José Revueltas, Josefina Vicens, Sara García Iglesias, Juan Rulfo, etc., mas no contemporáneo en lo literario. En cuanto a su obra publicada tenemos el siguiente recuento: *Federico Reyes el cristero*, poema narrativo, 1941; *Improprio a Nueva York y otros poemas*, 1943; *Memorias de Santiago Oxtotilpan*, novela, 1946; *Un muerto en su tumba*, novela, 1946; *Trópico*, cuentos, 1946; *Tres novelas policíacas* ("El extraño caso de Aloysius Hands", "De muerte natural" y "El heroico don Serafín"), novelas, 1946; *Su nombre era muerte*, novela, 1947; *El fin de la esperanza*, novela, 1948; *Gente de mar*, relatos, 1950; *Caribal. Infierno verde*, novela, septiembre de 1954 a enero de 1955. *Teatro* (Antonia, El maíz en la casa y La paz contigo), 1960; *Tierra de gracia*, novela, 1963; *El complot mongol*, novela, 1969. Además, dejó inéditos: *El gran océano (Historia del Océano Pacífico)* [Publicado en 1992 por el Banco de México], varias piezas teatrales ("El cuetero", "El milagro", "El líder", "Chapala", "Macario Romero", "La traición", "El puente de Calderón", "Soledad", "El ídolo", "Nancy Braun", "Corrido en tres actos", "El agua y el mar" y "El asilo"). En cuanto a novelas inconclusas: *Muerte en la hacienda* y *El mar a sangre y fuego*, que al parecer nunca escribió o terminó el manuscrito. Naturalmente, aquí no hago mención de los cuentos que Bernal vio publicados, porque se han utilizado para diversas antologías.

Quizá lo que se puede conocer del autor es por los datos que proporciona la viuda de Bernal, Idalia Villarreal, en la entrevista que le realizó Vicente Francisco Torres, en 1990, y otros pocos datos biográficos de que se dispone y algunos más que se pueden relacionar con su obra y su vida.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Consultando las fichas catalográficas de la Filmoteca de la UNAM, encontré dos en la que figura un Rafael Bernal como guionista. Posiblemente se trate del escritor, pues se sabe que participó en los inicios de la televisión durante su estancia en Caracas; las fichas son:

Título: **Juan sin miedo.**

Realizador: Juan José Segura.

Año: 1938.

Estreno: 06-05-39.

País: México.

Producción: Alfonso Sánchez Tello – Rafael Bernal - Daniel Castañeda.

Tipo: Industrial.

Guión: Daniel Castañeda s/argumento de Rafael Bernal. Carlos León. Diálogos: Carlos Rivas Larrauri.

Fotografía: Jack Draper.

Música: Dirección musical: Ernesto Cortázar, Pedro Galindo. Canciones: Alfonso Esparza Oteo.

Joaquín Pardavé. Pedro Galindo. Agustín Ramírez. Alfredo D'orsay. Guillermo Bermejo. Coreografía: Edmundo Santos.

Edición: Emilio Gómez Muriel. Ayudante: Carlos Savage.

Duración: 69'.

Interpretes: Juan Silvetti; Jorge Negrete; María Luisa Zea; Emilio Indio Fernández; Armando Soto La Marina, *El Chicote*; Enrique Cancino; María Porrás; Jorge Marrón, *Doctor IQ*; Gustavo Carrillo; César Rendón; Hernán Vera; Manolita Arreola; Trío Tariacuri; Las Serranitas; Trío Los Plateados; Trío Ascension-del Río.

Rodaje: 10 de octubre de 1938.

Estudios: Universidad Cinematográfica.

Lugar de estreno: Orfeón.

Escenografía: Mariano Rodríguez Granada.

Referencia: E. García Riera. *Historia documental del cine mexicano*. T. I. pp. 211, 217, 267 - E. García Riera. *La guía del C. M.* pág. 164 - Rev. *Cinema Reporte*: No. 1047 pág. 25 - *Historia documental del cine mexicano*, nueva edición. T. 2. pp. 60-62.

Título: **Mujeres y toros.**

Realizador: Juan José Segura.

Año: 1939.

Estreno: 13-12-39.

País: México.

Producción: Molina Font – Filmadora Mexicana (FILMEX).

Tipo: Industrial.

Guión y Diálogos: Rafael Bernal. Carlos León s/argumento de Francisco Elías.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Mario Ruiz Armengol. Canciones: Agustín Lara. Mario Ruiz Armengol. José Sabré Marroquín.

Coreografía: Rafael Díaz.

Edición: Charles L. Timbal.

Duración: 75'.

Torres, en *La otra literatura mexicana*, comenta que Bernal, a su juicio, tiene cinco obsesiones capitales en su obra:

1. la narración policíaca,
2. el cristianismo,
3. la selva como un espacio corruptor,
4. el mar con sus habitantes y
5. el fracaso de la revolución hecha gobierno.<sup>3</sup>

El primer punto abarca obras como *Un muerto en su tumba* (Jus, 1946); *Tres novelas policíacas* (*El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural* y *el Heroico don Serafin*) (1945); *El complot mongol* (Joaquín Mortiz, 1969)<sup>4</sup> y varios

---

Interpretes: Juan Silveti; Marina Tamayo; Emilio Tuero; Carlos Orejana; Carmelita Bohr; Miguel Tamayo; Víctor Torres; Asunción Granados; Ana Lou Rodríguez; Paco Astol.

Rodaje: 10 de marzo de 1939.

Estudios: CLASA.

Lugar de estreno: Iris.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.

Referencias: E. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, T.1, p. 240 - *Cinema Reporter* 22-Diciembre-1939; No. 1042, p. 19 - *Historia documental del cine mexicano*, nueva edición, T.2, pp. 106, 107.

<sup>3</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, p. 11.

<sup>4</sup> Existe una adaptación cinematográfica de 1977, basada en la novela de Bernal. La ficha técnica proporcionada por la Filmoteca de la UNAM es:

Título: **El complot mongol. La intriga total**

Realizador: Antonio Eceiza.

Año: 1977.

Estreno: 16-11-78.

País: México.

Producción: CONACITE UNO.

Tipo: Industrial.

Guión: Antonio Eceiza. Tomás Pérez Turrent s/novela homónima de Rafael Bernal.

Fotografía: Alex Phillips H.

cuentos publicados en la revista *Selecciones Policíacas y de Misterio*: "La muerte poética" (1947), "la muerte madrugadora" (1948), cuyo personaje llamado Teódulo Batanes es casi idéntico al Padre Brown de Chesterton. Este personaje también aparece en *Un muerto en su tumba* y *Tres novelas policíacas*. Don Teódulo Batanes es un sacerdote muy instruido, un poco retraído, que acostumbra duplicar algunas palabras con sinónimos.

El segundo tema, el cristianismo, está presente en toda su obra; desde *Federico Reyes*, *el cristero* hasta *El complot mongol*, donde se da el doloroso acercamiento a la religión por la muerte de Marta a manos del chino que la alojaba. El cristianismo es un tema abordado de diferentes maneras a lo largo de las obras narrativas de Bernal, así como en las obras de teatro: "El milagro", "El ídolo", etc. También tenemos como ejemplo al personaje Teódulo<sup>5</sup> Batanes que utilizó Bernal en algunos cuentos y en un par de novelas. En la novela, *Tierra de gracia*, con todo su grado

---

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Edición: Joaquín Ceballos.

Duración: 105'.

Autorización: 53247-C.

Interpretes: Pedro Armendáriz H; Ernesto Gómez Cruz; Fernando Balzaretti; Blanca Guerra; Tito Junco; Claudio Obregón; David Robichoux; Erika Carlson; Malena Doria; Noé Murayama; Elsa Benn; Badi Yapur.

Rodaje: Junio de 1977.

Estudio: Churubusco.

Lugar de estreno: Tlatelolco, Ermita, Alamedas Dos, Marina.

Locaciones: D. F.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Acervo: Cartel No. 590.

Referencia: *Anuario Cinematográfico Procinemex 1977*, p. 48 - Guión original No. 923.

<sup>5</sup> En este contexto es curiosa la etimología del nombre *Teódulo*. Sus raíces son: *doulos*, siervo, esclavo, o también servil; la segunda raíz es *theos*, dios o diosa. Su etimología es "siervo de Dios". Quizás el escritor buscó conferirle algún peso significativo al nombre y al personaje de Teódulo Batanes. Por ejemplo, en *Un muerto en su tumba*, el personaje participa en la investigación del crimen, con la creencia de que su presencia en el lugar es para descubrir la verdad.

pesimista de las cosas, logra que su personaje reconsidera sobre su fe perdida antes de ser devorado por las hormigas en los afluentes del Amazonas.

La selva como espacio corruptor es el tercer tema que encuentra Torres en la obra de Bernal. Idalia Villarreal afirmaba, en 1990,<sup>6</sup> que Rafael Bernal contaba que de joven viajó y vivió una temporada en la selva chiapaneca, aventura por la que por poco pierde las piernas a causa de las mordeduras de los animales. Esta experiencia de la selva como espacio corruptor, vista como el enfrentamiento iberoamericano de la civilización contra la barbarie, está plasmada en los cuentos de *Trópico*; además aparece en las siguientes novelas: *Caribal. El infierno verde* (1954-1955), *Tierra de Gracia* (1963), *Su nombre era muerte* (1947). Quizá donde tiene un gran equilibrio narrativo el autor es en la serie de cuentos de *Trópico* (1946). De esa serie sobresale "La media hora de Sebastián Constantino", por su manejo narrativo en el que el personaje, lleno de recuerdos, se enfrenta irremediabilmente a su verdugo.

La risa del Cuarenta y Cinco, cuando renació la charla, sonó bronca y recia.

—Virgen santísima —rezaba Sebastián Constantino—, no me quiero morir.

Ahora ya no tenía miedo a su miedo: tenía miedo a la muerte, al chorro de sangre, a las detonaciones, a las piernas encogidas.

Hay que madrugarle a éste —pensó—, hay que madrugarle sin provocación. La frase se le quedó pegada en la garganta como una tos seca.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, p. 42.

<sup>7</sup> Rafael Bernal, *Trópico*, 1946, p. 17.

En *Su nombre era muerte* es una novela desigual por su manejo de ficción científica, mezclada con una narrativa panfletaria en la que se distingue la crítica social mediante la fabulación alegórica de la relación del hombre, la fauna y la civilización y el enfrentamiento entre imponerse como un dios controlar la vida de la demás gente en el aislamiento de la selva. En el siguiente fragmento, el personaje "Tecolote Sabio" es condenado a muerte por los insectos y espera que ésta se cumpla:

Aún ahora, cerca ya de la muerte, abandonado de todo mi poder, sintiéndome de nuevo humano, no puedo decir que amo a los hombres. No encuentro en todo mi pasado causa alguna por la que deba amarlos, aunque pertenezco a ellos y soy de su mundo. Ahora me siento aquí, a esperar la muerte, a la luz de una lámpara miserable, mientras afuera se agita y aúlla la selva.<sup>8</sup>

El mar y sus habitantes forman la cuarta obsesión de Bernal, la cual queda plasmada en *Gente de mar* y *El gran océano*; ambas obras tratan sobre el océano Pacífico y su gente. La primera está construida por medio de breves narraciones biográficas de algunos personajes históricos del mar, desde piratas, hombres y mujeres, hasta aventureros, personajes que le parecieron interesantes por sus ideas, hazañas o manías. La segunda, *El gran océano*, es un tratado histórico que abarca la historia del Océano Pacífico desde sus primeros habitantes hasta principios del

---

<sup>8</sup> Rafael Bernal, *Su nombre era muerte*, 1947, p. 8.

siglo XX; obra esencialmente histórica, *El gran océano* se publicó de manera póstuma por el Banco de México, en 1992.

La quinta y última obsesión de Bernal que menciona Torres, es el fracaso de la revolución hecha gobierno. Este tema está presente en gran parte de su obra, incluyendo la policíaca. Un ejemplo de esto es el personaje del Licenciado en *El complot mongol*:

Pero resulta que en una amigocracia, un abogado que no es cuate sale sobrando. Ahora que lo pienso, mi padre fue leal a don Porfirio, pero no pude ser leal a las leyes que estudié. En lugar de la justicia, busqué la cuatificación. Lo que le hubiera pasado, Capi, si en su juventud le toca una época de mucha ley.<sup>9</sup>

La misma novela de *El complot mongol* resulta ser una especie de síntesis de algunos de los cinco temas que menciona Torres: el desencanto de la revolución hecha gobierno, la narración policíaca, el cristianismo y el enfrentamiento civilización contra barbarie están presentes en la novela. El desencanto de la revolución también se nota en la vida del autor, quien fue militante sinarquista. Este movimiento político derechista de México, nacido en León, Guanajuato, en 1937, fue una reacción a los cambios sociales realizados por el general Lázaro Cárdenas en su sexenio (1934-1940). Después de algún tiempo, Bernal se separó del sinarquismo<sup>10</sup> por la

---

<sup>9</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, 1992, p. 190. Todos los fragmentos de la novela en la tesis se guían por esta edición.

<sup>10</sup> El sinarquismo, como movimiento, fue disuelto por las autoridades en 1950. Posteriormente sus militantes se reorganizaron en la Unión Nacional Sinarquista.

sistemática oposición de este movimiento a cualquier tipo de avance social y por su acentuada ideología fascista. Quizá la militancia de Bernal en su momento se vio reforzada por el conocimiento que el autor tenía del campo y de las zonas marginales del país.

Se sabe que Bernal vivió y convivió con gente de comunidades diversas, de diferentes oficios, incluyendo asesinos, traficantes y proxenetas. En la entrevista con Idalia Villarreal se desprende la siguiente explicación a la anécdota que se cuenta sobre su período en el sinarquismo:

Bernal fue orador en aquel acto en que los sinarquistas encapucharon la estatua de Benito Juárez; Bernal presenta a la Unión Nacional Sinarquista no como el brazo del fascismo, ni como enemiga del comunismo (agrupados en el Frente Único del Volante), sino como promotora de esa campaña de instigación popular en la que los sinarquistas aparecían como solidarios con los campesinos que durante el mandato de Lázaro Cárdenas no fueron favorecidos por la reforma agraria.<sup>11</sup>

Cabe aclarar que en ese acto no fue Bernal quien encapuchó la estatua de Juárez, porque no era bastante ágil, como lo comentó Rubén Salazar Mallén en su tiempo. Sobre este incidente, Francisco Prieto en el "Prólogo" a *Su nombre era muerte* (1987) dice:

Católico, Bernal se había comprometido con el sinarquismo y conoce el ejercicio de la guerra en los campos de México así como el clandestinaje

---

<sup>11</sup> Vicente Francisco Torres, "Un recuerdo de Rafael Bernal," p. 9.

en las ciudades donde se manifiesta como agitador social. Encarcelado en varias ocasiones (la última sería a raíz de encapuchar la estatua de Benito Juárez, en la alameda central de la ciudad de México), el presidente Miguel Alemán, quien a raíz de esa acción decreta el 21 de marzo como fiesta nacional en desagravio al oaxaqueño, termina por indultar al escritor, quien se resiste a aceptar el perdón por considerar que no había habido motivo qué perdonar. Sin embargo, la orden presidencial se cumple contra la voluntad del novelista.

Espíritu crítico, observador y lúcido, Rafael Bernal se desengañaría años más tarde del movimiento sinarquista por considerar que cedía a intereses de banqueros y terratenientes perdiendo así sus esencias campesinas que pugnaban por el respeto y la conquista de la pequeña propiedad campesina. (p. I-II.)

Es posible que Bernal haya visto al sinarquismo durante su militancia como una forma de lograr lo que no pudo la Revolución: la igualdad, la justicia y la tierra. Pero muy pronto se dio cuenta de que ambos movimientos sociales nacieron corruptos y en que los líderes sólo buscaban el control del poder y el dinero, así como los personajes de *El complot mongol*.

## Rafael Bernal frente a la crítica

Una de los aspectos de la vida de Rafael Bernal es la manera en que *El complot mongol* ha sido abordado por articulistas en diferentes épocas.



A la izquierda portada de la tercera edición (agosto de 1992) de *El complot mongol*. A la derecha en la cuarta de forros aparece una fotografía del escritor Rafael Bernal.

Meses después de la aparición de la novela en el mercado editorial mexicano,<sup>12</sup> sólo dos personajes reseñaron *El complot mongol* con verdadero interés en la

---

<sup>12</sup> Según Emmanuel Carballo, en 1969 se publicaron, además de *El complot mongol: Tierra mía, recuerdos de adolescencia* de Jesús de Bernal; *Neurosis* de Joaquín Bestard; *Las cinco ciudades* de Alberto Bonifaz Nuño; *Después de todo* de José Ceballos Maldonado; *El poder de la urraca* de Alberto Dallal; *Tríptico erótico* de Livingston Denegre-Vaught; *El río de mi sangre* de Genaro Fernández MacGregor; *Cumpleaños* de Carlos Fuentes; *La cabaña* de Juan García Ponce; *Maten al león* de Jorge Ibargüengoitia; *El reino del silencio* de Gilberto Lagavia; *Ocho días y dos hermanos* de Senén Mejía; *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo; *Luz que duerme* de Raúl Navarete; *La cueva* y *Los insomnios del lobo* de Augusto Orea Marín; *El búho entre ruinas* de Carlos Ortiz Gil; *Aguas con el Popeye* de Raúl Pineda Bojórquez; *Los años azules* de María Prado Vertiz de Lezama; *Un Papa mexicano* de Alberto Quiroz; *En onda...* de Enrique Ramos Valdéz; *El Apando* de José Revueltas; *No es la soledad* de Eduardo Rodríguez Soils y *Obsesivos días circulares* de Gustavo Sáinz. Emmanuel Carballo, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, pp. 103-105.

En ese año se publicaron dos antologías importantes: *Narrativa mexicana de hoy* ([Pról. sel. y notas de Emmanuel Carballo] Madrid, Alianza, 1969.). En ella figuraban José Revueltas, Juan José

historia y los personajes. El primero, escrito por otro autor de cuentos y novelas policíacas, Antonio Helú (1900-1972, *La obligación de asesinar*, 1946) en suplemento *El libro y la vida* de *El día*. El segundo, por Raúl Villaseñor, columnista de *El Herald*, publicó en la sección *El Herald* en la Cultura, el artículo: "Libros. *El complot mongol*" (27 de julio, 1969).

No es de extrañar que Helú escribiera sobre *El complot mongol*, ya que el mismo era director de la revista *Selecciones Policíacas y de misterio* (1946-1957) y publicó relatos en *Ellery Queen's Mystery Magazine* y en *Mystery Writers of America*. En el texto, Antonio Helú, comenta lo humano que son los personajes, en especial la historia de Filiberto García con Martha Fong.

Un año después, Manuel Mejía Valera, escribe "*El complot mongol*", que publica en "Diorama de la Cultura",<sup>13</sup> en el que reseña la novela en los términos más tradicionales, con sorpresa, pues es una obra atípica de Bernal.

Carlos Monsiváis escribió a modo de epílogo en su artículo "Ustedes que jamás han sido asesinados"<sup>14</sup> algunas consideraciones acerca de la literatura policial mexicana, después de haber realizado un panorama más general de este género

---

Arreola, Juan Rulfo, Elena Garro, Emilio Carballido, Carlos Fuentes, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, José de la Colina, Eraclio Zepeda, José Emilio Pacheco, Juan Tovar, José Agustín Ramírez, Parménides García Saldaña y Orlando Ortiz.

La otra antología se llamó: *Narrativa joven de México* (Pról. Margo Glantz; sel. Xorge del Campo. México, Siglo XXI, 1969.). Aparecían: Juan Tovar, Gerardo de la Torre, Eugenio Chávez, Xorge del Campo, Elsa Cross, Eduardo Naval, Roberto, Páramo, Manuel Farill Guzmán, Juan Ortuño Mora, René Avilés Fabila y José Agustín Ramírez. E. Carballo, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*, pp. 116-117.

<sup>13</sup> Manuel Mejía Vera, "*El complot mongol*," en "Diorama en la Cultura", *Excelsior*, 28 de junio de 1970.

<sup>14</sup> Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados," *Revista de la Universidad de México*, 7 de marzo de 1973.

con referencias a autores como Hammett, Chandler y Ambler, entre otros. Explica que la práctica mexicana de la literatura policial ha sido "imitativa, arbitraria y forzada" y que los "cultivadores parecen escasos y no demasiado convincentes" haciendo una alusión directa de Antonio Helú, Juan Bustillo Oro, María Elvira Bermúdez y Rafael Bernal. Concluye que el único *suspense* posible es "el derivado de la autoconciencia. ¿Logrará Demetrio Macías en *Los de abajo* darse cuenta de su papel de imagen de la Revolución traicionada?"

Quizá sea 1981 el año en que por primera vez una revista, *Comunidad Conacyt*,<sup>15</sup> le dedica un número monográfico a la literatura policiaca en México. Uno de los autores que publica es Mempo Giardinelli, quien aborda de manera general los aspectos de la literatura policial latinoamericana y enfatiza la "influencia norteamericana, no sólo del género 'negro' sino de la narrativa en general" y que ha evitado el imitacionismo en autores como "Rodolfo J. Walsh, Eduardo Golligorsky, Ricardo Piglia, Pablo Urbanyi, Pablo Leonardo y aún Marco Denevi y, en México, Rafael Bernal (autor de la sorprendente *El complot mongol*, Paco Ignacio Taibo II y, aunque tardíamente reaparecido, *Ensayo de un crimen* de Usigli."

En este mismo número de la revista *Comunidad Conacyt*, aparece una entrevista de Vicente Francisco Torres con María Elvira Bermúdez. De ella cito el siguiente fragmento:

---

<sup>15</sup> La revista *Comunidad Conacyt*, No. 121-122, enero-febrero de 1981, trató temas tan diversos como autores de novelas policiacas, mexicanos, ingleses, norteamericanos y franceses; dio cabida a textos de críticos de literatura como Vicente Francisco Torres o Mempo Giardinelli y a semblanzas de policías reales que trabajaron a principios de siglo XX en el antiguo Departamento del Distrito Federal, así como casos reales de criminales (el asesinato de Trosky) y así como la historia de los uniformes de la policía mexicana y algunos procedimientos de investigación policial. Consúltese la bibliografía.

VFT: — ¿Contamos los mexicanos con excelentes trabajos policíacos?

MEB: — Sí. Tenemos *El complot mongol*, de Rafael Bernal: es una novela maestra. <sup>16</sup>

Para 1982, con la publicación de la antología de Vicente Francisco Torres, se vuelve a mencionar a Bernal en una reseña: era uno de los autores antologados. <sup>17</sup>

1985 fue el año en que reeditaron por segunda ocasión *El complot mongol* en coproducción de Joaquín Mortiz y la SEP en la colección de Lecturas Mexicanas.

Antonio Puertas<sup>18</sup> escribe:

Por fin aparece una nueva edición con ciertas erratas de la gran novela policíaca *El complot mongol* de Rafael Bernal. Reedición necesaria y justa pues muy pocos conocían este "thriller" duro, absorbente, a veces irritante por su ambiente hostil y opresivo, por su lenguaje descarnado y sus diálogos rápidos secos. Un verdadero clásico de la literatura policial mexicana.

Hay que señalar el olvido, el incomprensible abandono en que se encuentra la producción de Rafael Bernal.

Este año, Vicente Francisco Torres continua con una serie de artículos sobre la obra de Rafael Bernal que iniciarían en *Comunidad Conacyt* y terminarían en el libro

---

<sup>16</sup> *Op. Cit.* p. 84.

<sup>17</sup> Francisco Pardavé, "Camino perdido, *El cuento policial mexicano*", *Excélsior*, 14 de noviembre de 1982.

<sup>18</sup> Antonio Puertas, "*El complot mongol. ¿Reedición de un thriller mexicano clásico?*," *La Cultura al Día*, *Excélsior*, 26 de noviembre de 1985. p. 4.

*La otra literatura mexicana*,<sup>19</sup> donde reúne información de Rafael Bernal, Ramón Rubí y Francisco Tario. En la reseña publicada en 1985<sup>20</sup> dice:

Empezó publicando en la revista *Selecciones policiacas y de misterio* que editara Antonio Helú a partir de 1946 cuentos bajo la influencia cristiana y paradójica de Gilbert Keith Chesterton y acabó por escribir, en 1969, la mejor novela dura —agresiva, crítica, ágil, soez y con visos de espionaje que tiene nuestra literatura: *El complot mongol*.

Al final afirma: "Un valor innegable de *El complot mongol* radica en su atmósfera evocadora, pues las acciones transcurren en las viejas calles del centro de la ciudad de México".

En 1987, Vicente Francisco Torres publica un artículo extenso y rescata una "charla inédita" (*sic*). En el artículo, "Rafael Bernal, un escritor postergado",<sup>21</sup> Torres realiza una amplia semblanza de Rafael Bernal a través de su obra, en la que expone algunas de las ideas y comentarios del autor, transmitidas por Consuelo Sáizar y la viuda de Bernal, Idalia Villarreal. Estas referencias se pueden leer en la entrevista entre Torres e Idalia Villarreal en "Un recuerdo de Rafael Bernal",<sup>22</sup> publicado en 1991 y que es citado en algunas partes de esta tesis.

---

19 Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1994.

20 Vicente Francisco Torres, "Novela. *El complot mongol*, de Rafael Bernal," *Sábado*, 23 de noviembre, 1985. p. 10.

21 Vicente Francisco Torres, "Rafael Bernal, un escritor postergado," *Sábado*, 18 de julio de 1987.

22 Vicente Francisco Torres, "Un recuerdo de Rafael Bernal," *Sábado*, 18 de julio de 1987. Véase el anexo.

En *La otra literatura mexicana*, Vicente Francisco Torres sólo menciona que aunque *El complot mongol* conjuga elementos de la novela negra y de la novela de espionaje, no cree que Bernal lo haya concebido como novela policíaca. Considera que se trató más de una búsqueda para cuestionar el sistema político mexicano.

"Nada en la vida me divierte tanto como escribir"<sup>23</sup> es un escrito que leyó Rafael Bernal en el tercer ciclo de Los Narradores Ante el Público, organizado por el INBA, el 28 de junio de 1968. Las memorias de los primeros ciclos fueron publicadas por el INBA y Joaquín Mortiz. Aquí, el autor expone ante el público:

En la novela o en el drama, en lo que se ha dado en llamar "ficción", partimos siempre de un hecho cuya calidad de verosimilitud es, al contrario de lo que sucede en la historia tradicional, de poca importancia. Lo trascendente, es ver cómo ese hecho, imaginado o nacido de una o más experiencias, puede ser eficaz para darnos a conocer mejor al hombre y al tiempo del hombre en esa dimensión que, aunque imaginaria, no puede dejar de ser humana. Por lo tanto, dentro de mi opinión —e insisto en que no la considero ni la única posible ni la mejor— la narración tiene por objeto llevamos a una más clara comprensión del hombre y su tiempo. Se ha dicho que la novela y la misma historia deben tener una finalidad moralizadora, educadora; que deben presentarnos no la realidad del hombre, sino la aspiración del hombre.

De este comentario se concluye que *El complot mongol* es un conjunto de experiencias reales e imaginarias de Rafael Bernal que le permitió describir a un

---

<sup>23</sup> Rafael Bernal, "Nada me divierte tanto en la vida como escribir," en *Sábado, Unomásuno*, México, 18 de julio de 1987, p. 4.

hombre de principios de siglo cuyo modo de vida es, paradójicamente, la muerte. Este hombre, Filiberto García es la síntesis de los hombres que Bernal conoció en el desaparecido Hotel Regis y en sus andanzas de juventud por la costa chiapaneca. Al mismo tiempo que realiza un examen de conciencia sobre sí como un narrador que ha abordado diversas temáticas y medios, es decir, de la radio a la televisión y de la novela al teatro o de lo policiaco a lo folklórico. Dentro de los temas relacionados con el trabajo narrativo aborda el del idioma, aspecto importante dentro de *El complot mongol*, del cual dice:

El idioma es una cosa que vive, forjada por el pueblo a cada instante. Me dicen que la Real Academia no acepta muchas palabras en uso entre nosotros, palabras nobles, hermosas, claras. No entiendo por qué razón se supone que ese sólo hecho me impida usarlas, si son útiles a la idea que quiero expresar. Y no hablo tan sólo de nahuatlismos, tan íntimamente necesarios entre nosotros, sino de miles de términos y giros que, por haber sido usados durante siglos entre nosotros, se han vuelto nobles. Yo prefiero pararme a ponerme de pie, y prefiero jalar una silla a tirar de ella; y lo prefiero porque, pudiéramos decirlo, lo llevo en la sangre como mexicano, como lo llevaron mis padres y mis abuelos. Cuando uso esas palabras, mi gente entiende lo que digo, como cuando hablo del tlecuil o del zapote. Pero como narrador, no me creo facultado a inventar palabras o darles otras sentidos que no tienen.

Cuando afirma Bernal que "el idioma es una cosa que vive, forjada por el pueblo a cada instante", reflexiona sobre los mexicanismos que proporcionan identidad al hablante representado en las páginas de *El complot mongol*. El lenguaje es el reflejo de una forma de vivir y asimilar el entorno mexicano. Es interesante

observar que esta preocupación por la palabra está presente en *El complot mongol* en frases como: "¡Pinche casa! Aquí tiene usted su pobre casa y allí tiene su pinche muerto." (p. 140)

Eugenia Revueltas publicó en 1987 un ensayo llamado "La novela policiaca en México y en Cuba"<sup>24</sup> en el cual hace un recuento de los orígenes y los autores policiacos; además de algunas interesantes observaciones en las que afirma que en toda la literatura que se ha escrito o contado tiene como núcleo narrativo un crimen o un delito, pero que la esencia del relato policiaco es descubrir al criminal para castigarlo. Ante esta afirmación encontramos que Filiberto García descubre la intriga del golpe de estado y al asesino de Marta. En ambos hay un castigo: la muerte.

De un modo interesante Eugenia Revueltas dice: "de una u otra manera, las novelas policiacas son una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época [...]." Este "reflejo de constantes socio-morales", también las menciona Javier Coma al hablar de la aclimatación de la novela negra norteamericana y Vicente Francisco Torres al enfatizar las obsesiones de Bernal en su obra.

Revueltas, al abordar brevemente el caso de *El complot mongol* escribe que es una: "novela escrita no a la manera de la tradicional inglesa, sino en la línea de la novela negra norteamericana; novela de crítica social en la que se muestra la corrupción del sistema."

---

<sup>24</sup> Eugenia Revueltas, "La novela policiaca en México y en Cuba," en *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, México, 1987, p. 102.

En *Proceso*,<sup>25</sup> Federico Campbell escribe sobre qué es la novela policiaca teniendo como referente el Coloquio de San Juan del Río. En este coloquio se debatieron temas como:

- El género policiaco: ¿literatura social o material de evasión?
- ¿Ha muerto la literatura enigma?
- La literatura policiaca en los países socialistas.
- ¿Existe una novela policiaca a partir de 1968 en México?
- La novela de espionaje en el mundo.
- La situación de la literatura policiaca en México.
- Los autores y sus historias.

Algunos de los autores que menciona Campbell y que han escrito sobre el género son: Robert Louit, Giorgio Galli, Alfonso Reyes, Desiderio Navarro, Javier Coma, Mempo Giardinelli, Leonardo Sciascia, Juan Carlos Martínez, Thomas Narcejac, entre otros. En el siguiente número de *Proceso*, Vicente Leñero<sup>26</sup> revisa algunas de las dificultades que se enfrentan los literatos mexicanos.

En 1990, Juan Domingo Argüelles<sup>27</sup> refiere:

Mientras más leo a Rafael Bernal (1915-1972) más me llena de intriga este escritor atípico que parece haber dilapidado su talento en novelas

---

<sup>25</sup> Federico Campbell, "El verdadero enigma: qué es la novela policiaca," en *Proceso* (538), 23 de febrero de 1987.

<sup>26</sup> Vicente Leñero, "Algunas dificultades para escribir novela policiaca en México y algunas recetas para conseguirlo", en *Proceso* (539), 2 de marzo de 1987.

<sup>27</sup> Juan Domingo Argüelles, "El complot mosquill," en *El Universal*, 1 de octubre, 1990.

insignificantes; concentrándolo únicamente en esa obra maestra que es *El complot mongol* (1969).

El mismo Juan Domingo Argüelles en "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policíaco mexicano: un género hecho con autor y terquedad"<sup>28</sup> pregunta: "¿Cuál es la importancia de una novela como *El complot mongol* de Rafael Bernal?" A lo que Taibo II responde:

Claro que *El complot mongol* era otra cosa, desde luego, y estaba allí como piedra aislada. Era una novela extraña e incluso fuera de lo común para un autor como Bernal, cuya demás obra no interesa mayormente.

Sin embargo, en el 2000 escribe Taibo II dentro de las páginas de la adaptación gráfica en comic<sup>29</sup>:

Curiosamente y sin conocernos, tanto Ramírez Heredia como yo comentamos en nuestras primeras entrevistas que nos sentíamos emparentados con una sola novela, *El complot mongol* de Rafael Bernal. Nos distanciaba un aspecto generacional, para los autores y los lectores de la generación del '68, un policía con buena conciencia era un contrasentido. Sin embargo, reconocíamos en esta obra muchas de las cosas que estábamos buscando; la recuperación del lenguaje popular, la malicia barroca de las anécdotas mexicanas, la constante impresión de que el poder era la gran fuente del mal, que todos en el aparato estatal eran

---

<sup>28</sup> Juan Domingo Argüelles, "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policíaco mexicano: un género hecho con autor y terquedad," en *Tierra Adentro*, México, septiembre-octubre de 1990, pp. 13-15.

<sup>29</sup> Ricardo Peláez y Luis Humberto Crosthwaite, *El complot mongol de Rafael Bernal*, textos de Paco Ignacio Taibo II, México, Editorial Vid/Taller del perro, 2000.

unos transas, la idea de que un paranoico era un mexicano con sentido común y el encuentro con los pasajeros urbanos del D. F por citar algunos ejemplos. Sin duda esta novela era el punto de partida de lo que habría de ser un amplio movimiento.

Juan Manuel Payán<sup>30</sup> comenta:

Esta reedición de Joaquín Mortiz llega en un momento perfecto: Filiberto, siendo un típico madrina, está envuelto en una trama de intriga internacional, pero a pesar de ello, lo importante de su actuación es que se mueve en la sociedad mexicana de hace treinta años como un analizador que descubre corrupciones: la sola presencia de García, sus movimientos, el procesamiento siempre cínico de los datos que te da la realidad, hacen de él un personaje *sui generis* en la literatura de su tiempo y muy acorde con la visión de la nueva novela policiaca mexicana. Pero, al mismo tiempo, es una novela existencial, en la medida en que el personaje encuentra las vetas perdidas de su vida afectiva en ese vaivén de política, espionaje y asesinato.

Opinión que comparte con David Monroy Gómez<sup>31</sup> quien ya había escrito sobre la novela meses antes:

Todo un clásico de la aún incipiente tradición policiaca en México, esta novela de Rafael Bernal es cuna de uno de los primeros personajes bien delimitados dentro del género en nuestro país. Filiberto García, quien viene de regreso de la emoción de matar hombres, es tan entrañable como el

---

<sup>30</sup> Juan Manuel Payán, "El complot mongol," *Lectura, El Nacional*, septiembre de 1994,

<sup>31</sup> David Monroy Gómez, "El complot mongol," *Lectura, El Nacional*, 16 de julio de 1994.

primer Belascoarán Shayne de Taibo II o el Armando H. Zozaya de la Bermúdez, pero supera a ambos e incluso a varios más.

El complot de la Mongolia Exterior en el que se ve metido García, en realidad un acuerdo entre poderosos para instalar la dictadura tras asesinar al presidente de México, es narrado por Bernal con la necesaria, indispensable agilidad que los asuntos de esta índole demandan. El lenguaje de todos los días que sus personajes exhiben es el gran auxiliar de la trama, pegajosa desde el primer momento.

También es interesante revisar qué se ha escrito en las historias de la literatura mexicana acerca de la presencia de Rafael Bernal dentro de la narrativa mexicana. Es un punto en el que deseo ser breve pues es obvio que se le ha marginado en todas las historias de la literatura, escritas hasta la década de los ochenta, excepto al de Carlos González Peña<sup>32</sup> en la que se debe aclarar que se trata de apéndice elaborado por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM en 1966, en el que se agrega a Bernal como uno de los autores que nacieron antes de 1920 y que continúan publicando. El mismo comentario lo realiza Walter M. Langford, en *The Mexican Novel Comes of Age*.<sup>33</sup> Sin embargo es con Christopher Domínguez Michael<sup>34</sup> quien menciona a Rafael Bernal y dice:

---

<sup>32</sup> Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana: desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1966, p. 314.

<sup>33</sup> Walter M. Langford, *The Mexican Novel Comes of Age*, London, University Press, 1971, p. 181.

<sup>34</sup> Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, México, FCE, 1991, pp. 511, 516, 536.

[...] el desarrollo del género, en México, como el resto de Occidente, viró hacia la novela *negra*, nuevo realismo social que aquí arrancó tardíamente con Rafael Bernal y que hoy practica en soledad Paco Ignacio Taibo II.

Los autores que hacen un estudio e historia del género policial encontramos que Vicente Francisco Torres<sup>35</sup> sólo menciona que aunque *El complot mongol* conjuga elementos de la novela negra y de la novela de espionaje, no cree que Bernal lo haya concebido como novela policiaca. Considera que se trató más de una búsqueda para cuestionar el sistema político mexicano. Torres es uno de los críticos que más ha abordado la obra de Bernal.

Quizá uno de las historias de la literatura policial más ambiciosa sea la de Ilán Stavans<sup>36</sup> quien es el menos afortunado de los anteriores ya que abarca toda la historia de la literatura policial mexicana con apuntes muy breves de autores y obras. Al referirse a *El complot mongol* no sólo encasilla la novela dentro de lo policial, como una generalidad, sino que la compara con *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes. Argumenta que existe más información biográfica del personaje Maldonado en la novela de Fuentes que del personaje de Bernal, Filiberto García. Menosprecia de antemano que a lo largo del texto se van dando datos, recuerdos del pasado de García, de su personalidad y sus actos. Por ejemplo, él acepta ser un "hacedor de muertos" (cadáver, el de Juárez, dice), situación que siempre interioriza, a diferencia de la voz del narrador y de la voz externa del personaje. Por lo general,

---

<sup>35</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1994.

<sup>36</sup> Ilán Stavans, *Antiheroes: México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.

al contrario de lo que afirma Stavans, García no goza insultando a sus enemigos, sino que las injurias —por lo general la palabra "pinche"— sólo son pensadas o dichas en su monólogo interior. Otra contradicción de Stavans es que García nunca guarda su .45 en los bolsillos del pantalón, sino en una funda bajo el sobaco, ocultando el bulto que produce el arma por el diseño del saco. Lo que sí guarda en el bolsillo del pantalón es una navaja de resorte. También menciona que el personaje de García es torpe e idiota; sin embargo, tenemos la siguiente escena:

Un hombre había entrado en la tienda y Martita fue a atenderlo. [*Aquí se introduce el monólogo interior del narrador*] Este cuate parece gringo. Este cuate parece extranjero, pero no parece gringo. Para mí que es de Europa, tirando a polaco. Y ya lo vi antes, cuando estaba parado, como haciéndose el maje en la puerta de la cantina. Para mí que me anda siguiendo.<sup>37</sup>

Posteriormente, Christopher Domínguez Michael y José Luis Martínez<sup>38</sup> vuelven a mencionar a Bernal, junto a Guillermo Zárraga y Francisco Tario como los escritores que se atrevieron a tener libertad creativa para escribir narrativa fantástica. De Bernal afirman que incursionó en la narrativa policiaca con *El complot mongol* agregando un fuerte tono sardónico e hiperrealista a la literatura. Además de tener otros textos alegóricos, como *Trópico* y *Su nombre era muerte*. Es por demás decir que no existe ninguna otra referencia, pues la literatura policial, a pesar de que se

---

<sup>37</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, pp. 29-30.

<sup>38</sup> Christopher Domínguez Michael y José Luis Martínez, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, CNA, 1995, p 128, 213.

estudia ampliamente en otros países, en México los estudios son realmente pocos y sin la seriedad necesaria.

Esencialmente, este capítulo trató de proporcionar una revisión panorámica de la vida y la obra de Rafael Bernal; además de una síntesis de cómo se ha visto al escritor a lo largo de los años en México. De los autores que se citaron se desprenden varios puntos:

1. La novela pasó inadvertida para la gran mayoría de los críticos, excepto para quienes escribían literatura policiaca.
2. Se reconoce la influencia de la novela negra y de espionaje en *El complot mongol*, propia de la novela policial norteamericana e inglesa. (V. F. Torres, Mempo Giardinelli, etc.)
3. Se reconoce que la gran mayoría de las novelas policiacas son imitativas y de poco valor literario. (C. Monsiváis)
4. Se reconoce que es un clásico y referencia obligada. (P. I. Taibo II, Juan Domingo Argüelles, etc.)
5. *El complot mongol* es considerada una "obra maestra" (Argüelles), "la mejor novela dura" (Torres), "verdadero clásico" (Puertas), "novela maestra" (Bermúdez), etc.
6. Todos los críticos reconocen el interés del autor por el español de México y sus expresiones idiomáticas en *El complot mongol*, calificando la novela como: dura, soez, ágil, absorbente, descarnada, crítica, agresiva, etc.

En resumen, con el tiempo se le ha ido reconociendo cierto valor literario, a pesar del olvido en que se le tuvo en su momento de publicación.

## Capítulo segundo. ¿La literatura policíaca es literatura?

### 2.1. ¿Es literatura la novela policíaca?

Tiene las condiciones esenciales del atractivo literario, el placer: acaso motivo más imperioso que el deseo de instruirse o la ineptitud para soportar la presión social que nos rodea.<sup>39</sup>

Alfonso Reyes

Por mucho tiempo se había menospreciado la literatura policíaca a la que se ha calificado como producto literario de segunda o como una especie de subliteratura. Sin embargo, también es cierto que ésta literatura ha comenzado a ser tratada de diferente manera en los últimos veinte o treinta años ¿Por fin la crítica considerará el relato policíaco como parte de la literatura? En otras literaturas, la novela policíaca no es considerada como sub literatura, por ejemplo, en Francia se realizan estudios sobre este género. En México la crítica ha hecho hincapié en los escritores que han escrito alguna novela policíaca, fenómeno que se ha extendido en toda Iberoamérica en las últimas décadas del siglo XX.

Ernest Mandel consigna el relato policíaco como un fenómeno social por su gran demanda de mercado, además de considerarla como un mero entretenimiento

---

<sup>39</sup> Alfonso Reyes, "Sobre la novela policial," p. 459.

escapista de la realidad. Menciona que el relato policíaco moderno surge de la literatura popular que registra narraciones sobre bandidos buenos como por ejemplo Robin Hood. Explica también que la novela policíaca produce una profunda experiencia del mundo basada en la visión que elabora el autor y en la manera en que la comunica *ficcionalizada* al lector. El escritor elabora su narración a partir de los elementos del mundo que conoce, a partir de su oficio como literato y apoyado de su contexto social.

Por otro lado, se dice que la literatura universal ha estado directamente influida por el acontecer humano, por lo que no es raro observar que la historia y la literatura universal presenten crímenes y soluciones, héroes y villanos. La literatura grecolatina, la Biblia, la literatura oriental e incluso la literatura prehispánica poseen casos o historias que tienen mucha semejanza con el relato de crimen,<sup>40</sup> aunque no se trate formalmente de un relato policíaco, porque éste, sólo se consolidó en el siglo XIX. Pero, quién no recuerda a un Edipo sujeto a su destino, un Teseo libertador o a todos los dioses del panteón grecolatino capaces de las mejores acciones y hasta de las peores bajezas. También recordemos cómo derrotan a Quetzalcóatl sus enemigos. ¿Y la Biblia? También en ella se pueden encontrar relatos de sangre y

---

40 Según José Balza: "Para muchos, las narraciones de crímenes, suspenso, detectives, análisis y culpables se remontan apenas a dos siglos; tal vez en cierto sentido, haya sido así. Para otros, hay límites precisos entre la novela de enigma, detectivesca, y la novela negra. Y aún tenemos quien reclama para ésta sólo el mundo urbano." "Etiología de la novela negra," pp. 17-18. Ciertamente la literatura policíaca y la novela negra tienen sus límites y su contexto iniciático de presentación: en la antigüedad no había policías, no existía la revolución industrial ni el realismo había sentado sus reales en la literatura y la historia; mucho menos la racionalidad y la verdad científica; sin embargo, es cierto que el suspenso siempre ha existido desde los primeros relatos orales y escritos que se tenga conocimiento, pero no es el único elemento esencial dentro de un relato.

conspiraciones... Todas estas intrigas y conspiraciones se presentan en la historia, en todas las sociedades y en sus creaciones mitológicas, pero no se puede decir que exista la intención de crear un relato policíaco, por el hecho de que no se utilizara la figura del policía que tenemos en la sociedad actual.

El suspenso, según menciona Balza en su artículo,<sup>41</sup> es base de la vida, de la historia y de la literatura misma; sea un suspenso creado para cumplir con el destino de los hombres o el suspenso de quién despertará a la bella durmiente, pero que de forma aislada no tienen que ver con la literatura policial. ¿Es literatura o no la novela policíaca? El cubano Desiderio Navarro<sup>42</sup> dice que la artísticidad, el carácter artístico, es una propiedad de la obra literaria concreta, individual, y no de su estructura típica.

¿Por qué? Recorriendo brevemente las historias de la literatura del siglo XX se puede observar que la novela ha desarrollado una complicada atipicidad que impide una clasificación genérica como se hacía en el siglo XIX. Se ha vuelto más un hecho individual que colectivo en la literatura.

En primer término, veamos cuál es el concepto de literatura que manejaremos en la tesis. En el *Diccionario de retórica y poética* Helena Beristáin afirma:

'Se considera una muestra de *literatura* cualquier *texto verbal* que, dentro de los límites de una *cultura* dada, sea capaz de cumplir una *función estética*' (Lotman, 1976). Visto así, el texto literario se relaciona con una

---

41 José Balza, *Op. Cit.*, pp. 7-18.

42 Desiderio Navarro, "La novela policial y la literatura artística," en *Texto Crítico* (16-17), pp. 135-148.

*semiótica* literaria que forma parte de la semiótica de la cultura —pues no puede separarse de su *contexto* cultural— y es un *sistema modelizante secundario* ya que está doblemente codificado: tanto en la *lengua* natural como una o más veces, en los *códigos* culturales correspondientes a la época (tales como el estilo, el *género*, etcétera), pues constituye terreno donde se da la unión de sistemas opuestos. [...]

Dentro del contexto sociocultural ("definidos por los participantes específicos y sus diversos papeles o funciones... implicados en los procesos de *comunicación* literaria, así como por las diversas instituciones, acciones y convenciones que caracterizan los distintos marcos sociales en que se utiliza la literatura" [Van Dijk, 1980]), dentro de dicho contexto, la principal función pragmática de la literatura es una función ritual, ceremonial, en las que se produce el texto, una profunda experiencia del mundo que se le comunica al asumir la obra ciertos modelos ideológicos que, naturalmente son históricos.<sup>43</sup>

Según Martín Alonso en su *Enciclopedia del idioma*: "literatura es aquel arte bello que tiene por finalidad la expresión de las ideas y sentimientos por medio de la palabra". No solamente las producciones poéticas, sino también las obras que poseen elementos estéticos, sean del género oratorio, histórico o didáctico. En síntesis es el conjunto de producciones literarias de un pueblo, de una época o de un género.

Esto nos lleva al concepto de *literariedad*, el cual dice que es el carácter específico de un texto literario que hace que sólo sea una obra literaria. La literariedad se encuentra presente en todas las obras literarias de cualquier época, y

---

<sup>43</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, p. 302.

depende de una serie de regularidades externas e internas que hacen que un texto funcione como un hecho literario en cada época en la que se establecen correlaciones entre lo intra literario y lo extra literario.

La obra literaria es pues un sistema estructurado y jerarquizado de procedimientos artísticos. Esta jerarquía cambia con la evolución de la literatura. El "valor maestro", llamado dominante<sup>44</sup> por Jakobson, es diferente para cada momento histórico. Así, la literariedad de una obra sólo puede ser observada cuando se consideran dos tipos de fenómenos: a) cómo funciona un texto en sí mismo y b) cómo funciona relacionado con su contexto histórico social en el momento de su producción.<sup>45</sup>

Teniendo en cuenta los conceptos vertidos anteriormente, las obras del género policíaco son capaces de cumplir una función estética, puesto que ya forman parte de la literatura y de la cultura, como de hecho, pasa en México. Escritores como

---

<sup>44</sup> Concepto explicado por Helena Beristáin. Dominante. Término creado por los formalistas rusos, sobre todo Tianianov y Jakobson, para denominar aquel elemento que, correlacionado con muchos otros dentro del *texto* artístico, los subordina y, por ello, los "gobierna, determina y transforma" durante la construcción del mismo (Jakobson), de tal modo que especifica el carácter de la obra, papel que cumple, por ejemplo, el esquema prosódico de los versos, es decir, la forma en que se suman las líneas versales a partir del esquema rítmico que es el valor de más alta jerarquía prosódica. Hay que recordar, sin embargo, que "la jerarquía de los procedimientos artísticos se modifica dentro del marco de un *género* poético dado", y esto ocurre en cada época, pues también los géneros se redefinen en cada etapa histórica, en el *contexto* de los demás géneros. Así, la dominante varía para la misma dialéctica de tradición y ruptura que es esencial para la evolución innovadora en el arte.

Al gobernar y subordinar la dominante a los demás elementos, se "garantiza la cohesión de su estructura" pues no sólo influye sobre ellos sino que los aglutina en torno a sí, funcionando como un polo de atracción. La dominante puede hallarse individualmente, en un autor, pero también en la poética de un periodo, de una corriente, de una escuela. En el conjunto de las artes del Renacimiento, la pintura cumplía el papel de elemento dominante; en el Romanticismo, en cambio, la música; en el realismo, el arte del lenguaje, dice Jakobson". Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p. 159.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

Alfonso Reyes<sup>46</sup> o Xavier Villaurrutia<sup>47</sup> en algún momento de su vida escribieron acerca de este género y analizaron sus reglas. También cabe mencionar a algunos escritores que se atrevieron a practicarlo: Rodolfo Usigli, Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero y un largo etcétera, no sólo en México, sino en toda América Latina.

Ahora bien, cómo funciona el texto en sí mismo, depende del manejo que se haga de las líneas generales bajo las que se narra un hecho real o imaginario. Dentro de la novela negra, basándome en las consideraciones que hace Javier Coma y según las aclimataciones que se produzcan del fenómeno literario policial, las características de la novela negra serían: a) el tiempo histórico (siglo XX); b) el espacio geográfico (según Coma, es espacio fundamentalmente norteamericano, sin embargo, no desecha las aclimataciones que se puedan hacer en cualquier otro país o ciudad); c) el crimen contemporáneo desde la perspectiva de la creación literaria;

---

46 Alfonso Reyes dice: "De todas las feos denominaciones que han dado en emplearse para cierto género novelístico hoy más en boga que ninguno —novela de misterio, de crimen, 'detectivesca' policíaca, policial- prefiero esta última. Las demás, o parecen despectivas, o limitadas, o impropias por algún concepto. Sobre esta novela policial me atreví a decir —y lo ha recordado recientemente Jorge Luis Borges en Buenos Aires- que era el género literario de nuestra época. No pretendí hacer un juicio de valor, sino una declaración de hechos: 1) es lo que más se lee en nuestros días, y 2) es el único género nuevo aparecido en nuestros días, aun cuando sus antecedentes se pierdan, como es natural, en el pasado. [...] Los antiguos retóricos se acercaron muchas veces (y el primero, Aristóteles) a este tema de la relación entre el lícito engaño literario y la dimensión del poema. [...] Pero hay una cierta relación entre la cantidad y la calidad poética, que puede ser de primer grado o de grado recóndito, de orden directo o de orden inverso. Y en el tipo de ficción policial es obvia, es de primer grado y de razón directa." Alfonso Reyes, "Sobre la novela policial," en *Los trabajos y los días*, pp. 457-461.

47 Del "Prólogo" que Villaurrutia escribe para *La obligación de asesinar* de Antonio Helú extraigo la siguiente frase que hace referencia a los "efectos" que debe crear el autor en una novela de este género: "Los efectos de una novela policíaca deberán estar aún más y mejor calculados que los de una obra de teatro. Por otra parte, la presentación o la narración de los hechos deberán obrar magnéticamente sobre el lector. Sin estas dos cualidades la obra resultará pobre y el lector la abandonará o, lo que es peor, la arrojará lejos de sí cuando, una vez alcanzado el punto de llegada, la solución no corresponda a la tensión de que ha sido víctima durante la trayectoria." Antonio Helú. *La obligación de asesinar*, p. 10.

d) la manifestación histórico-industrial del género; y e) la especialización de sus representantes. En cuanto a la relación con su contexto histórico social, Ernest Mandel menciona que "la preocupación por la muerte es tan antigua como la humanidad. La muerte, como el trabajo, es nuestro destino inevitable. Pero se trata de una fatalidad natural mediada por condiciones sociales determinadas, a su vez, por estructuras socioeconómicas muy particulares. Las causas de la muerte y su momento dependen, en buena medida, de las condiciones sociales. El índice de mortandad infantil y la duración de la vida han variado mucho a través de la historia, tal como lo han hecho las ideas respecto de la muerte. La historia social de la muerte es una preciosa fuente de información acerca de la historia social de la vida".<sup>48</sup>

Reparando que en la historia de la literatura existen obras (poéticas, narrativas, ensayísticas, dramáticas, etc.) que poseen nulo o gran valor artístico, se podrá observar que lo mismo sucede dentro del género policiaco, puesto que este tipo de literatura, a partir de su masificación comercial (revolución industrial), ha permitido la aparición de escritores prolijos y a veces un tanto mercenarios del género. Por lo tanto, la novela policiaca es una literatura muy particular que ha permitido su conformación y evolución por elementos contextuales con los que se nutre: crecimiento de las ciudades, el crimen, el desempleo, las inequidades sociales, etcétera.

Ahora bien, la literatura policiaca del siglo XX, no sólo se siguió desarrollando como un juego de inteligencia, como proponen los primeros autores con el lector (por

---

<sup>48</sup> Ernest Mandel, *Crimen Delicioso. Historia social del relato policiaco*, p. 57.

ejemplo Conan Doyle en Inglaterra o Antonio Helú en México).<sup>49</sup> Tampoco es un producto para evadirse de la realidad sino que es una forma de criticar abierta o veladamente actitudes de gobiernos, clases sociales, de grupos de poder y hasta de individuos existentes en la realidad. Esta literatura trata de poner el dedo en la llaga de los problemas históricos, sociales y económicos que el escritor observa y que a veces le afectan directa o indirectamente.

## **2.2. La estructura de una novela policíaca clásica. Definición de los subgéneros a partir de los conceptos de Javier Coma**

¿Sabe una cosa Iván Mikailovich? Yo creo que su reacción después de un acto de violencia, no es comer, sino hablar y, sobre todo, no dejar hablar.

—¿Usted cree? Sería interesante ...

—Y volviendo a mi teoría ...

—Su reacción Filiberto, es curiosa. Creo que nunca había visto un caso semejante. Forma teorías. Muchas teorías. Y si no tiene usted otra cosa que hacer, creo que es buena hora de ir a dormir.

*El complot mongol*

---

<sup>49</sup> En 1973, Carlos Monsiváis argumentaba que los días de la novela deductiva habían terminado, porque no se podía ir más allá de la precisión de los datos, el ocultamiento alevoso de las pistas y las construcciones mecánicas y banales de las historias de estas novelas. Exponía, también, que la novela policial de acción, después de tener una "intensa perfección literaria", fue llevada a la caricatura, a la sátira y a la imitación servil y sórdida. Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados," p. 1.

Definir y describir cómo es una novela policial clásica<sup>50</sup> en su estructura más visible ha sido trabajo de críticos y escritores de novelas policíacas. Por un lado se encuentra el trabajo de estudio y análisis de los "lectores profesionales" que describen una novela de este tipo por sus características generales y, posteriormente, por las de un escritor en particular. Por otro, está la experiencia literaria de los autores, que de alguna manera, se han acercado al género.<sup>51</sup>

En este apartado trataré de confrontar y analizar las concepciones que nacen a partir de las obras policiales de Edgar Allan Poe. Empecemos con François Fosca<sup>52</sup> quien explica la mecánica de la metodología en la que se basó Poe para su "decálogo" o reglas de escritura.

Fosca refiere brevemente que la anécdota es un misterio que en apariencia no tiene solución. Uno o varios personajes pueden ser considerados culpables porque las claves superficiales así lo señalan. La observación psicológica y material de los hechos y un minucioso análisis de las pistas triunfan sobre las teorías apresuradas. La solución, siempre imprevista, se relaciona con los hechos que dieron pie al misterio. Entre más difícil parezca el caso, será más fácil de resolver. Una vez que se descartan todas las imposibilidades, lo que queda es la solución.

---

<sup>50</sup> Explica Narcejac que "la novela policíaca es un relato donde el razonamiento crea el temor que se encargará luego de aliviar". Thomas Narcejac en *La novela criminal*, p. 69.

<sup>51</sup> Con relación a las teorías que se han elaborado respecto a la narrativa policíaca, existe un breve recuento de éstas en el tomo dos de *Teorías del cuento II*, bajo el cuidado de Lauro Zavala. Aquí se puede uno acercar y conocer las diversas posturas en cuanto al relato policíaco. Véase la bibliografía.

<sup>52</sup> *Historia y técnica de la novela policial*, (Paris, 1937), citado en Boileau-Narcejac, *La novela policial*, p. 39.

Esta "metodología" surge a partir del análisis que realiza Fosca de *Los crímenes de la Rue Morgue* y de la introducción que elabora Poe. Por otro lado, Boileau y Narcejac mencionan que a Edgar Allan Poe se le escapó la verdadera naturaleza del género policial, porque, al parecer, también compartía la fascinación de su época por la ciencia triunfante. La novela policial expresó por conducto de Poe un deseo colectivo, casi inconsciente, de conocimiento positivo. Desde la visión sociológica, la novela policial fue el símbolo de una cruzada contra todas las fuerzas de la ilusión y la imaginación. El razonamiento tendría siempre la última palabra. Por esta razón, seguramente la investigación era parte esencial, la única que en realidad interesaba de la naciente novela policial. El misterio sólo servía como réplica, al igual que un traidor en un melodrama. Se pretendía usar este nuevo instrumento, tan frágil y peligroso que se denomina deducción. La razón simbolizaba la lucha contra lo desconocido. Este procedimiento entusiasmaba al lector a participar en las deducciones. En sus relatos, Poe cree en la capacidad de la razón para resolver rigurosamente los crímenes.

La metodología de Allan Poe, aparentemente puede aplicarse a la mayoría de los relatos policiales del siglo XIX. Por ejemplo el caso de Arthur Conan Doyle y su Sherlock Holmes. Sin embargo, al entrar en el siglo XX, con el influjo de todos los fenómenos históricos acaecidos en la primera mitad del siglo (avances tecnológicos, las guerras mundiales, etc.) este tipo de relato se transforma. En la década de los veinte, S. S. Van Dine (seudónimo de Williard Huntington) publicó en el *American*

*Magazine*<sup>53</sup> "las reglas de la novela policial", aclarando que entre el escritor y el lector se establece un juego de inteligencia en el que se debe participar con lealtad. Por ello concluye que el autor no tiene derecho de emplear con el lector, tramas y recursos distintos de los que el culpable emplea con respecto al detective, ni otros recursos simples que le resten méritos a la historia (confesión espontánea, hermanos mellizos, maniqués o criptogramas). Una verdadera novela policial no debe tener intriga amorosa. Debe haber un policía, el cual nunca debe ser él mismo el culpable. El problema policial debe solucionarse con recursos exclusivamente realistas y no debe haber más de un detective. Una novela policial sin un cadáver, no puede existir. Además, dice Van Dine, el autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico, sea un valet, lacayo, cocinero u otro.

A estas "reglas de la novela policial" se le puede objetar algunos puntos. Por ejemplo, en países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos, en el siglo XIX y parte del XX, se podía esperar que los órganos policíacos cumplieran con su deber, en gran medida, y se aplicara la ley. No obstante, con la evolución de la sociedad moderna y de la misma criminalidad, ninguna nación está exenta de poseer miembros corruptos en su interior. En cuanto a la presencia de un policía, podría decirse, es una constante de la novela policial escrita bajo un esquema tradicional<sup>54</sup> o que se escribía en el siglo XIX y XX, pero cuya evolución genérica ha ido

---

<sup>53</sup> Citado en Boileau-Narcejac, *Op. Cit.*, pp. 80-84.

<sup>54</sup> Es decir, se tiene un crimen, el problema es descubrir ¿quién es el asesino? y castigarlo. Este tipo de relatos se escribió en el siglo XIX y parte del XX. Claro está que puede haber alguna que otra excepción contemporánea. En México, por ejemplo, tenemos la novela *Crimen de color obscuro* de Ana María Maqueo (Eosa, 1986).

mostrando diversos personajes, según la "aclimatación"<sup>55</sup> de cada país, por lo que el muestrario incluye desde matones (*El complot mongol* —1969— de Rafael Bernal), pasando por detectives (*Cosa fácil* —1977— de Paco Ignacio Taibo II) hasta ex guerrilleros (*Nombre de torero* —1994— de Luis Sepúlveda).

En uno de los puntos, pareciera que S. S. Van Dine en verdad considera que la novela policial sólo es un "género menor". Para él no puede haber una novela policiaca bien escrita, con visos de genialidad u originalidad literaria capaz de competir con otro tipo de novela.

Thomas Narcejac,<sup>56</sup> crítico especializado en la novela policiaca, propone las siguientes características del género:

1. Debe haber, entre el miedo y el razonamiento, un equilibrio de tal forma dosificado que a un máximo de espanto corresponda siempre un máximo de sencillez lógica.
2. El héroe de la aventura no solamente debe ser simpático, sino también imponerse al lector de tal forma que éste delegue en él la tarea de pensar. (Nunca me cansaré de repetir que la novela policiaca debe leerse igual que otra novela cualquiera. [sic])
3. Es preciso que los enigmas propuestos al detective sean al mismo tiempo difíciles pruebas de su capacidad. (Dicho de otra forma: la novela policiaca se *construirá* como una novela.)
4. El estilo de la novela policiaca deberá valorar situaciones dramáticas. (Dicho de otra forma: la novela policiaca se *escribirá* como cualquier novela.)

---

<sup>55</sup> Véase la definición de *novela negra* de Javier Coma en *Diccionario de la novela negra norteamericana*, p. 101.

<sup>56</sup> Boileau-Narcejac, *La novela criminal*, p. 70.

En resumen: la novela policíaca será el poema del miedo. Será un *thriller*<sup>57</sup> controlado cuidadosamente organizado y delicadamente aterrador, gracias a una refinada progresión lógica.

Estas características que menciona Narcejac son en esencia lo que todo lector y escritor debe considerar de una novela policíaca: se debe escribir, leer y construir como una novela.

Vicente Francisco Torres, en el "Prólogo" de su antología *El cuento policial mexicano*,<sup>58</sup> comenta que no se puede hablar de este tipo de relato sino intervienen policías.<sup>59</sup> Además, para que un cuento sea detectivesco no son necesarios los detectives; basta con que aparezca la *detection*. También afirma, al igual que Van Dine, que las pendencias eróticas y la violencia no caben en una novela policial "clásica". La novela policial se hace "negra" cuando se nutre de violencia y, además, presenta denuncias sociales. Al respecto, Narcejac argumenta que la novela negra romántica cultivaba el horror con medios melodramáticos, con clara tendencia hacia el ocultismo:

---

57 Palabra inglesa que denomina a novelas o películas (policíacas o de terror) de *suspense* que proporciona emociones fuertes.

58 Vicente Francisco Torres, *El cuento policial mexicano*, p. 5.

59 Más adelante, en el mismo "Prólogo", dice acerca de lo policial y lo policíaco: "Es preciso poner orden y aceptar que las narraciones criminológicas, detectivescas y negras pueden agruparse bajo el rubro policial —o policíaco— por una o varias de las connotaciones de este término. Juan José Miró, en su *Biografía de la novela policíaca* (1956), recoge los datos de una encuesta realizada por la *Estafeta Literaria* (Madrid) y acepta el término policial para designar la actividad de policías en la vida real, y policíaco para referirse al género literario". Vicente Francisco Torres, *Op. Cit.*, p. 6.

No conseguía constituirse en género literario. Hacia abajo, subsistía la tentación del Gran Guíño!; hacia arriba, estaba solicitado por el demonismo y la magia negra. Le faltaba ser motivado, plausible, pensable. Pero la guerra ha cambiado el tinte del horror. [...] La desesperación, el odio, el fanatismo, han dotado a la antigua novela negra de la filosofía que le faltaba. También la técnica del escritor se ha transformado. La belleza de la frase pasa a ser un elemento secundario. Sólo cuenta el montaje de imágenes. La novela se hace cine. [...] El estilo aspira tan sólo a ser eficaz. Un estilo coloquial, con sus repeticiones, sus esperanzas, sus palabrotas, sus defectos, será recibido con alegría. El *argot* pasará a primer término. [...] <sup>60</sup>

Una vez formada la novela negra se llena de elementos que aprovechan los escritores y reflejan la forma de pensar de algunos sectores, según explica Narcejac:

Es evidente que la novela policíaca negra no surge directamente de la novela actual. Sin embargo, traduce a su manera la mentalidad del hombre de la calle que refleja, con más fidelidad de lo que normalmente se cree, las grandes corrientes de conciencia que sirven de manantial al arte de hoy. Y el hombre de la calle vive asustado. Ve dos zonas de ideología rivales; de un lado, los buenos; de otro, los malos. Siente ante los que tiene delante, sean cuáles fueren, un odio implacable. Es a la vez rebelde y conservador, anarquista y partidario de la porra, amargo y crédulo; denuncia las atrocidades de sus adversarios y sueña que un día los tendrá a su merced.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Thomas Narcejac, "Le roman policier," en *La novela criminal*, p. 71.

<sup>61</sup> Thomas Narcejac, *Op. Cit.*, p. 72.

En cambio, Vicente Francisco Torres, apoyándose en Javier Coma (*La novela negra*, 1980<sup>62</sup>), dice en el prólogo a la antología *El cuento policial mexicano*, que el relato policial clásico no evoluciona hacia la novela negra sino que se transforma a principios de siglo en la sociedad norteamericana por las crisis de la bolsa de Wall Street, el desempleo, la Ley Seca, las huelgas, el gangsterismo político, las nuevas costumbres, la liberalidad y el libertinaje, las apuestas y la constante violencia en la sociedad. En esta vorágine social hacen su aparición los *pulps* (revistas de relatos policiales, impresas en papel de pulpa de celulosa), origen de muchas novelas negras.

En principio tenemos los primeros textos de la novela policial con Edgar Allan Poe y "*Los crímenes de la Rue Morgue*" (inicios del siglo XIX); posteriormente se adapta el género a las nuevas condiciones sociales y tecnológicas de la segunda mitad del mismo siglo con la saga de Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle; esta nueva aclimatación y adaptación recibe toda la carga histórica y social de principios de siglo XX, creando la novela problema, detectivesca, negra, criminológica, de espionaje, etcétera. Finalmente el género policíaco se nutre de todos conflictos, avances sociales e históricos que marcan el difícil siglo XX. Todos estos elementos transforman el género policíaco de lo que fue, detección y justicia, a lo que conocemos ahora como novela policial con toda su acción, aventura y justicia cruda, llena de antihéroes.

---

62 Javier Coma, *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona, Editorial 2001, 1980.

Otro crítico y autor de este género es María Elvira Bermúdez (Durango, 1916-ciudad de México, 1987), quien en su "Prólogo" a la antología *Cuento policiaco mexicano*, resume los siguientes elementos de la literatura policiaca: el homicidio en el 95% de las narraciones es el más frecuente; el criminólogo se plantea y responde siete preguntas: ¿quién?, ¿a quién?, ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo? y ¿con qué? En el desarrollo del relato se expone el móvil y la oportunidad del crimen. Otro de los elementos es la investigación (*detection*), que en un 95% responde a la pregunta ¿quién? la cual es la más usual, al grado de que ha dado origen al término *whodunit* como sinónimo de narración detectivesca típica, según explica.

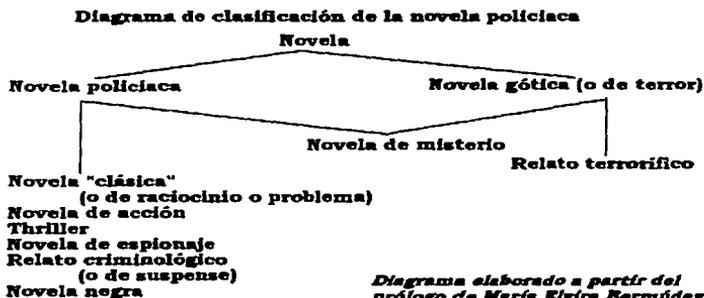
Bermúdez aclara que no hay que olvidar que *detective*, en inglés, es lo mismo que policía y lo que nosotros llamamos *detective* es en rigor el *private investigator* de los sajones. Más adelante menciona que la investigación caracteriza al género policiaco y que tiene por objeto contestar una pregunta: si no hay pregunta no hay investigación. Ahora bien, esa pregunta es precisamente lo que se conoce como problema, enigma o misterio, de donde se desprende que el *enigma* es el elemento *sine qua non* de la literatura policiaca o detectivesca.

En la novela conocida como novela-problema el investigador ejercita ante todo el raciocinio. La novela "clásica" o tradicional debería ser más bien llamada de-raciocinio que de-problema. En la novela-acción, tal como su nombre lo indica, es la *pesquisa* (la peripecia, el peligro, incluso la violencia) lo que predomina. Lo mismo sucede en el *thriller* y la novela de espionaje.

Otro elemento de la literatura policiaca auténtica es la imposición del castigo. La autora dice que al negar su motivación y su finalidad en la novela policial y

sustituirlas por la "crítica social", se cae en el absurdo destruyendo así la esencia del mismo género policiaco.

Otro elemento que considera, dentro de sus comentarios genéricos, es que el relato criminológico o de *suspense* se caracteriza como subgénero porque su historia se basa en el planteamiento de un delito o en su ejecución ante los ojos del lector, más que en su comisión en pasado. En ella puede haber o no crimen; mientras que en los subgéneros policiaco y criminológico se construyen —lo mismo que el *thriller*, la de espionaje y la *negra*— en el realismo literario. Ante un cuento de misterio, explica Bermúdez, el lector se pregunta: ¿qué pasó en realidad? Sin embargo, en el policiaco puro la interrogante típica es ¿quién será el asesino?; en las novelas donde personaje es un antihéroe: ¿se saldrá con la suya? y en el *thriller*, ¿triunfará sobre sus contrincantes?<sup>63</sup>



<sup>63</sup> María Elvira Bermúdez, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, p. 15-17.

En su "Prólogo", María Elvira Bermúdez tiene la virtud de englobar a) los rasgos de la novela policíaca "auténtica" —yo le llamo "clásica"— y b) las principales vertientes que se han desarrollado y sus rasgos comunes y particulares, aunque son, a mi modo de ver, generalidades. De su texto hay que rescatar la parte crítica que refiere a los análisis superficiales que se han hecho del género, pues es cierto que se resaltan uno o varios rasgos y se menosprecian otros que son importantes, como la función del detective o policía, la investigación y la justicia.

En México tenemos a otro crítico más reciente, Ilán Stavans, quien en su libro *Antihéroes. México y su novela policial* (1993), maneja en un apartado, lo que define como "la fórmula". Sin embargo se trata de una reducción de toda la teoría antes expuesta a sólo cuatro puntos que para Stavans son importantes y que, a mi parecer, están expuestos de un modo general y reductivo. Estos son: 1) el suspenso; 2) el uso de una técnica tradicional; 3) el reparto de personajes típico y maniqueo; y 4) lo moral y lo intelectual. Aunque el autor desarrolla cada uno de estos puntos, considero que tiene más valor la perspectiva que muestra Narcejac con respecto a la novela policial.

Recordemos que en 1945, en Francia, Marcel Duhamel planificó para la editorial Gallimard la colección *Série Noire* (Serie Negra), adjetivo que pronto dio nombre al género. Ahora bien, partiendo del hecho de que es en Estados Unidos, Inglaterra y Francia donde nace el concepto de novela negra y que de ahí pasó a las demás literaturas y se aclimató, considero que los conceptos de subgénero que maneja Javier Coma en su *Diccionario de la novela negra norteamericana*, son los más

adecuados para esta tesis. El autor da los siguientes subgéneros de la novela negra:

*Private eye*, *Hard-boiled*,<sup>64</sup> *Crime Psychology*, *Crook Story* y el *Police Procedural*.<sup>65</sup>

Javier Coma hace una síntesis de estos subgéneros del modo siguiente:

El correspondiente al protagonismo del *private eye*, investigador privado, permite circunscribir un sector amplio al campo de la "detective story" al tratamiento y al enfoque bajo lo que se ha dado por llamar "novela negra", dejando, pues, aparte la vasta esfera de la novela-enigma donde el hilo conductor es asimismo un personaje dedicado a la investigación particular. Entremezclado con este género, existe el adjetivado como *hard-boiled* que en muchos casos utiliza un idéntico arquetipo, pero que en múltiples ocasiones recurre a caracteres como periodistas, abogados, aventureros, etc. y cuya cualidad definitoria se refiere más al estilo de la narrativa que al personaje principal. Algo similar sucede con la *crime psychology*, subgénero adicto a una exploración psicológica —y también social— del hecho criminal, aunque ocurre con cierto hábito característico que el protagonista surja de la vida cotidiana, identificándose como víctima o como delincuente, con el lector.

Dos subgéneros referidos básicamente a los protagonistas, pero cuyas respectivas escenificaciones son a menudo determinantes, están constituidas por la *crook story* —centrada en profesionales de la delincuencia— y el *police procedural* —relativo a las fuerzas policiales y a sus técnicas y métodos—. Conviene asimismo aislar como subgénero la *penitentiary story*, cuya nota diferencial radica en la descripción de la vida de las prisiones.

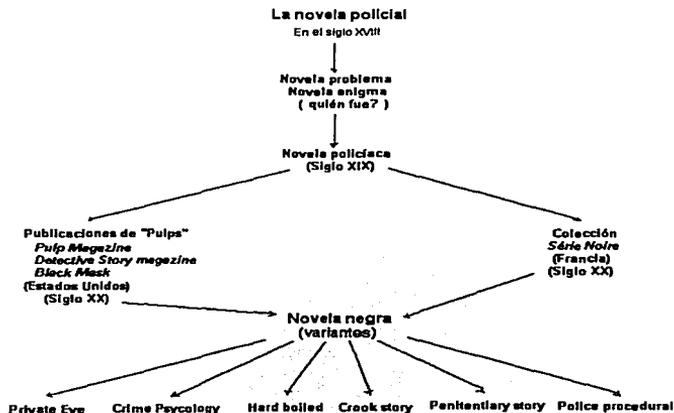
---

<sup>64</sup> Se refiere a las características de los años veinte, en ella se alude la tendencia al culto de la violencia, el sarcasmo y el ritmo trepidante de la acción y que se extendió a la correspondiente escuela originaria de la novela negra, a los escritores y a los protagonistas de la misma (fundamentalmente detectives). Javier Coma, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, p. 101.

<sup>65</sup> Para ampliar más la información de los subgéneros se puede recurrir a las páginas siguientes de Javier Coma, *Op. Cit.*, pp. 55-59, 80-83, 101-102, 177-179, y 184-187.

A su vez, los subgéneros contienen distintas rutas particulares: por ejemplo, la *crook story* puede devenir un relato de "hold-up" o sea, la narración de un atraco, y una novela de *crime psychology* es susceptible de encaminarse a través de la estrategia peculiar del "suspense", así como el *police procedural* accede en ocasiones a la denuncia de las corrupciones de las fuerzas del orden... La multiplicidad de senderos temáticos y de perspectivas literarias conduce a que si ya las fronteras de la novela negra resultan difícilmente definibles, aun sea más controvertible la delimitación de sus subgéneros.<sup>66</sup>

Se puede distribuir la propuesta clasificatoria de Coma en el siguiente esquema:



<sup>66</sup> Javier Coma, *Op. Cit.*, pp. 203-204.

### 2.3. ¿Qué tipo de novela es *El complot mongol*?

Por lo tanto, dentro de mi opinión —e insisto en que no la considero ni la única posible ni la mejor— la narración tiene por objeto llevarnos a una más clara comprensión del hombre y su tiempo.<sup>67</sup>

Rafael Bernal

En estos tiempos se ha creado la necesidad de clasificar la narrativa en tal o cual género para una mejor comprensión de la literatura. Por un lado, sirve a quienes realizan un manual o tratado histórico; por otro, a los que desean orientar el estudio de los autores y sus obras. En este caso servirá para revalorar esta novela de Rafael Bernal, la cual es la más importante dentro del género policiaco mexicano.

Todos los críticos o estudiosos que se han acercado al género coinciden en marcar el período de *evolución* de la novela policíaca a la novela negra, en las primeras cuatro décadas del siglo XX. Los factores que producen tal *evolución* son: el enfrentamiento del hombre con una novedosa forma de hacer la guerra con nueva maquinaria para asesinar a miles de personas a distancia. Las crisis económicas de entre guerras marginan y empobrecen a millones, motivo por el cual aumenta la criminalidad y obliga a que el poco romanticismo que todavía perduraba del siglo XIX

---

<sup>67</sup> Rafael Bernal, "Nada en la vida me divierte tanto como escribir." [Charla inédita rescatada por Vicente Francisco Torres] pp. 1, 5-6.

sea sustituido por una dura visión de la realidad y del mundo circundante. Los nacientes sistemas fascistas obligan al ser humano a verse crudamente como son: seres humanos con tendencias destructivas, pero, además, como afirma Ernest Mandel, se cosifica la muerte, porque es un hecho común al que se nos enfrenta diariamente: "La historia social de la muerte es una preciosa fuente de información acerca de la historia social de la vida."<sup>68</sup>

Así, la vida se llena de terrores y miedos, de prohibiciones y maneras de sobrevivir en un mundo en el que subsiste el más fuerte o el más apto. La Segunda Guerra Mundial obliga a los seres humanos a descubrir su propia barbarie. Ante estos factores, los escritores de novela policial dejan a un lado el juego de la inteligencia, el cual era la base de la novela policial clásica. En consecuencia, la producción literaria de este género en Inglaterra, Francia y Norteamérica se aleja de sus bases históricas:

Es evidente que la novela policíaca negra no surge de la novela actual. Sin embargo, traduce a su manera la mentalidad del hombre de la calle que refleja, con más fidelidad lo que normalmente se cree, las grandes corrientes de conciencia que sirven de manantial al arte de hoy. Y el hombre de la calle vive asustado. Ve zonas de ideologías rivales: de un lado, los buenos; de otro, los malos. Siente ante los que tiene delante, sean cuales fueren, un odio implacable. Es a la vez rebelde y conservador, anarquista y partidario de la porra, amargo y crédulo; denuncia las

---

<sup>68</sup> Ernest Mandel, *Crimen Delicioso. Historia social del relato policíaco*, p. 57.

atrocidades de sus adversarios y sueña que un día los tendrá a su merced.<sup>69</sup>

En este momento es conveniente hacer una primera clasificación de la novela. Es necesaria porque en México se ha hablado de *El complot mongol* y de la literatura policíaca mexicana con definiciones, muchas veces, ambiguas. Por ejemplo, María Elvira Bermúdez hace mención de *El complot mongol* como la gran novela, no sólo policíaca, sino "gran novela", pero no escribe sobre su clasificación ni en qué subgénero de su propuesta entra ni por qué.<sup>70</sup>

*El complot mongol*, según Sofia Martínez Maciel,<sup>71</sup> obedece a los cánones más ortodoxos del género policíaco, en la que se emplean técnicas estrictas y definidas sobre la realidad mexicana, para "añadir a nuestra literatura contemporánea, una apasionante historia de violencia, de intriga, de ininterrumpida acción. Escrita con un sabio y acelerado dinamismo, se apoya en diálogos directos y en la continua sucesión de episodios."

Eugenia Revueltas publicó en 1987 un ensayo llamado "La novela policíaca en México y en Cuba" en el cual hace un recuento de los orígenes y los autores policíacos; además de algunas interesantes observaciones. Por ejemplo:

---

<sup>69</sup> Thomas Narcejac, citado en *La novela criminal*, p. 72.

<sup>70</sup> Véase el "Prólogo" a *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*.

<sup>71</sup> Sofia Martínez Maciel, *Rafael Bernal en la literatura mexicana a través de su diversidad genérica*, México, UNAM, 1976, p. 11 [Tesis de licenciatura].

Es necesario establecer un primer deslinde: no se trata —para establecer si un texto pertenece o no al género policíaco de que el tema central sea un crimen, pues si sólo la presencia del crimen o delito determinara su condición genérica, casi toda la literatura que se ha escrito o contado —y hay que tener en cuenta las formas de la tradición oral de las narraciones populares tales como leyendas, cuentos, mitos, etcétera— tienen un crimen o delito como núcleo narrativo —desde el asesinato de Abel a manos de Caín o la desobediencia de Adán y Eva con la que, según la tradición judeocristiana, empieza la historia del crimen y la transgresión; pero el relato policíaco no se limita a contar la historia de un crimen, sino descubrir o detectar al criminal para castigarlo.

Ante la premisa que Eugenia Revueltas encuentra de "descubrir o detectar al criminal para castigarlo", encontramos que Filiberto García descubre la intriga del golpe de estado y al asesino de Marta, resolviendo ambos asuntos con un castigo: la muerte. A los primeros los castiga como un "verdugo ciego" ante el intento de golpe de estado y al segundo al encontrar el asesino de Marta: el chino Liu.

De un modo interesante afirma Revueltas que: "de una u otra manera, las novelas policíacas son una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época."<sup>72</sup> Este "reflejo de constantes socio-morales", también las menciona Javier Coma al hablar de la aclimatación de la novela negra norteamericana y Vicente Francisco Torres al enfatizar las obsesiones de Bernal en su obra.

---

<sup>72</sup> Eugenia Revueltas, "La novela policíaca en México y en Cuba," *Cuadernos Americanos*, enero-febrero, México, 1987, p. 102.

Eugenia Revueltas, al escribir sobre literatura policial, aborda brevemente el caso de Rafael Bernal y *El complot mongol*, de manera sucinta afirma (omito las citas textuales que hace Revueltas de la novela):

*El complot mongol*. Novela escrita no a la manera de la tradicional inglesa, sino en la línea de la novela negra norteamericana; novela de crítica social en la que se muestra la corrupción del sistema. [...] Filiberto García es el prototipo de este investigador criminal, de ese policía que está en los límites mismos de la delincuencia, ducho en el oficio de matar e investigar en ese orden. Lobo solitario que conoce los escondrijos físicos y mentales del delincuente, colérico e irónico se dispone a cumplir su empresa, sin dejarse engañar por los aparentes motivos que obligan a las autoridades a confiarte el caso. [...] Se plantea el enigma en dos niveles: uno específicamente policiaco y otro que pertenece a la secuencia narrativa de la novela de espionaje. Las dos tienen en común la transgresión o delito, y el inicio de la acción contraria llevada a cabo por García. [...] Otro elemento específico del texto es el sentido del humor con el que tanto el narrador omnisciente como el narrador protagonista, que nos van relatando la historia, y se hace más agudo en este último.

Hay que resaltar que Revueltas encuentra una de las principales características de *El complot mongol*: está escrita en la línea de la novela negra norteamericana, cuya principal obsesión es la crítica social y que en Latinoamérica se convierte en novela política.

Por otra parte, Vicente Francisco Torres habla de una mezcla de género negro y novela de espionaje, pero no define ni especifica sus parámetros. María Elvira Bermúdez reconoce solamente que es "una obra maestra" y explica cuatro variantes

del género: a) policíaco clásica (con detective y problema ¿quién es el asesino?), b) el cuento —o relato— criminológico, c) el de misterio y d) el terrorífico, pero no dice en cuál entra. Agrega de manera ambigua que el thriller y la novela de espionaje<sup>73</sup> son variantes del género.

Una respuesta a esta cuestión la podemos encontrar en la clasificación de Javier Coma de las novelas negras norteamericanas. Coma analiza cada uno de los elementos que conforman el género y los subgéneros policiales. Las definiciones de Coma ayudan a clasificar el estilo e intencionalidad de *El complot mongol*. Los elementos que sintetiza Coma son los siguientes:

Primero, el tiempo histórico, desde los años 20 hasta hoy. Segundo, el espacio geográfico, que fundamentalmente es el norteamericano sin que ello obste a interesantes aclimataciones del género en otros países.<sup>74</sup> Tercero, el tratamiento del crimen contemporáneo desde una perspectiva de creación literaria, lo que no impide que la novela negra, por su misma identidad de género, acoja una inmensa mayoría de producciones de

---

<sup>73</sup> Explican Boileau y Narcejac: "En los dos casos [la novela de espionaje y la policial] el misterio y la investigación parecen idénticos; el espía y el contraespía entablan una lucha sin cuartel, exactamente como el criminal y el detective; la novela de espionaje, por otro lado, es más 'verdadera' que la novela policial porque se inspira de alguna manera en la realidad histórica. La novela de espionaje y la novela policial parecían unidas, pues, definitivamente por una misma técnica". *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 139.

<sup>74</sup> Según comenta Carlos Monsiváis en la *Revista de la Universidad de México* en 1973, algunas de las causas de por qué la literatura policial latinoamericana no está completamente aclimatada: "una policía juzgada corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspira al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo. Por lo demás: a) los crímenes de o entre pobres no le interesan al género. El ámbito predilecto de esta literatura suele ser el de la gran burguesía, mansiones donde el mal impera, codicia entre magnates, chantaje alrededor de las piscinas, b) el crimen, además, no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo." Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados," pp. 2-3.

escaso o nulo valor estético (pero que no parten básicamente del juego deductivo, factor intrínsecamente paraliterario que determina la novela policiaca tradicional, la novela-enigma o novela-problema). Cuarto, la manifestación histórico-industrial en tanto género. Quinto, la especialización de sus representantes. Teniéndose en cuenta que la actitud testimonial o crítica ya está implícita en el tercer elemento citado, podría llegarse a la definición: 'contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno del crimen por narradores habitualmente especializados'.<sup>75</sup>

A estas definiciones habría que agregar los comentarios de menciona Narcejac acerca de la novela policiaca negra:

El estilo aspira a tan sólo ser eficaz. Un estilo coloquial, con sus repeticiones, sus esperanzas, sus palabrotas, sus defectos, será recibido con alegría. El *argot* pasará a primer término. Todos sabemos perfectamente que la razón moderna no se basa en las grandes verdades cósmicas con las que se manejaban los antiguos. La razón moderna ha introducido en el mundo una serie de amargos principios que no cesan de propagar catástrofes. Y todo se ha vuelto insignificante, fútil y amenazador. [...] Era normal que el lenguaje se descompusiera, perdiera nervios y músculos, para conservar tan sólo la viscosidad del plasma, del caos original.<sup>76</sup>

Rafael Bernal sabe de la incertidumbre de la "razón moderna" que menciona Narcejac, por eso ubica la acción de la novela poco después del asesinato de John

---

<sup>75</sup> Javier Coma, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, pp. 81-82.

<sup>76</sup> Thomas Narcejac, citado en *La novela criminal*, pp. 71-72.

F. Kennedy: "No sería ésta la primera guerra que empezara con el asesinato de un Jefe de Estado. Y tenemos también el antecedente de lo sucedido en Dallas."<sup>77</sup> Según dice el señor del Valle en la novela, momentos después de encargarle a Filiberto García, investigar el "complot". Rafael Bernal sitúa la trama en México posrevolucionario, en la naciente modernidad que desplaza a las antiguas generaciones, pero que utiliza los mismos medios políticos de la época de la Revolución para mantenerse en el poder. Esta transición a la modernidad se refleja en el siguiente monólogo interior del personaje central, Filiberto García:

Y ahora todo se hace con la ley. De mucho licenciado para acá y licenciado para allá. Y yo ya no cuento. Quítese viejo pendejo. ¿En qué universidad estudió? ¿A qué promoción pertenece? No, para esto se necesita tener título. Antes se necesitaban huevos y ora se necesita título. Y se necesitaba estar bien parado con el grupo y andar de cobero. Sin todo eso la experiencia vale una pura y dos con sal. Nosotros estamos edificando México y los viejos para el hoyo. Usted para esto no sirve. Usted sólo sirve para hacer muertos, muertos pinches, de segunda. Y mientras, México progresa. Ya va muy adelante. Usted es de la pelea pasada. A balazos no se arregla nada. La Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución! Nosotros somos el futuro de México y ustedes no son más que una rémora. Qué lo guarden por allí, donde no se vea hasta que lo volvamos a necesitar.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 20.

<sup>78</sup> Rafael Bernal, *Op. Cit.*, pp. 11-12.

El monólogo es, por cierto, bastante pesimista acerca de su condición de matón, de viejo asesino a sueldo con sus sesenta años a cuesta, de su decepción de la Revolución y su pasado. "¡Pinche pasado!", diría el personaje.

El segundo elemento que define a la novela negra lo encontramos en la aclimatación del género en las céntricas calles de la ciudad de México, en donde, en los años sesenta, apenas se vislumbraba la megalópolis que sería tres décadas después:<sup>79</sup>

La noche empezaba a invadir de grises sucios las calles de Luis Moya y el tráfico, como siempre a esas horas, era insoportable. Resolvió ir a pie. El coronel lo había citado a las siete. Tenía tiempo. Anduvo hasta la Avenida Juárez y torció a la izquierda, hacia el Caballito. Podía ir despacio. Tenía tiempo.<sup>80</sup>

En otra descripción ubica el lugar que sería el centro de la trama:

México, con cierta timidez, le llama a la calle de Dolores su barrio chino.<sup>81</sup>  
Un barrio de una sola calle de casa viejas, con un pobre callejón ansioso

---

<sup>79</sup> Paco Ignacio Taibo II dice de *El complot mongol*: "Era una novela extraña e incluso fuera de lo común para un autor como Bernal, cuya demás obra no interesa mayormente. La gran virtud de *El complot mongol* fue demostrar que sí se podía escribir una novela policiaca mexicana, que sí se podía nacionalizar el género". Juan Domingo Argüelles, "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaca mexicano: un género hecho con autor y terquedad," *Tierra Adentro* (49), p. 14.

<sup>80</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 9.

<sup>81</sup> Vicente Francisco Torres en la entrevista con Idalia Villarreal, viuda de Bernal, dice lo siguiente:

"—¿Qué pensaba Rafael Bernal de *El complot mongol*?"

—A él le gustó mucho; lo dejó satisfecho. Pero por poco le cuesta el trabajo en la Secretaría de Relaciones Exteriores porque dijeron que estaba pensado en modelos concretos para sus personajes. Se habló de Corona del Rosal y en una junta donde se analizaban las cosas del personal del Servicio Exterior, varias personas propusieron que se suspendiera a Bernal. Sin embargo, el director del

de misterios. Hay algunas tiendas olorosas a Cantón y Fukien, algunos restaurantes. Pero todo sin color, las luces y banderolas, las linternas y el ambiente que se ve en otros barrios, como el de San Francisco o el de Manila. Más que un barrio, da el aspecto de una calle vieja donde han anclado algunos chinos, huérfanos de dragones imperiales, de recetas milenarias y de misterios.<sup>82</sup>

La trama central de la novela revela una minuciosa observación interna y externa de la vida en el México de aquella época que gira en torno a los que detentan el poder y los grupos marginados que conoció el autor.<sup>83</sup> La trama principal nos relata el tortuoso camino que transita el pistolero Filiberto García en los entretelones de la vida política. Si se viera por comparaciones, pareciera que Filiberto García a semejanza de Alighieri en la *Divina comedia* atravesara incólume el infierno, acompañado de Beatriz, quien al final lo deja continuar por su camino, solo. En *El complot mongol* tenemos a una Marta-Beatriz o Beatriz-Marta que le enseñará que una muerte puede desnudarlo de su rudo gesto.

Otro rasgo definitorio de *El complot mongol* es la crítica social. El autor ya no habló de Dios, de la caridad ni de la civilización como alternativa frente a la maldad; no cuestionó el reparto agrario ni los hechos armados, sino que demostró las taras

---

Servicio Exterior salió en su defensa y dijo que eso era una novela policíaca, que todo sucedía en el barrio chino y cuál barrio chino teníamos en México. No hay más que un callejón en la calle de Dolores. La novela se escribió y pensó en Perú, donde hay muchos chinos. Él no pensó en ningún político; le apasionó el pistolero por sus características. Antes los pistoleros, que hoy llamamos guaruras, se reúnan en el café del Hotel Regis." Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, pp. 41-42. Esta entrevista se publicó antes como: "Un recuerdo de Rafael Bernal," México, *Sábado*, *Unomásuno*, (701), 9 de febrero de 1991, p. 9.

<sup>82</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 26.

<sup>83</sup> Vicente Francisco Torres, *Op. Cit.*, p. 42.

con que nació la revolución hecha gobierno, mismas que había señalado en otras obras. Su lenguaje se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismos (*requintadita*,<sup>84</sup> *cobero*,<sup>85</sup> *cachondear*,<sup>86</sup> *fierrada*,<sup>87</sup> *contlapache*<sup>88</sup>) para poder caracterizar sus personajes y ser consecuente con su tema. En ese sentido, encontramos otros dos giros importantes: el cinismo y la ironía.

El caso que resuelve Filiberto García<sup>89</sup> es un aparente complot internacional que se transforma en un caso de corrupción:

—Ya su complot se fue al diablo. Entre usted [Rosendo del Valle] y el General [Miraflores] lo echaron todo a perder. Ya ni los chinos ni la Mongolia Exterior o los rusos pueden ser los chivos expiatorios. Para ese puesto se necesita a un mexicano, algo que la gente de aquí comprenda. ¿Entiende?<sup>90</sup>

---

84 El uso de *requintadita*, se fundamenta en el de *requinto* (n. m. hist.) que era un servicio extraordinario impuesto a los indios en Perú y en otras provincias americanas, durante el reinado de Felipe II, que consistía en la quinta parte de sus contribuciones ordinarias (*Diccionario de la lengua española*, p. 1261). El uso de la palabra *requintear* en la novela tiene como significado la prostitución.

85 De *coba* (n. f. fam.), adulación: dar coba. *Op. Cit.*, p. 348.

86 Excitar sexualmente. *Ibid.*, p. 248.

87 De poseer o dar dinero. *El Pequeño Larousse Interactivo*, 1999.

88 Del náhua *con* acción de verbo y *tlapachoa*, cubrir la gallina los huevos. En México significa compinche o encubridor. *Diccionario de la lengua española*, p. 1261.

89 Véase Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM, 1994, pp. 35-36. El texto se publicó antes en el suplemento *Sábado* (511), *Unomásuno*, 18 de julio de 1987, pp. 1, 2, 3 y 4. También en la revista *Tierra Adentro* (49), septiembre-octubre de 1990, CNCA-INBA, pp. 5-6.

Por otro lado, Antonio Puertas dice al respecto: "*El complot mongol* (1969), está armada alrededor de una sospecha y realiza un examen de su personaje principal: Filiberto García, pistolero a sueldo de antiguos generales revolucionarios, incurablemente enfermo de nostalgia por los viejos tiempos en que su trabajo (el simple arte de matar, diría Chandler) 'era otra cosa'. Irrelevante y sin brillo, en apariencia, este hombre nos conduce en el mundo sórdido de la muerte y crece como ser humano, gracias a la pluma de Bernal quien no duda al mostrarlo más inteligente y suspicaz de lo que el lector cree al principio de la novela. García es una especie de Virgilio y Quijote desencantado y escéptico frente a todo lo que existe". "*El complot mongol*: ¿Reedición de un thriller mexicano clásico?," p. 4.

90 Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 227.

*El complot mongol* posee muchos rasgos del relato tipo *hard-boiled* como el culto a la violencia, el sarcasmo y el ritmo trepidante de la acción. En cierto modo, la novela *hard-boiled* (véanse la definición en la página 49-50) consistió en la aplicación del *western* a la gran ciudad norteamericana del siglo XX, el caballo por el automóvil, los *sheriffs* por la policía, los bandidos por los gánsters, y renovando los rituales y la mítica de la narrativa del Oeste. Pero la corrupción policial y administrativa de los *Happy Twenties* estableció un hecho diferencial trascendente, manifestado en los frentes progresistas de los mejores escritores *hard-boiled* (por ejemplo: Dashiell Hammett, Horace McCoy o Raymond Chandler).<sup>91</sup>

Finalmente, a pesar de que Rafael Bernal abandonara todas las novelas policíacas que encontraba y leía en sus múltiples viajes,<sup>92</sup> *El complot mongol* es el resultado de las influencias de la novela negra policiaca<sup>93</sup> y de la novela con características del *hard-boiled* (pensemos en novelas como *Red Harvest* (1929) y *The Maltese Falcon* (1930) de Hammett y su personaje Sam Spade o *The Big Sleep* (1939) y *The High Window* (1942) de Chandler con su personaje Philip Marlowe).

Sintetizando, *El complot mongol* es una búsqueda experimental del autor que utiliza elementos del *hard-boiled*, de la novela de espionaje y de novela negra, con predominio de esta última.

---

91 Javier Coma, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, p. 101.

92 Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, p. 41.

93 Véase a Thomas Narcejac, en *La novela criminal*, p. 71.

## **Capítulo tercero. *El complot mongol* y su contexto**

### **3.1. Crítica al contexto político y social de México.**

El presente apartado sólo es una síntesis de los temas que se abordan en la novela de forma crítica. El primer tema que aparece al inicio del texto es la crítica al México pos revolucionario, ya que el personaje es un ser creado dentro de las filas de la revolución (dentro de "la bola") que observa cómo han ascendido individuos que ni siquiera tienen noción de por qué se luchó. El segundo tema, en el orden de aparición de la novela, es el barrio chino, el cual es, podría decirse, el imaginario de todos los barrios conocidos por el autor en sus viajes, pero situado en la ciudad de México. El machismo y las mujeres es el tercer tema en la novela, expresado principalmente a través de lo que recuerda y piensa el personaje de Filiberto García de su vida, ante su penoso enamoramiento de Martita. Otro tema que está presente en *El complot mongol* y que manifiesta Filiberto García en su machismo es el desagrado por las novelas "rosas" de la época, que aunque no completamente referidas, es la contraparte de su comportamiento con la dependiente china, Martita. El autor, por ende el personaje de Filiberto García, hace una crítica o una "parodia" de las novelas de espionaje, la cual está presente en los diálogos internos y en parte de la estructura de la novela. La novela policiaca en Iberoamérica y, específicamente de México, se convirtió en novela política porque los sistemas judiciales y de procuración de justicia como los de Estados Unidos, Francia o Inglaterra son

completamente diferentes a las de los países donde nació la novela policíaca. Por eso los autores enfocan su mirada crítica en los círculos de poder.

#### **a. El México posrevolucionario**

En primera instancia preguntémosnos: ¿Quién ganó la revolución mexicana? ¿Realmente la revolución mexicana fue revolución como para escribirla con mayúsculas? ¿Qué fue lo que se ganó después de la lucha armada? Es obvio que no ganaron la Revolución los grupos que vindicaban su derecho por la libertad o la tierra, sino que la ganaron las nacientes clases medias y la alianza con la oligarquía acomodaticia del porfiriato. Los de abajo siguieron siendo los de abajo y los de arriba, intocables. Sin embargo, no se puede negar que esta lucha armada introdujo de modo incipiente al país en la modernidad del siglo XX. Hubo mayor libertad y movilidad social y crecimiento económico con el auge de las grandes ciudades promovido por el desarrollo industrial. Cabe mencionar que el grupo en el poder se consolidó mediante intrigas y crímenes durante sus primeras décadas. Antes con armas, ahora con maneras más sutiles, por ejemplo con la ley, los impuestos, el control de los sindicatos (organismos de control obrero), o la manipulación a través de los medios masivos de comunicación, además de la corrupción. La misma cultura ha sido invadida y controlada por estos grupos, pues se han dado cuenta que es un medio más efectivo para sojuzgar a la población. La explotación en las haciendas

dejó de producirse a gran escala, las masas casi no ganaron nada, sino es que una miserable repartición de tierras que gradualmente han regresado a otro tipo de terratenientes. El desarraigo de estas comunidades lo vemos en el espejismo de bonanza que se dio en la década de los cuarenta en las grandes ciudades. Se produjeron cacicazgos regionales, la población se mantuvo pasiva, conforme con el salario mínimo que apenas si alivia las más elementales necesidades.

Los mexicanos de la primera mitad del siglo XX vivieron con desilusión su época porque pelearon y no obtuvieron del gobierno mexicano nacido en la revolución lo que reivindicaban. Martín Luis Guzmán retrató esta situación en sus novelas *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929). Más específicamente la lucha por el poder o los manejos del mismo se nota en *El Desastre* (1935-1937), de José Vasconcelos.

Filiberto García es la reunión de caracteres de hombres desencantados, de hombres curtidos por la experiencia que se unieron a la lucha armada o al gobierno a su manera. En la revolución se aprende a matar y en todo gobierno se necesitaba personal para hacer el trabajo sucio.<sup>94</sup> El desencanto fue inmediato al término de la revolución: la situación económica, política y social seguía siendo la misma. Situación que trajo como consecuencia el descontento de obreros, campesinos, estudiantes y periodos de guerrillas urbana.

---

<sup>94</sup> Dice Filiberto García sobre la Revolución: "Qué saben éstos de lo que es hacer la Revolución, de lo que es andarse muriendo por esos caminos. [...] La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes. Y así, por todos lados, nos andamos haciendo pendejos. Todos, de una manera o de otra. Con mucho primor, como dicen los corridos. Para mí que el Licenciado es el único revolucionario que queda, porque es el único que no cree en las leyes." *El complot mongol*, p. 214.

## b. El "barrio chino"

Gran parte del desarrollo de la novela *El complot mongol* está situado en lo que se ha dado por llamar Centro Histórico de la ciudad de México, en la última década. En el barrio chino que abarca una calle y un callejón, ahora un tanto miserables. La calle de Dolores, cercana a la de López, es demasiado común, tanto en la época que Bernal escribe la novela como en la actual y se pierde en la amalgama heterogénea en que se ha convertido la ciudad. Aunque toda esta zona que se ha vuelto un caos social y vial, no ha dejado de ser lo que era a mediados de siglo: vecindades por allí o por allá, departamentos de lujo para uno que otro clasemediero, perros, basura y el reflejo de una sociedad en mal estado, sea por la mendicidad, los niños abandonados y el contraste que producen los grandes aparadores de las tiendas de lujo con la precariedad de algunas viviendas. Los tiempos de crisis se sucedían cada seis o siete años, con la disminución del precio del petróleo, actualmente aparecen cada año, al final de cada ejercicio presupuestal desde que se ha implementado la tendencia macroeconómica llamada neoliberalismo la cual es consecuencia lógica de lo que nunca fue, de lo que no nació: la revolución.

En México, la palabra *chale* designaba a quienes eran originarios de China o eran descendientes de chinos. Esta palabra actualmente ha dejado de tener ese significado de grupo social el cual ha sido sustituido por una connotación de desacuerdo en la jerga proletaria citadina. Es decir, su significado se ha degradado.

Hace décadas así se les denominaba popularmente a los chinos. Despectiva o no, ésta es la forma que utiliza Rafael Bernal. La calle de Dolores y la de López,<sup>95</sup> por su cercanía, ciertamente, son calles que dentro de la novela importan por su condición de escenario directo e indirecto de acciones. En la descripción de Bernal, en su irónica forma de escribir, el barrio chino es una patética visión del lugar en las primeras páginas de la novela, consideremos que la emigración de la comunidad china a México se da con mayor fuerza, pero de manera atomizada, a finales del siglo XIX, en la época del porfiriato.<sup>96</sup> Muchos de estos chinos sirvieron, en condiciones casi de esclavos, en la construcción de las líneas del ferrocarril, por lo que no crearon una gran comunidad como en otros países, sino que se dispersaron por todo el territorio nacional.

En *El complot mongol* esta comunidad es retratada por el autor de una manera un tanto lejana si se compara con otras; pero quizá en el fondo sí existía conocimiento del comportamiento de la comunidad china por sus andanzas de aventurero. Posiblemente sabía esto su superior en el Servicio Exterior, ya que defendió al escritor cuando se pidió su renuncia, argumentando que tal vez hablaba de la comunidad china del Perú, país donde hay muchos emigrantes chinos,

---

<sup>95</sup> Conversando con mi asesor, me hacía ver que todas estas calles que menciona Bernal, desde su horizonte novelístico, hacen que se piense en un imaginario urbano, elemento que es parte importante en toda creación literaria.

<sup>96</sup> Véase el ensayo Luis González, "El liberalismo triunfante," en *Historia general de México*, T. III, El Colegio de México, México, 1976, pp. 163-282. En Estados Unidos se aprobó la Ley de exclusión de Chinos (1882), situación que los obligó a emigrar por diferentes ciudades norteamericanas; algunos se refugiaron en México.

situación diferente a la de la ciudad de México.<sup>97</sup>

Tengamos en cuenta que para "aclimatar" su novela en México, Bernal debía jugar con los elementos que tenía a la mano, es decir, el ambiente y la percepción del mundo de los pistoleros que le tocó conocer en el Hotel Regis (del cual sólo queda memoria y el parque que se construyó en su sitio, después de los terremotos de 1985)<sup>98</sup> y su posible conexión con el barrio chino en su época. También es irónico considerar el barrio chino como un escenario cosmopolita a la altura del *thriller*, la novela negra y la novela de espionaje, e incluso del cine negro.

### c. El machismo y las mujeres

¿Para qué acordarse del nombre de una mujer? Una mujer es como cualquier otra. Todas con agujerito.

*El complot mongol*

El machismo<sup>99</sup> de García se resume en la siguiente cita:

---

<sup>97</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, p. 41.

<sup>98</sup> Vicente Francisco Torres, *Op. Cit.*, p. 42. Léase la entrevista de Vicente Francisco Torres en el Apéndice.

<sup>99</sup> Menciona Guisepe Amara que desde la infancia se debe "construir" y madurar a lo largo de la vida la capacidad de relacionarse, de comprender e interpretar las interacciones personales y el modo de responder a los conflictos ya que no es una capacidad innata del ser humano. Para crear esta capacidad se requieren ciertas condiciones y procesos como: a) disposiciones y conductas por parte de los progenitores que entrañen y expresen calidad, afecto, seguridad y estimulación; b) internalización de las imágenes de los padres como base psicodinámica de la identificación humana y c) separación y progresiva individualización del niño hacia la adolescencia y juventud. Gracias a que

¡Pinche Martita! Capaz y que hasta está preñada del chino Liu. Y yo haciéndole a la novela Palmolive. ¡Jijole! Si me hubiera visto Ramona la Chiapaneca: "Fili, tú eres capaz de saltarle a un poste con naguas." Así me decía la canija. Y todo porque le voltee a la criadita del burdel. Había que incorporarla. Y aquella otra, la de Veracruz: "Para ti el amor sólo es saltarle a una vieja encima. Creo para ti una mujer no es más que un agujero con patas." Y luego, ¿qué otra cosa es una mujer? Con ellas, a lo que te truje. Es como con los muertitos. ¿Para qué andarle haciendo? Sobre el muerto las coronas y sobre la vieja el hombre. ¿Y para qué tanto prólogo? Llegando y prendiendo lumbre. Con las viejas y con los muertos. Es igual. Lo demás son adornos de degenerados. Y ahora yo: "Usted en la recámara, Martita." A poco lo que está resultando es que ya no puedo y me hago medio paternal. ¡Pinche Martita! ¡La pinche madre! No más hablo con el gringo y me voy a la casa. Y aquí se acabó la novela Palmolive y vamos a lo que importa. Usted en la cama, Martita, y yo también. Que si no sirve para eso. ¿Para qué otra cosa? Puede que le lleve unas flores. ¡Otra vez haciéndole a la novela Palmolive!<sup>100</sup>

---

ha internalizado y "construido" los núcleos y matrices de la personalidad materna y paterna; el ser en crecimiento podrá emanciparse sin gran angustia, tensión o depresión.

Cuando falta esta internalización de la figura paterna en culturas y comunidades con predominancia masculina, el niño es presionado a comportarse e identificarse según los patrones de dominio a afirmación agresiva. Al mismo tiempo existen pocos vínculos de los padres varones con los hijos lo que impide un crecimiento psíquico equilibrado. En estas sociedades la madre ni aprecia ni confía ni cultiva sólidos lazos afectivos con el marido por lo que se adhiere en demasía al hijo. Éste, al crecer, se separará con angustia, inseguridad e incertidumbre, además de percibir la presión familiar, escolar y social que lo obliga a comportarse y hacerse reconocer como futuro macho dominante. En consecuencia, el hijo tendrá que rechazar su identificación con la madre y se verá obligado a emular el modelo masculino exigido por el medio social. Esta emulación artificial será falsa, exagerada y en ocasiones violenta. Otras características con las que el "macho" deberá reforzar su actuación serán: expresar dureza, impaciencia, temeridad, una actitud constante de reto y antagonismo, vivirá de amores idealizados; se despreciará por percibirse tímido y castrado ante la coquetería burlesca de las mujeres. Inclusive, comenzará a gustar de su conducta sádica y cruel sobre sus víctimas a quienes teme y repudia.

En esencia, el machismo es fatalmente el comportamiento caricaturesco de un ser formado parcialmente, a expensas del modelo femenino y obligado a representar una actuación del todo opuesta y negativa. Guiseppe Amara, *Cómo acercarse a ... la violencia*, pp. 300-304.

100 Rafael Bemal, *El complot mongol*, p. 98.

El primer referente del machismo en esta cita es: "Capaz y que hasta está preñada del chino Liu." En ese momento Filiberto García no sabía de la relación de concubinato que existía entre el chino Liu y Marta. Lo que recuerda parte de la "fraseología machista mexicana": "todas las mujeres son putas, menos mi madre y mis hermanas". El segundo referente tiene como significado que la mujer es un objeto el cual se puede abandonar después de usarlas. Éste es un recuerdo de la frase de una lenona que conoció en su pasado: "Fili, tú eres capaz de saltarle a un poste con naguas."

Otra frase que recuerda es, curiosamente, de otra lenona: "Para ti el amor sólo es saltarle a una vieja encima. Creo para ti una mujer no es más que un agujero con patas." Frase que es rematada con: "Y luego, ¿qué otra cosa es una mujer?" Líneas más adelante, el autor, haciendo gala de ironía de la cultura popular mexicana suelta otro dicho: "Sobre el muerto las coronas y sobre la vieja el hombre."

En esta cita el personaje muestra su machismo heredado y el machismo social en el medio en que vive. Se desprecia a sí mismo al descubrirse como un individuo sensible y tímido. En sus recuerdos internos, García se muestra crudo y hasta sádico: "A veces los muertos aprietan los cuchillos. Como que se vuelven medio codiciosos. Y a ese cuchillo le he tomado cariño. Ya solito sabe el oficio."

El prototipo del personaje de Filiberto García nace de circunstancias vivenciales del autor y de la idiosincrasia de la sociedad mexicana de la primera mitad del siglo XX, de los hombres forjados durante y después de la revolución de 1910, y de todo un bagaje cultural heredado de la conquista y la colonia, de sometimiento y

cosificación de la mujer por la mentalidad católica. En fin, García es uno de los prototipos de macho mexicano que se crearon en los primeros 50 años del México pos revolucionario. El otro nació en las películas de charros del cine nacional, es decir, el prototipo "romántico" encarnado por Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar o Fernando Soler.

¿Por qué abordar el machismo del personaje Filiberto García? García es un personaje que a primera vista puede parecer desagradable; sin embargo, es un personaje que se descubre complejo y lleno de historias apenas esbozadas, es decir, es un hombre autosuficiente y arrojado, sin grandes valores morales, pero fiel como un perro a sus patrones o a quien le pague. García es un prototipo de macho que se encuentra al margen de la ley, consciente de su propia realidad en la que vive.

#### **d. Las novelas "rosas" de la época**

La aversión a las novelas "románticas" de la época es porque algunas editoriales como *Diana* promovían concursos literarios en los que predominaban novelas sentimentales y eran patrocinados por la empresa Palmolive. Por cierto, esta última empresa se dedicó a patrocinar teledramas (*Gutierritos*, etc.) y radionovelas. Uno de

los escritores leído y solicitado en su momento fue Caridad Bravo Adams.<sup>101</sup> En *El complot mongol* se percibe que Filiberto García no es ajeno a la temática de este tipo de novelas, es decir, las conocía, pero el personaje también desdeña las novelas policíacas y de espionaje al sentir que se encuentra en una situación semejante:

Y Martita muy seria, viéndolo todo. Como si estuviera acostumbrada. Y escogió esta noche para venirse conmigo. ¿No me estará jugando de a feo? Y yo en lugar de aprovecharme, le hago a la novela Palmolive. ¡Pinche novela! Y también haciéndole a la intriga internacional. Como si no hubiera competencia.<sup>102</sup>

Este sentirse en una situación ridícula de "novela romántica" lo percibe García al establecerse el vínculo afectivo con Marta, (inmigrante ilegal con pasaporte falso) y al iniciarse la investigación del supuesto complot internacional, originado en la Mongolia Exterior, sin olvidar la constante ironía de la situación:

Esto es mucho complot internacional. Ahora sí que ascendí al Departamento de Intrigas Internacionales. ¡Muy salsa! Luego me van a decir que vaya a matar a un changuito a Constantinopla. De a mucha bailarina de ombligo de fuera y toda la cosa. De danza de los siete velos. ¿Y cómo se matará en Constantinopla?<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Algunas novelas de Caridad Bravo Adams son: *Cita con la muerte*, México, Diana, 1962; *Senda de rencor*, México, Diana, 1962 y *El precio de un hombre*, México, Diana, 1963.

<sup>102</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 64.

<sup>103</sup> Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 48. Parodia, por cierto, de la trama de la novela *La máscara de Dimitrios*.

¡Pinche Martita! ¡La pinche madre! No más hablo con el gringo y me voy a casa. Y aquí se acabó la novela Palmolive y vamos a lo que importa. Usted en la cama, Martita y yo también. Que si no sirve para eso. ¿Para qué otra cosa? Puede que le lleve unas flores. ¿Otra vez haciéndole a la novela Palmolive?<sup>104</sup>

### **e. Parodia de las novelas policíacas y de espionaje**

¡Pinche novela! Y también haciéndole a la intriga internacional. Como si no hubiera competencia. Ando en el equipo de Hitler y de Stalin y de Truman. ¿Y usted anda en su cuenta de muertos? Pues yo a lo nacional, que es como decir a la antigüita. Ya ven que somos medio subdesarrollados. A pura bala.

*El complot mongol*

¿Qué tan importante eran las novelas policíacas para Rafael Bernal?... Ésa sería la pregunta clave de este apartado. En la entrevista de Vicente Francisco Torres con la viuda de Bernal, Idalia Villarreal, en 1990,<sup>105</sup> menciona que una de sus preferencias importantes era la historia, pero que utilizaba las novelas policíacas para descansar, agregando que cada vez que cambiaban de residencia, por su trabajo diplomático, dejaba todas estas novelas. Además, no les daba tanto valor como para

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>105</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, pp. 40-41.

conservarlas, para él era más valioso un libro de historia o una buena novela. Las novelas policíacas eran para descansar la mente, como sostenía Alfonso Reyes al comentar acerca de este género.

¿Por qué parodia? Al igual que muchos escritores de su época, Rafael Bernal consideraba, en cierto modo, la novela policíaca como literatura menor, puesto que su formación académica, autodidáctica y diplomática le daba una perspectiva más cercana a la de un historiador. De hecho, su mayor obra de investigación es histórica: *El gran océano (Historia del Océano Pacífico)*, editada póstumamente por el Banco de México; otras obras que tienen un carácter histórico son: *México en Filipinas* y *Gente de mar*. Esta autocrítica es visible a lo largo de la narración en *El complot mongol*, tanto en la voz narrativa, la voz —interna y externa— del personaje Filiberto García, por ejemplo:

¡Pinches misterios! Y luego me salen con la Mongolia Exterior y con Hong Kong y los rusos. Capaz y el chino Fong con esa cara de maje es el agente de Mao Tse Tung. [*Pensamiento interno de Filiberto García*]<sup>106</sup>

Estas referencias al comunismo chino eran muy comunes en las noticias en los años sesenta, de manera que Bernal las refleja paródicamente en el texto. En la siguiente cita, proporciona un dato que resulta ser biográfico, Bernal leía novelas policíacas y las abandonaba, según Idalia Villarreal, cuando cambiaban de residencia:

---

106 Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 27.

[Diálogo que sostiene Martita con Filiberto García]

—Como no tengo donde ir, leo mucho, sobre todo novelas policíacas. Creí que todo lo que contaban eran mentiras. [...]

— Ya ve cómo no me equivoqué. Usted es bueno y es valiente, Filiberto.

— ¿Cómo los héroes de sus novelas de detectives?<sup>107</sup>

Un detalle interesante de la novela es que existen diversas referencias sobre elementos que aparecen en novelas del género policíaco de esa época, como una autoconciencia de Filiberto García. Por ejemplo:

Graves se puso de pie y fue al teléfono. ¡Pinche FBI! Basta decir el nombre de Mao para que corran a informar y a investigar. Está suave trabajar con estos. Yo muy sentado aquí, dándoles la información que deben investigar.<sup>108</sup>

Si me descuido, me investigan hasta el ombligo. [Refiriéndose a los rusos] ¡Pinche complot internacional! Pero en esto, como en todo, el que no anda aguzado, se lo lleva la corriente, como a los camarones que se duermen.<sup>109</sup>

Sin embargo, es interesante notar el juego paródico del escritor al colocar a los espías rusos y norteamericanos con un matón mexicano; además de proporcionarles

---

107 Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 62.

108 *Ibid.*, p. 77.

109 *Ibid.*, p. 81.

diálogos en los que los espías consideran la situación del complot como un "Congreso Internacional", al realizar las investigaciones relacionadas con el posible atentado. Un ejemplo es cuando al investigar la muerte de una concubina de un matón se produce la siguiente escena:

Laski sonrió satisfecho y se inclinó sobre el picaporte.

—Muy corriente. Pero creo que faltamos a las reglas de la urbanidad. Debemos dejarle este trabajito a nuestro amigo Filiberto que es nuestro anfitrión.

—Hágalo, Iván Mikailovich...

—No, no sería cortés. En Congresos internacionales, y éste es uno, el representante del país que invita es siempre el presidente. Proceda, Filiberto, sin pena.

García tomó el picaporte y le dio vuelta con la mano. La puerta se abrió.

—No la cerraron con llave — dijo Graves.<sup>110</sup>

## f. Los círculos de poder

En *El complot mongol* se observa el manejo crítico del poder o la fuerza política. ¿Por qué? El poder, como definición es el dominio, el imperio, facultad y jurisdicción que uno tiene para mandar o ejecutar una cosa; también es la fuerza de un estado o

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 135.

de un grupo que ejerce un dominio o control sobre algo o alguien. En la novela, el autor cuestiona diversos niveles de poder que yo llamo círculos, ya que estos son como los círculos literarios: hay que acercarse con los que detentan el poder para publicar.

El tercer círculo de poder, en orden descendente, lo dirige el pistolero Filiberto García. Este poder es de fuerza bruta, sustentada en la habilidad de sobrevivencia que se muestra desde la primera página:

Se puso una poca de agua de Colonia Yardley, volvió al cuarto y del buró sacó la cuarenta y cinco. Revisó que tuviera el cargador en su sitio y un cartucho en la recámara. La limpió cuidadosamente con una gamuza y se la acomodó en la funda que le colgaba del hombro. Luego tomó su navaja de resorte, comprobó que funcionaba bien y se la guardó en la bolsa del pantalón.<sup>111</sup>

La forma en que García ha sobrevivido es a balazos y corrupción. Sabemos que esto lo aprendió en su paso por las fuerzas de grupos revolucionarios de menor importancia bajo las órdenes del general Marchena; es decir, el control que maneja en su medio, en su circuito de muerte pseudo policiaco.

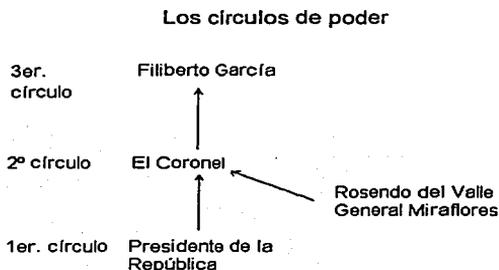
El segundo círculo de poder lo representa el Coronel, hombre encargado de la seguridad nacional. Este personaje es un funcionario que hace pensar en la figura de un Secretario de Gobernación:

---

<sup>111</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 7.

Y el Coronel puede que no tenga ni sus cuarenta años y ya está arriba. [...] El Coronel vestía de casimir inglés. Usaba zapatos ingleses y camisas hechas a mano. Había asistido a muchos congresos internacionales de policía y leído muchos libros sobre la materia. Le gustaba implantar sistemas nuevos. Decían que por no dar algo no daba ni la hora. Sus manos eran largas y finas, como de artista.<sup>112</sup>

El Coronel es una figura que ejerce control en casi todo el accionar de García. Es el intermediario entre el poder político de Rosendo del Valle y del general Miraflores y el círculo de poder pseudo policiaco de Filiberto García.



El primer círculo representa la política y tiene como figuras al presidente de la República, en cercanía con Rosendo del Valle y el general Miraflores, como había mencionado antes.

---

<sup>112</sup> Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 12.

Se abrió la puerta y entró un hombre bien vestido, delgado, de cabellos entrecanos y gafas con arillos de oro. [...]

Sonriente le dio la mano a García. Este se puso de pie. La cortesía del Coronel era contagiosa. La mano del recién llegado era seca y caliente, como un bolillo salido del horno.<sup>113</sup>

[...]

Y luego del Valle, que no quería que lo reconociera y cada rato sale retratado en los periódicos. Pero él ha de decir que un pistolero no lee los periódicos. Como si todo México no supiera que es uno de los que tenían su corazoncito puesto en ser presidente, pero que no se le hizo.<sup>114</sup>

Del Valle y Miraflores representan lo que ha sido una constante real en Iberoamérica: políticos intrigantes y militares ansiosos de poder. Pensemos por ejemplo: Pinochet en Chile, Fujimori en Perú, Chávez en Venezuela, Strossner en Paraguay, Bánzer en Bolivia o Salinas en México.

Paralelamente aparece en el primer capítulo un círculo semejante al de García con los agentes Lasky (ruso) y Graves (norteamericano). En un principio se unen estos círculos: el espionaje internacional y el control interno del país (México). Esta relación que se pierde a lo largo de la novela cuando García une los acontecimientos y descubre que en realidad es una intriga de la política interior y el crimen para realizar un simple golpe de estado.

Estos tres círculos son parodiados por el autor en boca del personaje de García,

---

113 Rafael Bernal, *Ibid.*, pp. 16-17.

114 Rafael Bernal, *Ibid.*, p. 27.

desde un

Hay muertos que se vuelven pegajosos como melcocha. Y hay veces que hasta dan ganas de lavarse las manos.

pasando por

Es posible también quieran que me haga maje y no sepa ni quien es el Presidente, ni quien es el Presidente de los gringos. ¡Pinches misterios!

hasta un

Ganas tengo de mandar todo al diablo para irme acostar. ¿Qué me importa a mí si matan al presidente de los gringos? ¿Y qué me importa la paz del mundo? Y mañana a estas horas ya sabremos si se quebraron al Presidente o no. Pero ya los gringos del FBI habrán puesto toda su protección. Son expertos. Como lo fueron en Dallas.<sup>115</sup> Y yo como que esta noche caigo en la calle de Dolores. Con esos centavos, ¿qué me importa lo que pase? Y el pinche Licenciado con sus memorias. Parece que todos le estamos haciendo a las memorias y a las confesiones. Como que no le fue fiel a sus leyes. ¡Pinches leyes! Esas son para pendejos, no para nosotros o para los abogados. Como que nos quitaron la Revolución de las manos. Pero yo nunca la tuve en las manos".

La lucha por el poder es una constante de la narrativa y de la historia latinoamericana, de manera que los escritores no son ajenos a su realidad. En este contexto, *El complot mongol* se encuentra inmersa dentro de esta narrativa de lucha

---

<sup>115</sup> Manera irónica de referirse al asesinato de Kennedy y la ya proverbial investigación del crimen.

por el poder, pero no es narrada desde la visión de quienes se encuentran en el poder supremo sino desde la perspectiva de los que ejecutan las órdenes como lo hace. La novela de la revolución mexicana se encuentra plagada de la lucha por poder, desde *Los de abajo* o *La sombra del caudillo* por mencionar unos ejemplos. En el caso de *La sombra del caudillo* se desarrolla un *thriller* en los grupos de poder por la sucesión presidencial que termina con la muerte del general Aguirre de manera sumaria.

Para Filiberto García el poder sólo sirve para el interés económico y para decidir sobre la vida y la muerte de los demás. Sobre el interés económico está la escena en que se enteran, García, Graves y Laski, del envío de los dólares de los chinos para el contrabando y cuando le informa García al Coronel sobre ése dinero. García piensa en ese momento que debería dejar la investigación del atentado por un tiempo y buscar el dinero para guardarlo. En cuanto a decidir sobre la vida y la muerte, le dice García al señor del Valle al final de la novela: "Y si usted sigue siendo un hombre importante, quién quita y en las próximas elecciones se le haga por las buenas [la presidencia]. O quién quita y en otra ocasión se presente otra oportunidad y entonces sepa cómo matar a la gente. No de oídas, como ahora." Momentos antes de obligar a Del Valle a matar al General Miraflores.

En resumen, los temas enumerados anteriormente (la crítica al México posrevolucionario, el barrio chino, el machismo, las novelas rosa y policíacas y el uso del poder político) le dan cuerpo y espíritu a la trama de *El complot mongol*. Sin esos ingredientes, no tendría sentido la investigación, la relación sentimental de García

con Marta la presencia de los espías Graves y Laski ni mucho menos el complot por el poder político del país.

#### Capítulo cuarto. Intertextualidad entre: *El complot mongol*, *Ensayo de un crimen* y *La máscara de Dimitrios*

—¡Vamos, entre, infeliz! —dijo Menéndez con una risita ahogada—. Tiene visitas.

Hubiera podido dispararle un tiro con toda facilidad. Pero enseguida retrocedió y fue demasiado tarde... aun si hubiera podido hacerlo. Vi que se bajaba la ventanilla correspondiente al asiento de atrás, oí un golpe seco y casi al instante una pistola disparó un tiro que fue a incrustarse en la ladera de la colina, a pocos metros del lugar donde yo me encontraba.

—Vamos, entre infeliz —repetió Menéndez, desde la puerta—. No tiene adónde ir.

Raymond Chandler, *El largo adiós*

En este capítulo se revisarán algunos puntos encontrados de dos novelas: *El complot mongol* de Rafael Bernal (Joaquín Mortiz, 1969) y *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli (América, 1944). Además se analizarán la relación de la primera con *La máscara de Dimitrios* de Eric Ambler. Cada una de estas novelas ha tenido su propia historia y cada una ha sido relegada al olvido entre sus contemporáneos, reconsiderada y valorada posteriormente, por la crítica contemporánea. La primera, por su poca difusión; la segunda, por ser una de las novelas precursoras del género en México. La tercera se incluye porque hay referencias en *El complot mongol*, y lo considero como un proceso de intertextualidad por parte de Bernal.

## 1. Las novelas

Iniciemos con *Ensayo de un crimen*. Publicada en 1944, esta novela fue revalorada a principios de los ochenta, al igual que *El complot mongol*. Como es sabido, Rodolfo Usigli (Cd. de México, 17 de noviembre de 1905-1979) dedicó la mayor parte de su obra al teatro, del que ganó y mereció fama. *Ensayo de un crimen* es la única novela que escribió Usigli, basado en un crimen real, como menciona María Elvira Bermúdez: "Escribió *Ensayo de un crimen* basándose en un hecho real. Los acontecimientos sucedieron en la calle de Yucatán, en una casa que todavía existe."<sup>116</sup>

La misma María Elvira Bermúdez (1912-1988), una de las principales especialistas de literatura policíaca, consideraba a la novela de Usigli como de carácter criminológico, y la insertaba dentro de la segunda de sus variantes de género policíaco; es decir, como un relato criminológico en el que se narra la comisión de un crimen desde el punto de vista del delincuente o criminal. Para ella, *Ensayo de un crimen* era el arquetipo de esta variante. Por esto siempre le llamó criminológico.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> Vicente Francisco Torres, "La otra literatura mexicana," México, *Comunidad CONACYT* (121-122), enero-febrero de 1981, pp. 81-85.

<sup>117</sup> Vicente Francisco Torres, *Op. Cit.*, p. 85.

En el prólogo del *Cuento policíaco mexicano*, Bermúdez agrega que la novela de Usigli merece ser apreciada, no por el prestigio de quien la escribió, sino por sus valores intrínsecos, es decir, por la virtud de su técnica objetiva en tercera persona, que se adentra hábilmente en la psicología de los personajes y su manejo del lenguaje.

Agrega que el relato criminológico o de suspenso se caracteriza porque su trama se basa en el planteamiento de un delito o en su ejecución ante el lector, más que en su comisión en el pasado. El crimen, realizado o no, se vuelve contra el criminal. Dentro de sus cualidades fundamentales en el cuento criminológico, están el suspenso y el final sorpresivo. También dice que en otras ocasiones se busca el derrumbamiento de una coartada a lo largo de la historia.

Mempo Giardinelli (Argentina, 1948)<sup>118</sup> escribe que Usigli utilizó, en *Ensayo de un crimen*, el lenguaje como recurso tradicional de la novela de misterio europeo. Además, explica, Usigli incorporó a la narración elementos como el tono ácido y crítico con mayor oficio que otros autores policíacos de su época, de manera que evitó usarlos como panfleto de denuncia. Usigli plasmó en sus descripciones esporádicas alusiones a su época en las que la ironía y la sátira contra la alta burguesía local y la psicología de los personajes son elementos característicos. Sin embargo, lejos de alabar el espíritu creador de Usigli o introducir consideraciones sobre el género policíaco, afirma Giardinelli, es una obra "estupenda", un verdadero

---

118 Mempo Giardinelli, "Reflexiones sobre la literatura policíaca," p. 86-90.

tesoro que durmió casi cuarenta años. Un ejemplo de los comentarios anteriores es el siguiente:

El bar del Ritz estaba lleno. Había mujeres elegantes que se codeaban casi con los ocupantes de las mesas vecinas. En un extremo, un norteamericano gordo y rojizo hablaba ruidosamente por teléfono, mientras una mujer con líneas de galgo ruso fumaba impasible a su lado. Los camareros tropezaban con los clientes al transportar sus charolas llenas. Las voces no eran particularmente altas, pero el murmullo era ensordecedor. En una de las mesas del centro estaba sentado un ministro con dos senadores.

El conde Schwartzemberg se alzó sobre las puntas de los pies.

—¡Ah! ¡Aiii! —dijo empezando a abrirse paso.

Roberto de la Cruz lo siguió con esfuerzo hasta el fondo. Allí, ante una mesa, estaba sentado el joven que acompañaba por la mañana al conde. Era en efecto, el que Roberto de la Cruz había conocido en la casa de Patricia Terrazas. Vestía con gran aliño, y su pelo estaba peinado y asentado en tan exquisita perfección, que parecía que un solo cabello fuera de su sitio habría revestido las proporciones de una catástrofe.<sup>119</sup>

Por su parte, *El complot mongol* de Rafael Bernal (1915-1972), fue publicado en 1969. Es una amalgama entre novela negra, el *hard-boiled* norteamericano y la novela de espionaje.

En *La otra literatura mexicana*, Vicente Francisco Torres afirma que en *El complot mongol* se conjugan elementos de novela negra y de la novela de espionaje. Considera que Bernal no la concibió como novela policiaca, sino como una

---

<sup>119</sup> Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, pp. 162-163.

búsqueda para cuestionar el sistema político mexicano. De modo que se tienen líneas temáticas, que la apartan del relato policial y que ya hemos señalado: sustitución de militares por civiles en el poder; golpes bajos que se dan las altas esferas políticas; la relación amorosa con Martita y las amarguras y miserias de seres marginales como Filiberto García.

Tanto María Elvira Bermúdez como Vicente Francisco Torres afirman que *El complot mongol*, pese a que el enigma y la acción la colocan dentro del género policíaco, es una novela, sin adjetivos, como el mismo personaje que no tiene filias ni fobias, sólo cumple órdenes. Así, afirman, la novela deja de ser una novela policiaca para ser sólo una novela.

En cambio, Ilán Stavans, en una gran labor compiladora, resume lapidariamente que *El complot mongol*, es novela de espionaje. Compara a Filiberto García con el personaje Félix Maldonado de *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes. Stavans menciona que "García impide una tardía revolución maoísta en Cuba y el posible asesinato del presidente norteamericano".<sup>120</sup> No se percata que son temas en la narración, intercalada con la investigación policiaca. Son asuntos que están alrededor de la línea central, mas no son el centro de la trama.

Otra mala lectura que Stavans hace del personaje García es que éste no goza al injuriar al prójimo. No lo percibimos en las tres voces de la novela: la narración omnisciente, el monólogo directo e indirecto. La primera voz es del "narrador" que todo observa y consigna; la segunda, es del personaje de García que interactúa con

---

<sup>120</sup> Ilán Stavans, *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993, p. 118.

los demás personajes y la tercera es la voz interna. Es en esta voz que se injuria al prójimo, pero son injurias al interior del pensamiento. Tampoco es "torpe e idiota" y no mata por gusto, sino para sobrevivir. Tal vez por esta razón no guarda la pistola en la bolsa del pantalón, sino en una funda bajo el brazo. La lectura de Stavans es tan superficial que dice: "Puede que Rafael Bernal no sea un escritor memorable; de ser así, el olvido en que está sumido no es sólo necesario sino correcto."<sup>121</sup>

Stavans coloca a la novela de Bernal en la clasificación de espionaje, como mencionaba y "descubre" que hay influencias de estilo de Raymond Chandler y de Eric Ambler, las cuales se pueden comprobar con estos ejemplos:

Ejemplo de *El complot mongol*

—La oscuridad —dijo Graves—, se presta a malos pensamientos.

Siguieron esperando. Nadie ha dicho, como en todos los velorios, que la difunta era muy buena. Capaz que hasta en mi velorio diga eso. Martita lo dice. Y está acostada en mi cama y yo aquí haciéndole al importante en la intriga internacional. Con estos dos cuates más desconfiados que un tejón. Y ora salen con que la oscuridad les da malos pensamientos. Así me enseñaron a decir en la doctrina en Yurécuaro. Estos cuates deberían hacer la primera en la frente. Pero para mí como que no se persinan (*sic*).

---

<sup>121</sup> Ante esta aseveración, ¿cómo pueden explicar quienes censuran a la novela se haya adaptado a la radio, cine, y a la historieta? Sobre esto, el articulista Juan Manuel Payán escribe: "Fue llevado [*El complot mongol*] al comic por la SEP, pero al censurar el lenguaje popular de los monólogos interiores, el personaje principal, Filiberto García, quedaba renco. Ya sin censura, en el '85 la propia SEP lo publicó masivamente en su colección de Lecturas [Mexicanas]. Tal vez es este hecho el que marca el surgimiento del interés en Bernal como autor policiaco, una década después de que se dieran las primeras muestras de lo que sería la renovación del género en nuestra literatura." Juan Manuel Payán, "*El complot mongol*," p. 6. Es interesante observar que *El complot mongol* tuvo hasta 1992 tres ediciones en la editorial Joaquín Mortiz, además una edición en la colección Lecturas Mexicanas de la SEP, una adaptación al cine, una a la radio y dos de comics, una a principios de los años ochenta por la SEP y otra en el 2000 por el Taller del perro cuya aparición en libro se espera para finales del 2001.

Y el que no conoce a Dios, a cualquier pendejo se le hinca. La primer en la frente, la primera bala, para que ni se bullan. Como aquel en Tabasco. Daba unos saltos como lagartija descabezada. La primera fue en la frente, como todo fiel cristiano. Fuera bueno rezarle a la difunta, pero ya no me acuerdo qué se rezaba en los velorios. Tal vez por aquello de que uno hace el muerto y otro le reza.

Lasky habló de pronto. Su voz era baja, como la del que habla frente a un cadáver.

—Aunque parezca raro, a veces pienso en la muerte. Graves rió.

—Es que a todos nos ha de llegar —insistió Laski—.

Nos acostumbramos a verla en otros, pero hay que acordarse de que nos va a llegar un día de éstos.

—El que a hierro mata, a hierro muere —dijo Graves—. Eso está en la Biblia.

—Sí —dijo Laski—. Nosotros también estudiamos la Biblia en Rusia. Es un libro interesante. Y nuestros grandes escritores han tratado muchas veces el problema de la muerte.<sup>122</sup>

#### Ejemplo de Raymond Chandler

—Salgamos, amigo.

—Sí, señor —dije cortésmente—, con toda seguridad no fue esa su intención, pero me hizo un favor. Con ayuda del detective Dayton, me resolvió un problema. A ningún hombre le gusta traicionar a un amigo, pero por usted yo no traicionaría ni a un enemigo. Usted no sólo es un gorila: es un incompetente. No sabe cómo conducir una investigación sencilla. Yo estaba haciendo equilibrio sobre la hoja de un cuchillo y usted hubiera podido hacer que me inclinara para un lado u otro. Pero tuvo que aprovecharse de mí, tirarme café a la cara y usar sus puños cuando estaba

---

122 Rafael Bernal, *El complot mongol*, pp. 141-142.

en una situación en que lo único que podía hacer era aguantar. De ahora en adelante no le diré ni la hora del reloj que está en su propia pared.

Por alguna extraña razón permaneció inmóvil en su silla y me dejó hablar. Después sonrió sarcásticamente.

—Usted no es más que el clásico tipejo que odia a la policía.

—Hay lugares donde no se odia a la policía, comisario. Pero en esos lugares usted no sería policía.

También aguantó eso. Me imagino que podía hacerlo. Probablemente había oído cosas peores muchas veces.<sup>123</sup>

#### Ejemplo de Eric Ambler

El griego era un hombre moreno, delgado, de mediana edad, con protuberantes e inteligentes ojos; al hablar, al final de cada una de sus frases, estiraba los labios hacia delante, como si su propia falta de discreción le asombrara. Saludó a Latimer con la mesurada cortesía de un negociador en una tregua armada. Murakakis hablaba francés.

—¿Qué información necesita usted, monsieur?

—Toda la que pueda proporcionarme sobre la gestión de Stambuliski en 1923.

Murakakis alzó las cejas.

—¿La información sobre un hecho de tanto tiempo atrás? Tendré que refrescar mi memoria. Pero eso no es ningún inconveniente. Deme una hora.

—Me encantaría que hoy cenara conmigo, en mi hotel.

—¿Dónde se aloja?

—En el Grand Palace. [...]

Murakakis llegó puntualmente a las ocho y, en silencio, subieron andando por el boulevard Maria-Louise y por la calle Alabinska hasta una

---

123 Raymond Chandler, *El largo adiós*, pp. 58-59.

callejuela lateral. A mitad de la callejuela había una fonda. Murakakis se detuvo: tenía el aire de quien recupera la conciencia de sí mismo. [...]

Dos de las mesas estaban ocupadas por un grupo de hombres y mujeres que sorbían ruidosamente una sopa. Latimer y su acompañante se sentaron en una tercera mesa. Un hombre de enormes bigotes, en mangas de camisa y con un delantal de rústica tela verde, se les acercó para dirigirles algunas palabras en búlgaro, con tono campechano.

—Será mejor que pida la comida usted —dijo Latimer con voz baja.

La primera cita es un diálogo en una habitación oscura donde se encuentran Filiberto García, el agente norteamericano Richard P. Graves y el agente ruso Iván M. Lasky, mientras esperan que regresen los asesinos de una mujerzuela norteamericana, cuyo cadáver permanece tendido en el cuarto. Ahí se produce un diálogo "filosófico-necrológico" en el que los extranjeros se vanaglorian de sus técnicas de espionaje y asesinato, mientras, García sólo escucha y mezcla sus pensamientos y sus recuerdos. Es en este momento que se percibe la influencia de narrativa de Chandler sobre la narrativa de Bernal, donde permanece una constante: la ironía. Por ejemplo, en la segunda cita, la respuesta que da Philip Marlowe al comisario de policía cuando es interrogado mediante la tortura.

En cuanto a la tercera cita; Rafael Bernal llega a citar al personaje de Ambler, Dimitrios Macropoulos en la novela como un elemento anecdótico de los agentes que trabajan junto con él en el esclarecimiento del complot:

—No todos luchan. [*Explica Graves*] En Viena, hará cuatro años, tuve la necesidad de liquidar a un agente. Creo que era su colega, Iván Mikailovich. Le di un fuerte tirón. Primero me había envuelto las manos en

pañuelos para que no se me lastimaran. Ni se movió. Sólo hizo un ruido como si estuviera haciendo gargarismos.

—Era Dimitrius Micropopulos —dijo Lasky—. Un hombre muy efectivo a veces, pero de temperamento inestable y bastante inclinado a las traiciones, como todos los levantinos.<sup>124</sup>

De hecho, *La máscara de Dimitrios* es el proceso de esclarecimiento de un complot internacional. En la intriga se trata de descubrir a Dimitrios, el agente doble, traficante y mafioso que sigue con vida, después de haber dejado falsas pistas de identidad en el cadáver de uno de sus antiguos socios.

Al respecto, comenta Monsiváis que la obra de Ambler

Suele derivar de un atractivo de la literatura colonial: el exotismo. En paisajes "exóticos" (para un consumidor europeo o norteamericano) se mueven *peligrosamente*, los héroes de Ambler. Son criminales levantinos o agentes confidenciales antinazis o delatores egipcios que mueren en hoteles desvencijados aferrando un mapa de Tánger. En este caso, lo inesperado va surgiendo de la nacionalidad de los personajes. Ambler iguala la noción de conjura internacional con la idea de divertimento. De nuevo, no hay dimensión crítica posible: sólo fantasías-para-el-consumo en una variedad específica de la novela de aventuras. El misterio del cuarto cerrado se reemplaza con las conjeturas en torno a la desaparición de un agente británico en Estambul. <sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 138.

<sup>125</sup> Carlos Monsiváis, "Ustedes que jamás han sido asesinados," p. 9.

Años antes, César Sepúlveda comenta en el artículo "El autor policial: un científico en potencia o malogrado":<sup>126</sup>

En realidad, quien le imprime un nuevo giro y cierta aceleración a los romances policíacos ingleses es el talentoso autor Eric Ambler. Influido probablemente por Holmes, Ambler en su primera etapa, crea al personaje Dimitrios Makropoulos. (*Un Ataúd para Dimitrios*) (1939) (en Inglaterra se llamó *La Máscara de Dimitrios*), novela que lo hizo famoso. Más tarde varió su estilo, y escribe novelas de espionaje, con contenido político, que seguramente se originaron con su novela *Journey into Fear*, de 1940. Tal vez la guerra, en la que sirvió como teniente coronel de artillería, haya influido para inclinarlo a este otro género. [...] Lo importante es que Ambler revoluciona en Inglaterra la novela policíaca al incluir a un criminal como eje del relato policial, que ya los norteamericanos empiezan a utilizar. Ambler, además, llevó al cinematógrafo muchas de las novelas de terror, escribiendo los diálogos. En ello empleó recursos técnicos y un poco de ciencia práctica. En sus relatos de espionaje utiliza, como veremos, elementos científicos con mayor profusión.

*El complot mongol* es una especie de parodia en la que se toman elementos del género policíaco, algunos de la novela de espionaje y de la novela para sustituir la narración convencional de un hecho, quizá conocido por Bernal, para convertirlo en una narración ágil, dinámica, llena de ironía y de un lenguaje poco usado en ese entonces por los escritores de su género, pero que ya era objeto de

---

<sup>126</sup> César Sepúlveda, "El autor policial: un científico en potencia o malogrado," p. 77.

experimentaciones por otros; por ejemplo, José Agustín, Gustavo Sáinz o Parménides García Saldaña.

Ahora bien, ¿por qué ironía y parodia? La parodia, según explica Beristáin, es una imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad.<sup>127</sup> Genette explica, por otro lado, que la parodia puede tener tres variantes: a) ser un texto noble modificado en otro de tema generalmente vulgar; b) un texto noble en estilo vulgar y c) la aplicación de estilo noble a un asunto vulgar y no heroico.<sup>128</sup>

Citando a Bajtín, con respecto a la parodia, dice:

El papel de la parodia literaria de la variante predominante de la novela, es muy importante en la historia de la novela europea. Puede decirse que los modelos y variantes novelescos más importantes se han creado en el proceso de destrucción paródica de universos novelescos precedentes. Así procedieron Cervantes, Mendoza, Grimmshausen, Rabelais, Lesage, etc.<sup>129</sup>

En *El complot mongol*, esta aplicación paródica de lenguaje esta en el tratamiento de las novelas policiacas de los comentarios del personaje de García acerca de las novelas policiacas y de las de espionaje; así como de la vida y la muerte, a modo de meta textualidad:

---

<sup>127</sup> Véase el término "pastiche". Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 387.

<sup>128</sup> Para ampliar la información acerca de este tema se puede consultar a Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 23-64.

<sup>129</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 126.

Martita lo dice [que García es una buena persona]. Y está acostada en mi cama y yo aquí haciéndole al importante en la intriga internacional.

De la segunda cita hay que hacer notar que todo el diálogo está salpicado de ironía, por parte de Marlowe, personaje de Chandler. Aquí la ironía, según el concepto explicado en el *Diccionario de retórica y poética* es un tropo de dicción en el que se opone, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.<sup>130</sup>

Fuera bueno rezarle a la difunta, pero ya no me acuerdo qué se rezaba en los velorios. Tal vez por aquello de que uno hace al muerto y otro le reza.

Chandler maneja este tipo de lenguaje en *El largo adiós*. La figura también aparece en la obra de Bernal como una constante en la voz interior del personaje:

—Yo sabía que era bueno [Habla Martita, dirigiéndose a García]. Un hombre que hace reír, como usted lo hace, a una muchacha cualquiera, sin importancia, tiene que ser bueno.

—No diga eso Martita.

García entró al baño y cerró la puerta. Ora sí que ya la jodimos. Hasta la voz me está saliendo ahogada. Sólo falta que me ponga a chillar como

---

130 Helena Beristáin, *Op. Cit.*, p. 271.

una vieja. O como un maricón. Luego dicen que los hombres, de viejos, se vuelven maricones.<sup>131</sup>

¿Por qué considerar paródico el texto de Bernal? Contrastando *La máscara de Dimitrios* de Eric Ambler con *El complot mongol*, se observa: 1. El texto de Ambler está manejado con seriedad a pesar de los chistes ingleses que maneja —algunos sutiles, otros comprensibles— y su descontextualización por la traducción ("su distinción era la típica de un invitado de escasa importancia en una gran recepción diplomática"<sup>132</sup>). 2. El texto de Bernal retoma un hecho histórico: la visita presidencial del presidente Kennedy a México el 26 de junio de 1962; lo mismo que la relación de Martita con García, y lo convierte en un asunto de nota roja y toma con humor la supuesta amenaza comunista, muy de moda durante los años de la *Guerra Fría*. El primero, una visita presidencial y, el segundo, una relación amorosa convertida en tragedia.

El concepto de parodia explica, en gran medida, el tipo de lenguaje utilizado por Bernal para narrar este par de historias: la del complot y la historia de amor.

---

<sup>131</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 114.

<sup>132</sup> Eric Ambler, *La máscara de Dimitrios*, p. 272.

## 2. Los personajes

Según Helena Beristáin,<sup>133</sup> quien cita a Greimas, el término de personajes está siendo reemplazado por el de actantes y/o actores, sin embargo, se prefiere el uso de personaje.

La definición sería explicada como la función que desempeña un sujeto en la narración, es decir, dependerá de sus atributos o circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y de habla, su entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que lo designa. Todos estos elementos pueden ser variables y son objeto de diversas combinaciones y repeticiones.

En el caso de *Ensayo de un crimen*, el personaje se llama Roberto de la Cruz. En esta novela el personaje es introducido desde el principio de la narración porque los requerimientos de subgénero lo exigen: es una novela criminológica. Esta comisión o planeación del crimen siempre la describirá Roberto de la Cruz. Ahora bien, semejante al principio de *El complot mongol*, el personaje se encuentra en el baño terminando de rasurarse y es descrito como un hombre cercano a los cuarenta años, canoso de las sienes, con el rostro todavía joven y de ojos amielados. Acostumbra vestir traje de tres piezas, corte fino y europeo. Fuma cigarros Lucky Strike y utiliza colonia Yardley. Es hijo de un simpatizante de la revolución, el cual, prudentemente, guardó su dinero en un banco americano; sin embargo, Roberto de

---

<sup>133</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 28-29.

la Cruz es un partidario de la *pax porfiriana* y, sin oficio, se dedica a gastar lo último de su herencia en el juego y a vivir a su gusto. Carga con un trauma de infancia: siendo niño, un revolucionario amigo de su padre lo cuidaba, pero para divertirlo, le dispara a un anciano en la cabeza, mientras que de fondo musical escuchaba a un *cilindrero* que reproducía el vals *El príncipe rojo* de Waldteufel, por lo que cada vez que lo escucha, se le sube la sangre a la cabeza y desea cometer un asesinato, sin motivo aparente para los demás, sólo por realizar un crimen por belleza.

El personaje que permanece como su sombra, a lo largo de la novela, es el ex inspector Herrera. Éste último lo considera como un ser que "quería ser un gran criminal como otros quieren ser grandes escritores o grandes policías, y se quedan en la aproximación."

*Ensayo de un crimen* fue una novela que permaneció casi en el olvido, de no ser porque existe una adaptación cinematográfica de la misma y gracias a que a principios de la década de los ochenta se inició una revaloración de los escritores mexicanos que se acercaron o abordaron el género policíaco, fue desempolvada de los libreros.

Ahora bien, el otro personaje del que se va a tratar en este capítulo es Filiberto García de *El complot mongol*.

Nacido en Yurécuaro, Michoacán, es hijo de padre desconocido, que conoció a su madre en un bar. A ella le decían La Charanda. Durante la Revolución fue asistente de un general segundón apellidado Marchena. En la época de Álvaro Obregón tenía más o menos 20 años. Estuvo en la policía del estado de San Luis Potosí. Posteriormente se mantuvo en contra del levantamiento armado del general

Cedillo. Lo mandaron a Tabasco parece que para reprimir las manifestaciones de los petroleros.

Tuvo el encargo de investigar y dismantelar un cuartel de revolucionarios cubanos en Campeche e investigó el tráfico de narcóticos, de donde extrajo algo de opio para regalárselo a sus amigos de la calle de Dolores. Con ellos convive más porque lo cuidan, lo respetan, además de jugar con ellos al pókar.

En cuanto al contexto histórico, existe una relación meta textual con el tiempo histórico narrado, por lo que la novela parece ubicarse en el año de 1965, un año después del asesinato de Kennedy (1964) y también existe una referencia a la visita presidencial de Kennedy, en 1962, durante el gobierno de A. López Mateos. El personaje Filiberto García tiene 60 años, vive de sus rentas y habita uno de sus departamentos en las calles de Luis Moya. No se preocupa por sus cosas, porque no tiene raíces, sólo recuerdos y únicamente necesita un lugar donde dormir. Por eso la mención del autor de que los muebles estaban casi sin uso en el lugar donde los dejó el empleado que los llevó de Sears, además, de que no tiene ni una foto o algún objeto personal. Sólo tiene un auto y dinero guardado. Es de cabello corto y negro. Lampiño de rostro, lo cual lo hace inexpresivo y con una cicatriz en la mejilla. Sus ojos son almendrados. Viste traje de gabardina, zapatos de resorte y sombrero texano, de ala ancha. Fuma *Delicados*, usa colonia Yardley y viste corbatas y pañuelos de seda cuyos colores brillantes contrastan por su color. Entre algunos de sus hábitos está usar una .45, que guarda en una sobaquera, una navaja de resorte que conserva en el bolsillo del pantalón, los calendarios de la Casa Galas y jugar pókar con los chinos de la calle de Dolores. En la cantina, cuando juega dominó, su

sola presencia inhibe ruidos o chistes. Al único que le tolera los chistes es a su amigo el Licenciado.

A lo largo de la novela pareciera que hace García un recuento de los muertos que carga en su vida: un muerto en Ciudad Juárez; un abogado en Saltillo; dos narcotraficantes en Tijuana; una mujer que lo engañó (en la época de Obregón); seis guerrilleros en Campeche; un tal Casimiro y su esposa; un cura por el 29 (a finales de la Cristiada); una mujer llamada Jacinta Ricarte en Parral; Teódulo Reina en Irapuato; Remigio Luna en la Huasteca; uno en Tabasco; dos en Mazatlán y uno en San Andrés Tuxtla. Todos los nombres mencionados son parte del recuerdo de García. También se agregan a esta lista los personajes: Luciano Manrique, Roque Villegas Vargas, Rosendo del Valle, el general Miraflores, el Sapo y al chino Liu.

Esta larga lista de muertos le pesa al personaje. De hecho, antes de matar a Rosendo del Valle, le dice: "Cuando uno mata a alguien, señor del Valle, lo condena para siempre a la soledad."<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 230.

### 3. El destino y la soledad

El licenciado empezó a recitar como en sus tiempos de monaguillo, embarradas de borrachera.

—*Requiem eternam dona eis Domine.*

García tomó un trago. La pistola le dolía sobre el corazón. ¡Pinche velorio! ¡Pinche soledad!

*El complot mongol*

Comienzo este apartado con estas oraciones de *El complot mongol*, porque existen dos citas que se pueden extraer de *Ensayo de un crimen* y de la novela de Bernal, que resumen el destino que tienen ambos personajes:

*El complot mongol*

—Cuando mata uno a alguien, señor del Valle, lo condena para siempre a la soledad.<sup>135</sup>

*Ensayo de un crimen*

El ex inspector Herrera sonrió agradablemente.

—¡Qué loco va a estar usted, hombre! Sin embargo, vale más que se quede aquí [en el psiquiátrico] por un tiempo. Esto es lo mejor que la Peni o las Islas. Pero los crímenes son como los libros: unos los escriben a tiempo

---

<sup>135</sup> En otra parte de la novela, el personaje, por medio de su monólogo interno, dice: "Sí, Martita está muerta, muy sola con su muerte. Allí en mi cama. Y yo solo con mi vida. Y del Valle y el General y todos éstos también andan solos ya con su muerte. Y yo solo con mi vida. Como que me van dejando atrás. Como que yo siempre estoy en la puerta, abriéndola para que pasen los que ya van con su muerte. Pero yo me quedo fuera, siempre fuera." Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 236.

y otros los copian. Usted quería ser un gran criminal como otros quieren ser grandes escritores o grandes policías y se quedan en la aproximación. Yo también estoy en su caso. No he podido ser un gran detective.

—Pero, ¿qué haré aquí? [Preguntó Roberto de la Cruz]

Ambos personajes, Roberto de la Cruz y Filiberto García, tienen un destino muy semejante e impuesto por los escritores. García se ha dado cuenta, como personaje, que al matar, como lo ha hecho, está condenado a que su destino sea vivir solo. Sin tener a quien amar o tener a su lado, porque puede ser blanco de sus enemigos. A lo largo de la novela, tuvo la esperanza de tener a alguien a su lado, una mujer que lo convirtiera en un ser afectivo y emocional, además de temerle a la sangre.

En cambio, a Roberto de la Cruz sólo lo comprendió el ex inspector Herrera, el único que entendió que a veces se mata por querer ser un criminal, uno que mata por la belleza de matar y eliminar los seres inútiles y superficiales de la existencia, matar sin motivaciones, porque traen algunos "una etiqueta de: quiero ser asesinado".

Matón de profesión, García se inició prácticamente por sobrevivir, por encargo de sus superiores y porque así comprendió que era la vida durante la revolución: hay que matar para vivir, por gusto o diversión.

García es descrito como un sesentón que vive solo en su departamento, recordando el pasado cuando transita por sus recuerdos; De la Cruz renta cuartos en casas de huéspedes, pero no tiene familiares y tiene una edad cercana a los cuarenta o pasa de los cuarenta, feliz en su celibato, pero buscando compañía por obligación.

Martin Alonso explica que destino es el encadenamiento de los sucesos, considerados como necesarios o fatales. Para ambos personajes, esta sucesión de hechos es necesaria, porque desde un principio se describen como personajes solitarios (y de algún modo, predestinados), en ambas novelas; se describe a los personajes como seres solitarios, como seres que se pueden acercar a un posible acompañante, pero que, por destino, estará determinado a desaparecer.

Y estos seres destinados a desaparecer son: Carlota Cervantes y Martita son como una Beatriz que guía a los personajes por el infierno —la historia anecdótica que narran los escritores en torno a los personajes— y que al final se quedarán solos. En su inmensa soledad.

## Capítulo quinto. Una historia compleja

### 5.1. Filiberto García, una voz muy personal. Ideología del personaje

—Me hubiera enojado mucho si no hubiera sentido algo. Ya le he dicho que no soy una niña y... y desde el primer día que lo vi en la tienda... ¿Se acuerda lo que me dijo? "¿Me recibe una carta preciosura?"

—Si me la escribe en chino, don Filiberto.

—¡Se acuerda! ¡Se acuerda! Desde ese día empecé a pensar en usted... a imaginar fantasías...

—¿Qué fantasías, Martita?

—... y a hacer preguntas. Y entonces fue cuando me dijeron que usted era de la policía y que... que tenía fama de haber matado a mucha gente...

*El complot mongol*

¿Por qué una voz muy personal? Posee una historia, tiene personalidad narrativa, pues se trata de un personaje que no habla mucho, pero que piensa demasiado. Está completamente incorporado a la cultura popular por sus dichos, frases y palabras que son muy particulares en los hombres de esas décadas. Además es una voz muy dura, desencantada, podría decirse que hasta decepcionada, una voz que se maneja en tres niveles diferentes que interactúan de forma equilibrada y armónica y reflejan parte de la idiosincrasia del autor.

Ricardo Piglia explica que un cuento siempre relata dos historias; sin embargo, no sucede lo mismo en una novela ya que aparecen varias historias que se van

entrelazando durante la narración. En el caso de *El complot mongol* las historias principales son el descubrimiento del golpe de estado, cubierto por el supuesto complot para matar al presidente norteamericano y la historia de amor trágico que se desarrolla paralelamente en la investigación con García y Martita. Esta segunda historia es narrada por el monólogo interior del personaje de García. Una voz que mezcla la historia del personaje con los recuerdos y su machismo. Para esto recordemos que Filiberto García nació en Yurécuaro, Michoacán, hijo de padre desconocido y de una prostituta, llamada La Charanda. Durante la Revolución fue asistente de un tal general Marchena, posteriormente estuvo en la policía del estado de San Luis Potosí. Se pronunció en contra el levantamiento del general Cedillo. Después fue enviado a Tabasco (tal vez reprimir a las manifestaciones de los petroleros).

Como decía, el mismo autor dejó crecer al personaje que se descubre machista al lector: "Para ti el amor sólo es saltarle a una vieja encima"; "Creo para ti una mujer no es más que un agujero con patas"; "Sobre el muerto las coronas y sobre la vieja el hombre"; "Llegando y prendiendo lumbre. Con las viejas y con los muertos", etc. Pero no son los únicos dichos o frases populares que aparecen en el texto. Hay otras, frases o palabras, en las que el lenguaje ya está descontextualizado. Por ejemplo: *chale* (antes usado como sinónimo de chino), etc. También están presentes partes de corridos: "Al pasar por un panteón / un muertito me decía / 'présteme su calavera / pa que me haga compañía'". O frases populares de "agradecimiento a la nación" como: "Si de chico fui a la escuela / y de grande fui soldado / si de casado cabrón / y de muerto condenado / ¿Qué le debo al sol / por haberme calentado?"

También está el uso de palabras como: requintear, contlapache, tlaco, etc. Respecto al uso de este lenguaje, Roland Barthes dice que algunas groserías no significan nada, pero señalan una situación revolucionaria:<sup>136</sup> esta situación revolucionaria es el uso del lenguaje cotidiano y popular y su inserción en una novela del medio policiaco-político nacional.

Gran parte de la personalidad de la voz de Filiberto García tiene explícita una decepción que también es del escritor: el descontento social, la marginación de sectores de población que conoció, la decepción del sistema político y de la Revolución.

Esta voz, como explicaba, es una voz de tres niveles narrativos: la primera que introduce el relato es un narrador omnisciente que se va mezclando con el monólogo interno indirecto (una de las marcas que caracterizan esta voz es la muletilla ¡Pinche...!) y la voz del personaje en la narración que, como había explicado, participa de manera secundaria.

—No sé a qué hora vuelva, Martita. Acuéstese en la recámara y...

—Lo espero aquí en la sala.

—No sé a qué horas vuelva. Acuéstese y mañana hablaremos.

Fue a la recámara, tomó su sombrero y volvió a la sala. Martita lo abrazó y lo besó en la boca. El beso fue más largo. ¡Ora sí que me creció! Y yo haciéndole al maje, al muy paternal, hasta que ella tuvo que decírmelo. Como maricón. ¡Ay, no me diga eso que me pongo colorado! ¡Maricón, pinche maricón! Si me tiene bien chiveado. <sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, p. 11.

<sup>137</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 119.

La voz del personaje se introduce con un guión largo en la novela. La voz del narrador omnisciente tiene la marca verbal de tiempo en tercera persona —la más común dentro de la narrativa— y la última voz, generalmente cerca de la voz del narrador omnisciente, en primera persona.

Dentro de las particularidades del lenguaje de Filiberto García tenemos una fuerte presencia de desencanto social que influyó directamente sobre el autor y su obra, además de lo que conociera de quienes fueron sus modelos de personajes.

## **5.2. Las voces dentro de la novela *El complot mongol*. La polifonía textual**

Al hablar de polifonía es necesaria la referencia a Mijail Bajtin por su trabajo sobre el plurilingüismo en la novela. Este tipo de forma lingüística tiene en la novela humorística su mejor representante, ya que constituye una especie de enciclopedia de todos los estratos del lenguaje literario, hablado y escrito,

La narración en función del objeto a representar, reproduce paródicamente las formas de la elocuencia judicial, del proceso verbal parlamentario, las formas de las noticias periodísticas, el lenguaje seco de los círculos de los negocios de la ciudad, la murmuración de los chismosos, el habla pedante de los sabios, el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el de los hipócritas sermones moralizantes, o finalmente, la manera de hablar de los

personajes concretos y socialmente determinados que constituyen el objeto de la narración.<sup>138</sup>

Es precisamente en estas dos últimas líneas en donde está la clave para entender estos procesos de estilización paródica que utiliza Bernal para producir los personajes, relevantes o irrelevantes, que intervienen en *El complot mongol*. Hay que enfatizar, dice Bajtín, que la narración es interrumpida a veces por la palabra directa (patética o sentimental-idílica) del autor, las intervenciones valorativas del mismo, sea por su propia intervención o a través del algún personaje o más sencillamente por el uso del lenguaje común; a veces, también, mezclando los dos aspectos antes mencionados. Según Bajtín, el autor de este tipo de narrativa mantiene un movimiento activo de lenguaje en el que a veces se toma distancia, en otras se apropia del lenguaje común y vierte sus opiniones o, como menciona, "sus verdades". Agrega que el peso del lenguaje paródico en el lenguaje común dentro de la novela humorística es importante porque se producen estilizaciones que dan forma y vida a la narrativa, a la novela como tal, por parte de los autores de diferentes épocas. Pensemos en un *Don Quijote de la Mancha* o un *Lazarillo de Tormes* o un *Guzmán de Alfarache*, en la antigüedad; pero también pensemos en prácticamente toda la novelística de todo el siglo XX, sea escrita en español o no. Casi todos o todos recurren, en menor o mayor grado, a estratificaciones paródicas del lenguaje. Por ejemplo tenemos a Gabriel García Márquez con sus personajes fantásticos ("Saludó al marqués con una ceremonia poco usual. «*Benedictus qui*

---

138 Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 118.

*venit in nomine veritatis*», dijo [Abrenuncio, el doctor, al encontrarse con el marqués de Casaldueño; el doctor se acaba de enterar que la hija del marqués fue mordida por un perro rabioso y de ahí nace o continúa la anécdota narrativa]."<sup>139</sup>); o los crudos personajes de José Revueltas en *El apando*: "Ahora estaban solos con el comandante y los tres celadores, encerrados en la misma jaula de monos. Cuatro contra tres; no, dos contra cuatro, habida la nota de nulidad absoluta de *El Carajo*. 'Ora vamos a ver de a cómo nos toca, *monos* hijos de su puta madre', bramó Albino a tiempo que se despojaba de su cinturón de baqueta para blandirlo en la pelea";<sup>140</sup> así como muchas otras voces en infinidad de novelas.

Son precisamente este tipo de fenómenos literarios y lingüísticos, la parodia y el plurilingüismo, los que dan forma y estructura a la novela contemporánea. La parodia y el plurilingüismo son elementos en continua transformación que reflejan una realidad que está determinada en cada relato escrito u oral en un tiempo determinado. El ejemplo más cercano en lengua española es *El Quijote de la Mancha*, con la parodia sobre la novela caballeresca de la Edad Media y por el lado francés, *Gargantúa y Pantagruel* de F. Rabelais.

Este apartado tiene como base teórica la concepción bajtiniana del plurilingüismo en la novela, es decir, de qué manera están imitadas o parodiadas las voces de los personajes y del mismo autor en la narración. De hecho, *El complot mongol*, tiene muchos aspectos de humor y parodia al retratar la sociedad mexicana,

---

<sup>139</sup> Gabriel García Márquez, *El amor y otros demonios*, p. 27.

<sup>140</sup> José Revueltas, *El apando*, p. 54.

el concepto de revolución social y lo que se refiere a la novela policíaca con sus características y el desarrollo de trama en el que es evidente que Rafael Bernal se proyecta sobre el antihéroe, Filiberto García, que no cree en las novelas policíacas y que a parte no se considera, como personaje, parte y producto del género novelesco.

Sin embargo, Óscar Tacca explica que entre el autor (narrador) y el lector (destinatario) se crea un vínculo en el que el autor espera llegar a un lector ideal, ya que la visión del narrador determina la perspectiva de la novela.<sup>141</sup> Explica también que el monólogo interior no es sino una de las formas posibles esenciales que el escritor utiliza para identificarse con el personaje, que representa su conciencia pura e instantánea.<sup>142</sup>

Nada más concreto respecto a la novela como la siguiente cita acerca del plurilingüismo en donde explica Bajtín dos particularidades en su utilización estilística:

1) Se introduce la diversidad de "lenguajes" y de horizontes ideológico-verbales —de los géneros, profesiones, castas y grupos sociales (el lenguaje del noble, del granjero, del comerciante, del campesino), de las corrientes, los lenguajes usuales (de los chismosos, de la charlatanería mundana, de los lacayos), etc.—, si bien, es verdad, preferentemente, en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; además, estos lenguajes no se fijan, en la mayoría de los casos, a ciertas personas (héroes, narradores), sino que se introducen bajo forma impersonal "de parte del

---

141 Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, p. 67.

142 Óscar Tacca, *Op. Cit.*, p. 102.

autor", alternándose (sin tomar en consideración las fronteras formales precisas) con la palabra directa del autor.

2) Los lenguajes y horizontes socio-ideológicos introducidos (aunque es lógico, utilizados para la refracción de las intenciones del autor), son desenmascaradas y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados, e inadecuados en la realidad.<sup>143</sup>

En cuanto al punto número uno de la cita, Bernal introduce la diversidad de lenguajes: la perspectiva de los chinos en un país y en un idioma que no es el suyo y su respectiva parodia lingüística de la misma:

—Nosotros somos lefugiados en tiela estlaña. Nuestrlos honolables padles y abuelos se quedalon entelados en Cantón, donde suflielon mucho en su vida. Siemple ela un señol de la guela y otlo señol de la guela, que es mala cosa. Y luego los demonios blancos... Y siemple el hamble, señol Galcía, siemple el hamble. Y ya élamos todos como animales y no como hombres que saben leilse y cantal canciones.<sup>144</sup>

Tenemos la lengua de los militares y políticos que intervienen en el relato, ese lenguaje matizado por intenciones y las apariencias ajedrecísticas de las conveniencias:

—Insisto [dice Rosendo del Valle], señor García, en que se trata tan sólo de un rumor. Por ello hay que tratarlo con toda discreción. Si no hay nada de cierto en ello, lo olvidamos y eso es todo. La prensa no se habrá

---

<sup>143</sup> Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 129.

<sup>144</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 35.

enterado y no ofenderemos a un país con el cual, aun no tenemos relaciones diplomáticas, tenemos un incipiente comercio. Por lo tanto la discreción es fundamental. ¿Me entiende?<sup>145</sup>

Tenemos el monólogo interior de García:

Está rebuena, pero se me fue a sentar lejos. Tal vez si le digo que se siente junto a mí en el sofá, lo haga. Y luego le pongo el brazo sobre los hombros, como para consolarla, sin mala intención. Medio a lo paternal. ¡Pinche padre! <sup>146</sup>

Estos ejemplos sirven, como referencia de la introducción de lenguajes en un relato, reflejo de vivencias del propio autor a lo largo de los años. Más adelante, explica Bajtín, que el discurso de tales narradores, refiriéndose a los folclóricos, costumbristas, populistas o simbolistas rusos,<sup>147</sup> es siempre un *discurso ajeno*, en relación con la palabra directa, real, posible; y en relación con la variante del lenguaje literario al que se opone el lenguaje del narrador.<sup>148</sup>

Por otro lado, el autor y su punto de vista no sólo se expresan a través del narrador, de su discurso y su lenguaje, que en una y otra medida son objetuales, demostrables, sino también a través del objeto de la narración, que es un punto de vista diferente del punto de vista del narrador. Por ejemplo, en *El complot mongol*, el

---

145 Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 20.

146 *Ibid.*, p. 55.

147 Cuya constante recurrente en la literatura del siglo XX fue el realismo.

148 Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 131.

narrador es un observador imparcial de los hechos y cuya voz se intercala con la voz interna del personaje de García. La siguiente escena se desarrolla después de una balacera contra los chinos en el departamento de una gringa, concubina de un matón, muerto por Filiberto García. Allí se descubre que los chinos sólo querían abrir su propio mercado de contrabando de heroína. Conversa García con el agente ruso en la cafetería del Sanborns de los Azulejos:

Pagó la cuenta y salieron a la calle. En la puerta se despidieron después de hacer cita para las doce del día en la Cantina de la Ópera. ¡Pinche ruso! Conque de mucha reacción. Y el difunto chino contando todo en su negocio, tan contento. ¡Pinche chino! De a mucho contrabando de morfina y toda la cosa. Y el ruso haciendo que se lo creía todo. Y el gringo sin decir nada. Todos muy creídos de lo que decía el chino, pero ya todos están investigando. 149

Más allá del relato del narrador leemos un segundo relato, un relato en el que el autor narra lo mismo que el narrador, pero en el que se refiere, además, al narrador mismo. En cada momento del relato se perciben claramente dos planos: el plano del narrador, con su horizonte semántico-objetual y expresivo, y el plano del autor, que se expresa de manera refractiva o reflejada en el mismo relato y a través de él.<sup>150</sup>

Pero esta secuencia de relatos tiene matices que dan complejidad narrativa al relato global, el cual no es lineal del todo sino que tiene ramificaciones en las que se

---

149 Rafael Bernal, *El complot mongol*, 160.

150 Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 131.

dan detalles de la relación con Martita, el Licenciado, el agente ruso y el americano y la historia personal de Filiberto García. Mencionaba en un apartado anterior que la voz de García es interesante pues refleja o refracta el entorno del autor o como explica Bajtín:

... los aforismos y las sentencias están dadas en un plano paródico o irónico; es decir, las intenciones de los autores, en mayor o menor medida, están refractadas en estas máximas. 151

Pero no solamente las intenciones del autor, sino su contexto no intencionado o consciente, por ejemplo: "Al pasar por un panteón / un muertito me decía / 'présteme su calavera / pa que me haga compañía". O frases populares como: "Si de chico fui a la escuela / y de grande fui soldado / si de casado cabrón / y de muerto condenado / ¿Qué le debo al sol / por haberme calentado?". El plurilingüismo introducido en la novela es un *discurso ajeno en lengua ajena* y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa en un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones.<sup>152</sup>

Esta bivocalidad se manifiesta en *El complot mongol* de manera patente. Desde la voz interna, en primera persona, llena de dichos refranes y muletillas lingüísticas,

---

151 Mijail Bajtín, *Op. Cit.*, p. 140.

152 *Ibid.*, pp. 141-142.

y la externa de García, dura, seca y con matices de ironía, hasta la voz del narrador, siempre en tercera persona, sin matiz alguno. Sin embargo, hay otras voces, como la del Licenciado que parecen refractar o reflejar parte del discurso del autor.

El Licenciado es un personaje que influye en las reflexiones de García, pues complementa el discurso de Bernal, con elementos que son parte de la biografía del autor y, presuponiendo, por su constante en su obra, de su forma de pensar.

Filiberto García	Características
Voz interna	<p>Muletilla frecuente: "Pinche".            Primera persona, dialógica con el lector.            Refranes y dichos: "Sobre el muerto las coronas y sobre la mujer el hombre".            "Llegando y prendiendo lumbre". "Al pasar por un panteón / un muertito me decía / 'présteme su calavera / pa que me haga compañía". "Si de chico fui a la escuela / y de grande fui soldado / si de casado cabrón / y de muerto condenado / ¿Qué le debo al sol / por haberme calentado?", etc.            Reflexiones sobre su vida y su oficio: "Cuando mata uno a alguien, lo condena para siempre a la soledad".            Ironía: "¿Y usted como anda en su cuenta de muertos? Pues yo a lo nacional, que es como decir a la antigüita".</p>
Voz externa	<p>Voz casi sin matices, sin delatar detalles de la voz interna y pocos elementos lingüísticos de un lenguaje común: "Puede haber sido un aviso, para que me diera cuenta de que estaba investigando algo peligroso. Así como para indicarme que no me metiera entre las patas de los caballos. Y el aviso me lo mandaron la misma noche que me encomendaron este trabajo."            Ironía: "¿Y qué tal les fue en la guerra de España? Como que les sonaron, ¿no?"            El ruso soltó la risa. Los ojos le brillaban de gozo.</p>
Narrador	<p>Narrador omnisciente, es constante en toda la novela, con la característica básica de su introducción en tercera persona verbal y proyectar una descripción personal del autor sobre la ciudad de México, mezclando la descripción gris del ambiente con los personajes: "La noche empezaba a invadir de grises sucios las calles de Luis Moya y el tráfico, como siempre a esas horas, era insoportable".            "Se levantó [el agente Richard Graves] y cubrió con un periódico que estaba tirado en el suelo, la cara de Anabella. Ahora, la luz de anuncio iluminaba con tonos rojizos la fotografía de Roque Villegas, ya muerto, impresa en la primera página del periódico".</p>

El Licenciado	Personaje descendiente de familia porfiriana, el padre trabajó con y en el gobierno de Díaz, pero al negarse a adaptarse a las nuevas condiciones sociales y murió pobre por ser leal al porfirato. Desencantado, el Licenciado se volvió alcohólico, pero sigue profesando la abogacía, como explicaba, parece ser que el personaje del Licenciado, es un <i>alter ego</i> del autor, ya que también es citado en la voz interna del mismo García, por ejemplo: "El Licenciado dice que los chales son mis meros cuates y tal vez sea cierto". "El Licenciado dice que el hombre no se ríe ante la muerte, que eso es de animales. Como si pudiera uno reír ante la vida".
---------------	---

	[Habiendo de su padre] Como lo descuaticaron. Pero resulta que en una amigocracia, un abogado que no es cuate sale sobrando. Ahora que lo pienso, mi padre fue leal a don Porfirio, pero yo no pude ser leal a las leyes que estudié. En lugar de la justicia, busqué la cuatificación. En las partes finales de la novela, expone sus puntos de vista el autor en voz del Licenciado: "La vida ejemplar de Luciano Manrique [...] es un libro medio pornográfico, como esas novelas que se escriben hoy, que dicen que son el arte nuevo y muy cultas".
--	---

### 5.3. La necesidad estilística de la repetición

¿Por qué repetir frases o palabras? ¿Es necesaria la repetición de estructuras gramaticales para darle sentido a una narración? ¿Darle vida y personalidad a un personaje? Milan Kundera explica que cuando se trata de una larga reflexión "la repetición de la misma palabra es necesaria desde el punto de vista semántico y lógico". Esta noción-clave, introducida en un texto determinado, le puede dar fuerza expresiva a una idea o un concepto, cuando se refiere a un texto traducido y la natural tendencia de los traductores por limitar las repeticiones.<sup>153</sup> Explica también

<sup>153</sup> Milan Kundera, *Los testamentos traicionados*, p. 120.

que la "prosa de la novela" exige el mismo rigor en los pasajes con carácter reflexivo o metafórico.

Al hablar de la habilidad de la repetición, menciona que las hay malas o torpes, ya que la regla dice: "si se repite una palabra es porque ésta es importante, porque se quiere que resuenen, en el espacio de un párrafo, de una página, tanto su sonoridad como su significado".<sup>154</sup> Por ejemplo:

*¡Pinche* Mongolia Exterior! Y siento como que me andan siguiendo. Al changuito aquel lo he visto dos veces. *¡Pinche* ruso! Conque me iban a ver la cara de pendejo con su equipo y de a mucha tecnología y mucha Mongolia Exterior. Y mucho traemos a la carrera con sus chales y sus dólares de Hong Kong. Eso es lo que en la guerra le llaman cortina de humo. *¡Pinche* cortina! Y atrás de la cortina andaban los otros muy aguzados.<sup>155</sup>

Sonoridad y significado, palabras clave para entender el uso de formas lingüísticas por el autor en la novela como una forma de construcción del sujeto narrativo, y que le sirvió al autor, además, para construir el lenguaje de una época determinada. La palabra *pinche* es una constante que aparece en un solo contexto: la voz interna del personaje principal y en una estructura gramatical cerrada en la que se finaliza la argumentación de una idea de Filiberto García.

---

<sup>154</sup> Milan Kundera, *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>155</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 209.

Esta estructura constante del discurso es una oración exclamativa que inicia con la palabra *pinche* y termina con algún referente anterior: "¡Pinche chino Liu!", "¡Pinche ruso!", "¡Pinche Coronel!", etc. Esta construcción interna de la personalidad del personaje es la misma que utiliza el mexicano promedio, para ocultar su ignorancia ("Quítese viejo pendejo. ¿En qué universidad estudió? ¿A qué promoción pertenece? No, para hacer esto se necesita tener título. Antes se necesitaban huevos y ora se necesita título") o de lo que carezca; en este caso se trata de un personaje que se creó y formó durante el periodo de la revolución mexicana, semi-analfabeta, pero con la conciencia de saber dónde está parado en qué medio se desenvuelve.

Otra característica del personaje construido es su poca interacción lingüística con los demás personajes del relato; el personaje parece que fue concebido así desde el inicio por el autor, de manera que se lee, a lo largo del texto, que el personaje es callado y serio: "Sus conocidos sabían que no le gustaban los chistes. Sus mujeres lo aprendían muy pronto. [...] Cuando yo estoy allí [en la cantina] casi nadie se ríe y cuando juego al dominó tan sólo se oye el ruido de las fichas que golpean el mármol de la mesa".

Por significado, *pinche* (auxiliar de cocina) se utiliza con una connotación de desprecio, de algo o alguien que estorba o se menosprecia. En esta expresión exclamativa, está por demás decir que es una frase sonora que brinca a lo largo del relato como una característica interna del personaje.

Esta construcción estilística del autor logra que el discurso, paródico en esencia, sea matizado, suavizado, para lograr el efecto de dureza ciudadana, en un periodo de

la historia que está ubicado, por las múltiples claves, por los años de 1964 o 1965, sea por la mención del magnicidio de Kennedy (parodiando a Filiberto García: "cadáver el de Kennedy, Colosio es un pinche muerto"); la mención de la visita de un presidente norteamericano a México (otra vez Kennedy) por el año de 1961 o 1962 y la ausencia de referentes de los sucesos, en el ámbito internacional, de 1968:

Tenía razón para matarla, pero no tenía órdenes. Y tuve que pedir las de arriba y comprometerme a muchas cosas para que me perdonaran. Pero aprendí. Eso fue en tiempos de mi General Obregón y tenía yo veinte años. Y ora tengo sesenta y tengo mis centavos, no muchos, pero los bastantes para los vicios. ¡Pinche experiencia! Y ¡pinches leyes!<sup>156</sup>

---

156 Rafael Bernal, *Op. Cit.*, p. 10.

#### 5.4. Parodia del discurso "modernizador": la Revolución hecha Institución

Nosotros estamos edificando México y los viejos para el hoyo. Usted para esto no sirve. Usted sólo sirve para hacer muertos, pinches muertos, de segunda. Y mientras, México progresa. Ya va muy adelante. Usted es de la pelea pasada. A balazos no se arregla nada. La Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución! Nosotros somos el futuro de México y ustedes no son más que una rémora. Que lo guarden por allí, donde no se vea, hasta que lo volvamos a necesitar.

Rafael Bernal, *El complot mongol*

Esta cita, y muchas otras más a lo largo de la novela, son una muestra de la visión que tenían los hombres que nacieron antes, durante y después de la Revolución: el desencanto, la transición que nunca se dio, que sólo se simuló en las grandes esferas políticas y que es materia cruda para la población.

Rafael Bernal quería cambios en el México de su época, como todo idealista cuando es joven. Buscó un cambio social al incorporarse a grupos como el sinarquismo que no llenó sus expectativas. Esta toma de conciencia de Bernal la racionaliza y la plasma de manera literaria, pues toda esta visión la podemos encontrar en los cuentos que forman *Trópico*, *Tierra de gracia*, *Su nombre era muerte* y el mismo *El complot mongol*. Esta parodia del discurso lo tenemos presente en el personaje de Rosendo del Valle ("Una visita de este tipo siempre implica una grave responsabilidad para el Gobierno que ha invitado a un mandatario extranjero.

Además debemos tener presente que, de haber un atentado, nuestro Presidente estará también en peligro"<sup>157</sup>) y en los mismo recuerdos que hay en el monólogo interno de Filiberto García al principio de la novela.

Esta parodia del discurso revolucionario fue una constante a lo largo del siglo XX, desde la novela creada a partir de la revolución (*El águila y la serpiente*, *La sombra del caudillo*, *Los de abajo*, etc.) hasta el final de la década de los ochenta (*La muerte de Artemio Cruz*, *Las buenas conciencias*, etc.), con novelas de Paco Ignacio Taibo II, Fernando Benitez, Fuentes, etc. Esta parodia del discurso muestra el desencanto, la intriga, los dobles discursos y la lectura entre líneas de mensajes directos o indirectos de un sistema de partido que asumió como bandera de capital político y de votos las máximas ideológicas de diversos personajes de la revolución y que fueron, sistemática y coincidentemente, asesinados. El sistema político se apropió del discurso de los líderes revolucionarios como Madero, Zapata, Carranza, etc., los mezcló y los parodió, de manera que los escritores se han percatado de que también pueden parodiar este discurso y utilizarlo como una arma para criticar y hacer notar los vicios y los excesos en los que cae el sistema político mexicano.

*El complot mongol* representa la negación de la *modernidad* democratizadora de los años sesenta y setenta. Bernal escribió entre líneas la decadencia de una clase política —la de los revolucionarios— y el auge de una nueva —la de los "licenciados"—, prelude de los tecnócratas actuales. La ciudad de México, es en la novela, escenario de un fingido episodio de la guerra fría. La ciudad de México se

---

<sup>157</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, p. 20.

convierte en un escenario cosmopolita. Por el contrario, Filiberto García representa la pervivencia del México pre-moderno; es como un fósil que se resiste al cambio de los tiempos políticos. La modernidad es una amenaza para el pistolero, como él lo es para la nueva clase política. Cuando Bernal escribía la novela, la ciudad de México vivía la tragedia de Tlatelolco. Recordemos que el discurso oficial hablaba de un "complot del comunismo internacional" que amenazaba las instituciones revolucionarias. ¿Será *El complot mongol* una metáfora de este discurso? ¿Una representación del subconsciente del autor de lo que hubiera querido ser? Todavía más allá: ¿Prefigura el testamento ideológico del autor? Si nos detenemos a meditar un poco, tanto en la ideología del texto como en la del autor, encontraremos la respuesta.

## Conclusiones

Dice el protagonista de *El complot mongol*:

¿Y qué relajo es este que se traen? ¿De dónde han sabido que le estoy haciendo a la intriga internacional? [...] Y cómo estaba eso de que sólo tres hombres en México saben de este asunto; y conmigo ya somos cuatro; y luego el ruso; y el gringo; y los que les dieron sus órdenes al ruso y al gringo. Y los dos cuates que están en el Pontiac, pero esos ya no saben nada. Y los chinos del Café Cantón. Y la policía de Mongolia Exterior. Y luego, ¿por qué me dieron a mí esta investigación? ¡Pinche investigación!<sup>158</sup>

Desde luego, con las debidas proporciones, mi interés sobre esta novela de Rafael Bernal se centró en sus valores intra literarios y extra literarios. Además existió el interés por explicar por qué es una novela de valor, la manera en que ha influido en la literatura posterior a 1969; pero, también, a la poca difusión que se le dio en su momento, debido tanto a que el autor se encontraba en el extranjero como a la mala difusión que Joaquín Diez Canedo le dio a la novela.<sup>159</sup>

Sería a principios de la década de los ochenta en que es rescatado el texto, logrando una adaptación al cine (*El complot mongol*. Dir. Antonio Eceizar, México, 1977), en la radio (Radio Educación, en la década de los ochenta) y una segunda y

---

<sup>158</sup> Rafael Bernal, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

<sup>159</sup> Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, p. 41.

tercera edición en Joaquín Mortiz, además de diversos ensayos y artículos periodísticos. Ya a finales de la década de los noventa se trabajó en una adaptación de la novela en historieta por el Taller del perro, se publicó el primer número, hasta el momento, por Editorial Vid.

*El complot mongol* es una de las novelas a las que no se les ha dado el justo valor que merecen, independientemente de su clasificación genérica. También se ha menospreciado la literatura policiaca y se le ha calificado como un producto literario de segunda, una especie de subliteratura o paraliteratura. Sin embargo, cabe aclarar que así como en la literatura canónica existen grandes obras literarias, en el género policiaco, también podemos hablar de grandes novelas, pero no olvidemos que hay muchas otras obras de baja calidad que se publican, y persiguen como fin el lucro. También es cierto que el género ha comenzado a tratarse de diferente manera en los últimos veinte o treinta años. Sin embargo, pese a las consideraciones sociales que existan a su alrededor, la novela policiaca, como dice Narcejac, se seguirá escribiendo y estructurando como una novela cualquiera.

¿Y dónde queda *El complot mongol* en estas conclusiones? La novelística policial de principios del siglo XX, no sólo desarrolló un juego de inteligencia con el lector, sino que fue más allá de la evasión de la realidad. Criticó o imitó abierta o veladamente actitudes de gobiernos, clases sociales, de grupos de poder y hasta de individuos existentes en la sociedad. Puso el dedo sobre la llaga de los problemas históricos, sociales y económicos contextuales que afectaban directa o indirectamente al escritor. Como se vio a lo largo de esta tesis, la novela de Bernal parodió la conducta de diferentes estratos de la sociedad mexicana: matones,

políticos, inmigrantes etc., además de sus lenguajes desde la perspectiva del matón Filiberto García y el *alter ego* de Bernal, a través del narrador.

Filiberto García es un "El hacedor de muertos", un matón a sueldo, lanzado por un superior a la caza de la verdad que existe detrás del complot para "asesinar" a un presidente. Sin embargo, el camino trazado por el autor es diferente al imaginado por García, pues la trayectoria impuesta logra redimir la conciencia del matón a través de la muerte de Marta y lo lleva a reflexionar sobre su existencia:

Sí, Martita está muerta, muy sola con su muerte. Allí en mi cama. Y yo solo con mi vida. Y del Valle y el General y todos éstos también andan ya con su muerte. Y yo solo con mi vida. Como me van dejando atrás. Como que yo siempre estoy en la puerta, abriéndola para que pasen los que ya van con su muerte. Pero yo me quedo fuera, siempre fuera. [...] Me están pesando las manos. Me duelen, como muchas muertes juntas. Tengo ganas de sentarme aquí en la banqueta...<sup>160</sup>

Revisar el lenguaje y algunos de sus elementos sirvieron para analizar su intencionalidad paródica, así como su representatividad social e histórica; también se puede resaltar el manejo de la voz narrativa, monólogo interno y la voz del personaje como la máxima madurez estilística del autor.

Finalmente, lo que hace que *El complot mongol* sea una excelente novela es su manejo y agilidad lingüística; el desenvolvimiento y complejidad de los personajes en diversas situaciones, además del manejo de la parodia y la ironía de Filiberto García,

---

<sup>160</sup> Rafael Bernal, *El complot mongol*, pp. 236, 239-240.

un personaje complejo y lleno de características de lo mexicano. Rafael Bernal poseía una manera particular de ver la realidad por ser un viajero, un escritor que conoció y vivió sobre lo que escribió.

¿Conclusiones? Pareciera que la intención es dejar el tema abierto, pues no se trata de imponer opinión, sino de sustentar con datos y argumentos los valores de esta novela que marcó fronteras en su época y que todavía sigue siendo un ejemplo y un parámetro para algunos escritores, independientemente de que reconozcan o no su influencia literaria o de género.

## Anexo

### Un recuerdo de Rafael Bernal\*

A Idalia Villarreal viuda de Bernal le debemos la difusión que se está haciendo de la obra del autor de *El complot mongol*. Tal parece que sólo ella guarda todos sus libros y los comparte con quien desea estudiar la obra del autor.

Como Rafael Bernal fue diplomático, casi siempre vivió fuera de México y no tuvo lo que pudiera llamarse "trato con escritores". De aquí que sobre su persona sepamos unas cuantas cosas.

A finales de 1990, visité a la señora Villarreal y me concedió la breve entrevista que aquí entrego.

—¿Cuál es el verdadero lugar de nacimiento de Rafael Bernal?

—Nació en la ciudad de México, cerca de San Cosme. Me parece que es la colonia Nueva Santamaría.

—¿Cómo era Rafael Bernal?

—Era sarcástico, tenía un extraordinario sentido del humor.

Fue educado dentro de la tradición católica. Se apartó de ella por convicciones personales pero después volvió a la iglesia. Era un hombre religioso, tal como se

---

\* Extracto del capítulo "Rafael Bernal y la narrativa policiaca" en Vicente Francisco Torres, *La otra literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1994. pp. 39-42.

observa en gran parte de su obra, sobre todo en *Tierra de gracia*; aquí Bernal puso muchas cosas autobiográficas.

—¿Cuál era su actitud ante la política?

—Estuvo muy metido en movimientos religiosos como el sinarquismo, pero llegó un momento en que se dio cuenta que los sinarquistas no eran tan limpios y se retiró.

—Rubén Salazar Mallén contaba que fue Bernal quien encapuchó la estatua de Benito Juárez...

—No lo hizo físicamente, porque no era tan ágil como para trepar; encapuchó la estatua alguien de su grupo mientras él decía algunas palabras contra Juárez.

—¿Era un hombre desencantado de la Revolución mexicana?

—No necesariamente. A él le interesaba la historia más remota, como el siglo XIV. Para descansar leía novelas policíacas, que le encantaban. Conocía a Agatha Christie y a Chesterton. Cada que viajábamos —era diplomático y lo cambiaban de un lugar a otro— se quedaban todas las novelas policíacas. No era posible cargar con ellas y él no les daba tanto valor como para conservarlas. No le daba el mismo valor a los libros de historia que a las novelas policíacas. Para él un libro de historia o una buena novela eran obras que había que guardar, conservar en la biblioteca. Las novelas policíacas eran para descansar de los proyectos que traía en mente; lo divertían mucho.

—¿Era difícil para Bernal conseguir editor?

—No. Estábamos lejos de México y no era tan sencillo, pero estaba don Agustín Yáñez, que era admirador de Rafael Bernal y estaba al pendiente para ayudarlo. Él

recomendó *Tierra de gracia* en el Fondo de Cultura Económica y *México en Filipinas* en la Universidad Nacional Autónoma de México.

—¿Tuvo respuesta crítica *El complot mongol* en el momento de su aparición?

—No; incluso cuando yo regresé a México después de la muerte de Rafael Bernal, Díez Canedo me dijo que desgraciadamente no habían promovido el libro como debían haberlo hecho.

—¿Qué pensaba Rafael Bernal de *El complot mongol*?

—A él le gustó mucho; lo dejó satisfecho. Pero por poco le cuesta el trabajo en la Secretaría de Relaciones Exteriores porque dijeron que estaba pensando en modelos concretos para sus personajes. Se habló de Corona del Rosal y en una junta donde se analizaban las cosas del personal del Servicio Exterior, varias personas propusieron que se suspendiera a Bernal. Sin embargo, el director del Servicio Exterior salió en su defensa y dijo que eso era una novela policiaca, que todo sucedía en el barrio chino y cuál barrio chino teníamos en México. No hay más que un callejón en la calle de Dolores. La novela se escribió y se pensó en Perú, donde hay muchos chinos. El no pensó en ningún político; le apasionó el pistolero por sus características. Antes los pistoleros, que hoy llamamos guaruras, se reunían en el café del hotel Regis. Hay cosas que yo no puedo contestar porque Rafael Bernal era 14 años mayor que yo y vivió muchas cosas que yo no vi. En sus andanzas conoció a tipos como Filiberto García.

—¿Qué llevó a Rafael Bernal a la selva chiapaneca?

—No sé. Él fue a Chiapas muy joven, cuando todavía no nos conocíamos. Poco faltó para que perdiera las piernas allá, por mordeduras de animales.

—¿Por qué, le interesaba tanto el tema del mar?

—Le gustaba mucho y también le interesaba la piratería porque de niño había leído a Salgari. Fijese que a nosotros nos tocó ver piratas en Filipinas, muy modernos, con ametralladoras; asolaban pueblos y robaban mujeres.

—¿Por qué no quiso que trajeran sus restos a México?

—Porque tenía la idea de que es horrible llevar a un muerto de un lado para otro. Me decía: "Es horrible andar traspaleando muertos." Por eso se quedó en Suiza.

## Adaptación gráfica de *El complot mongol*

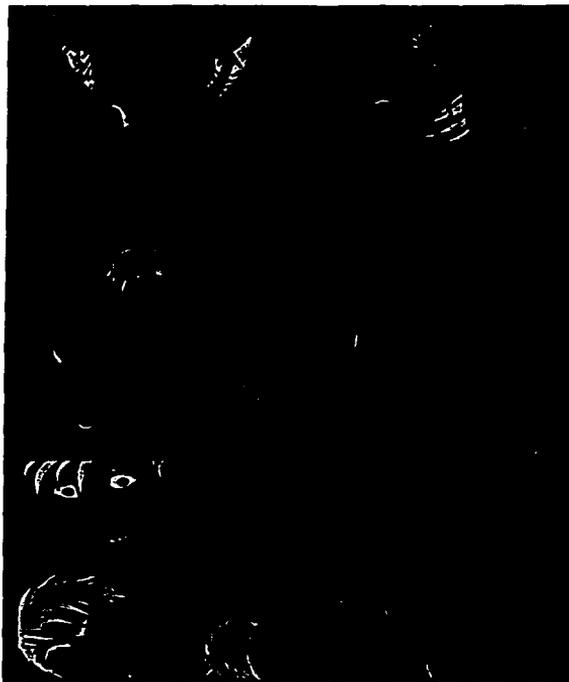


Portada de la adaptación en historieta del grupo *El taller del perro* sobre la novela.

De esta adaptación hay que comentar que su conversión a un lenguaje visual no le resta fidelidad a la narrativa de la novela, en la que predominan ambientes en tonos sombríos y grises. La historia posee pocos lugares llenos luz o efectuados durante el día; es constante que la acción se desarrolle en la noche, al amanecer u oscurecer y en la penumbra: esta situación se refleja en cada viñeta y en cada página dibujada por Ricardo Peláez, bajo el guión de Luis Humberto Crossthaite. Al



En las escenas de violencia y acción todo la acción es visual, se elimina el texto, permitiendo que imagen tenga su propia dinámica.



En el siguiente mapa del Centro Histórico de la ciudad de México, se muestra el espacio geográfico utilizado por el personaje de Filiberto García



Las zonas marcadas con puntos grises son las calles que recorre el personaje en la novela: Luis Moya, Bucareli, Dolores, Madero, López, Donceles, 5 de mayo, Av. Juárez, etc.

## Bibliografía citada

- Alonso, Martín, *Enciclopedia del idioma*, México, Aguilar, 1988.
- Amara, Guiseppe, *Cómo acercarse a... la violencia*, CNCA, México, 1998.
- Ambler, Eric, *La máscara de Dimitrios* (trad. Ana Goldar), México, Editorial Sudamericana, 1991.
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.
- Bermúdez, María Elvira (selección y prólogo), *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, México, UNAM-Premiá, 1989.
- Bernal, Rafael, *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- , *El complot mongol*, 3ª ed., México, Joaquín Mortiz, 1992.
- , *Trópico*, México, Jus, 1946.
- , *Trópico*, México, CNCA (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas 40), 1990.
- , *Federico Reyes el cristero*, México, Canek, 1941.
- , *Imperio a Nueva York y otros poemas*, México, Ediciones Quetzal, 1943.

- \_\_\_\_\_, *Memorias de Santiago Oxtotilpan*, México, Polis, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Un muerto en su tumba*, México, Jus, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Tres novelas policíacas*, México, Jus, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Su nombre era muerte*, México, Jus, 1947.
- \_\_\_\_\_, *Su nombre era muerte*, México, Jus, 1987.
- \_\_\_\_\_, *El fin de la esperanza*, México, Calpulli, 1948.
- \_\_\_\_\_, *Gente de mar*, México, Jus, 1950.
- \_\_\_\_\_, *Caribal. Infierno verde*, México, *La Prensa*, septiembre de 1954 a enero de 1955.
- \_\_\_\_\_, *Teatro*, México, Jus, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Tierra de gracia*, México, FCE, 1963.
- \_\_\_\_\_, *El gran océano (Historia del Océano Pacífico)*, México, Banco de México, 1992.
- Boileau-Narcejac, *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- Carballo, Emmanuel, *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, México, UNAM, (Materiales de Extensión Universitaria 2), 1988.
- \_\_\_\_\_, *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*, México, UNAM, (Materiales de Extensión Universitaria 3), 1988.
- Coma, Javier, *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Chandler, Raymond, *El largo adiós* (trad. José Antonio Lara), México, Origen-Planeta, 1985.

- Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la lengua, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Dominguez Michael, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, t. II, México, FCE, 1991, pp. 511, 516, 536.
- García Márquez, Gabriel, *El amor y otros demonios*, México, Diana, 1994.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, (trad. Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus (Persiles 195, Serie Teoría y crítica literaria), 1989, p. 23-64.
- González, Luis, "El liberalismo triunfante," en *Historia general de México*, T. III, El Colegio de México, México, 1976, pp. 163-282.
- González Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana: Desde los orígenes hasta nuestros días*, México, Porrúa, 1966, p. 314.
- Gubern, Román (selección y prólogo), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, (Cuadernos Ínfimos 10), 1982.
- Langford, Walter M., *The Mexican Novel Comes of Age*, London, University Press, 1971, p. 181.
- Mandel, Ernest (traducción Pura López Colomé), *Crimen Delicioso. Historia social del relato policíaco*, México, UNAM (Textos de Ciencias Sociales), 1986.
- Martínez, José Luis y Domínguez Michael, Christopher, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, CNCA, 1995, p 128, 213.
- Martínez Maciel, Sofía, *Rafael Bernal en la literatura mexicana a través de su diversidad genérica*, México, UNAM, 1976. [Tesis de Licenciatura].

- Musacchio, Humberto, *Diccionario enciclopédico de México: Ilustrado*, 2 tomos, Colombia, 1995.
- , *Milenios de México*, 3 tomos, Italia, Raya en el agua, 1999.
- Narcejac, Thomas, "Le roman policier," en Román Gubern (selección y prólogo), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets, (Cuadernos ínfimos 10), 1982, pp. 49-80.
- Prieto, Francisco. "Prólogo," en Rafael Bernal, *Su nombre era muerte*, México, Jus, 1987, pp. I-VI.
- Ocampo, Aurora, et al, *Diccionario de escritores mexicanos*, tomo I, México, UNAM, 1988.
- Revueltas, José, *El apando*, México, Era, 1989.
- Reyes, Alfonso, "Sobre la novela policial," en *Obras completas*, Tomo IX, México, FCE, p. 459.
- Stavans, Ilán, *Antihéroes: México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- Torres, Vicente Francisco, *El cuento policial mexicano*, México, Diógenes, 1982.
- , *La otra literatura mexicana*, México, UAM-Azcapotzalco, 1994.
- Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, México, SEP (Segunda Serie de Lecturas Mexicanas 39), 1989.
- Villaurrutia, Xavier, "Prólogo," en Antonio Helú, *La obligación de asesinar*, México, CNCA (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas 38), 1991.
- Zavala, Lauro (editor), *Teoría del cuento I. Teoría de los cuentistas*, UNAM, México, 1994.

\_\_\_\_\_, *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1996.

### **Bibliografía consultada**

Bermúdez, María Elvira, *Los mejores cuentos policiales mexicanos*, México, Biblioteca Mínima, 1955.

\_\_\_\_\_, *Detente, sombra*, México, UAM, 1984.

Chandler, Raymond, *La hermana pequeña*, Madrid, Debate, 1990.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (versión Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), Barcelona, Gedisa (Col. Libertad y cambio, Serie Práctica), 1998, p. 201-219.

Edel, León, *Vidas ajenas: principia biographica* (trad. Evangelina Nuno de la Selva), Buenos Aires, FCE, 1990.

Fleming, Ian, *The Man with the Golden Gun*, USA, New American Library New York, 1965.

Fraire, Isabel (prólogo, selección, traducción y notas), *Pensadores norteamericanos del siglo XIX. Una antología general*, México, SEP-UNAM (Clásicos americanos 33), 1983.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, FCE (Colección Tierra Firme), 1995.

Kundera, Milan, *Los testamentos traicionados* (trad. Beatriz de Moura), Barcelona, Tusquets (Libros marginales 130), 1994.

Maqueo, Ana María, *Crimen de color obscuro*, México, Eosa, 1986.

Reyes, Graciela, *Polifonía textual; la citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica), 1984.

### Hemerografía

Argüelles, Juan Domingo, "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policíaco mexicano: un género hecho con autor y terquedad," en *Tierra Adentro* (49), México, septiembre-octubre de 1990, pp. 13-15.

———, "El complot mosquil," en *El Universal* (686), año LXXIV, t. CCXCIV, No. 26, México, 1º de octubre de 1990, pp. 2 y 4.

Balza, José, "Etiología de la novela negra," en *Los universitarios* (96), México, UNAM, junio de 1997, pp. 17-18.

Bernal, Rafael, "Nada me divierte tanto en la vida como escribir," [Charla inédita, rescatada por V. F. Torres], en *Sábado, Unomásuno* (511), México, 18 de julio de 1987, p. 4.

Campbell, Federico, "El verdadero enigma: qué es la novela policíaca," en *Proceso* (538), México, 23 de febrero de 1987, pp. 46-50.

- Colina, José de la, "Marius Jacob, el hombre que fue Arsenio Lupin," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 91-93.
- Córdoba Alcaráz, Ramón, "Un rifle (al menos) con mira telescópica," en *Crónica Cultural* (4), México, septiembre de 1993, p. 21.
- "Datos históricos del uniforme de la policía preventiva," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 162-164.
- Fernández Flores, Rafael, "Elemental, mi querido Einstein," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 94-96.
- Fynn, Margarita, "De Edipo, el 'detective' culpable a James Bond, el 'inocente' risible," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 104-106.
- Giardinelli, Mempo, "Reflexiones sobre la literatura policíaca," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 86-90.
- Guzmán Burgos, Francisco, "Entre el bien y el mal: la literatura policíaca," en *Tierra Adentro* (49), México, septiembre-octubre de 1990, pp. 7-12.
- Leñero, Vicente, "Algunas dificultades para escribir novela policíaca en México y algunas recetas para conseguirlo," *Proceso* (539), México, 2 de marzo de 1987, pp. 48-49.
- Loubet Jr., Enrique, "Señor... el mayordomo es el asesino," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 112-116.
- Méndez Acosta, Mario, "¡Investiguen a Sherlock Holmes!," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 97-103.

- Méndez T., Mario, "Nostálgica visita a la 'Biblioteca de Oro'," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 107-111.
- Monroy Gómez, David, "El complot mongol," en *Lectura, El Nacional* (276), México, 16 de julio de 1994, p. 7.
- Monsiváis, Carlos, "Ustedes que jamás han sido asesinados," en *Revista de la Universidad de México* (7), vol. XXVIII, México, 7 de marzo de 1973, pp. 1-11.
- Navarro, Desiderio, "La novela policial y la literatura artística," en *Texto Crítico* (16-17), Universidad Veracruzana (Humanidades), México, enero-junio de 1980, pp. 135-148.
- Payán, Juan Manuel, "El complot mongol," en *Lectura, El Nacional* (284), México, septiembre de 1994, p. 6.
- Payeses, Ruy, "La novela policíaca en México. Entrevista con Ilán Stavans," en *La Jornada Semanal* (238), México, 2 de enero de 1994, pp. 5-6.
- Peláez, Ricardo y Crosthwaite, Luis Humberto, *El complot mongol de Rafael Bernal* (comic), textos de Paco Ignacio Taibo II, México, Editorial Vid-Taller del perro, 2000.
- Puertas, Antonio, "El complot mongol: ¿Reedición de un thriller mexicano clásico?," en *La cultura al día, Excélsior*, México, noviembre 26, 1985, p. 4.
- Revista de revistas, Semanario de Excélsior* (4282), 24 de febrero de 1992, pp. 25-34.

- Revueltas, Eugenia, "La novela policiaca en México y en Cuba," en *Cuadernos Americanos* (Edición en CD-ROM), No. 1, enero-febrero, México, 1987, p. 102.
- Sepúlveda, César, "El autor policial: científico en potencia o malogrado," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 72-80.
- Torre, Gerardo de la, "La escritura negra en México. Los neopoliciales mexicanos," en *Casa del tiempo* (49), México, UAM, marzo de 1996, pp. 10-21.
- Torres, Vicente Francisco, "La literatura policiaca mexicana," en *Comunidad CONACYT* (121-122), México, enero-febrero de 1981, pp. 81-85.
- , "Rafael Bernal, un escritor postergado," en *Sábado, Unomásuno* (511), México, 18 de julio de 1987, pp. 1-4.
- , "Un recuerdo de Rafael Bernal," en *Sábado, Unomásuno* (701), México, 9 de febrero de 1991, p. 9.
- , "El complot mongol de Rafael Bernal," en *Sábado, Unomásuno* (423), México, 23 de noviembre de 1985, p. 10.
- , "La narrativa policiaca de Rafael Bernal," en *Tierra Adentro* (49), México, septiembre-octubre de 1990, pp. 5-7.
- Zavala, Lauro, "El suspenso narrativo: del cuento policiaco al cine contemporáneo," en *La Jornada Semanal* (235), México, 12 de diciembre de 1993, pp. 18-22.