



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FANTASÍA Y MISTERIO EN JUAN BUSTILLO ORO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE: LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS PRESENTA: JAEL TERCERO ANDRADE



ASESORA: DRA. MARIA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

2006



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FANTASÍA Y MISTERIO EN JUAN BUSTILLO ORO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

JAEL TERCERO ANDRADE

ASESORA

DRA. MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

2006

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

NOMBRE: Jael Tercero Andrade

FECHA: 27- mayo -06

FIRMA: [Firma]

A Lourdes Franco: todo, siempre.

ÍNDICE

Introducción	4
1. Semblanza	10
2. Marco teórico	
2.1 Lo fantástico	20
2.2 Lo policíaco	34
3. Cuentos fantásticos	
3.1 "El ciudadano Robinson": Subversión de un mito moderno	48
3.2.1 Para una película de Buster Keaton	48
3.2.2 Fantasía con humor	51
3.2.3 La circunferencia de la evolución	65
3.2 "El farol": Abstracción expresiva del poder	74
3.1.1 De los tres cuentos para Fritz Lang	74
3.1.2 Construcción fantástica	76
3.1.3 El espejo expresionista: una visión interpretativa de la realidad	86
4. Cuentos policíacos	
4.1 "Apuesta al crimen": La partida de desquite	91

4.1.1 Historia de un asesinato póstumo	91
4.1.2 La vida azarosa del mexicano	102
4.2 "El asesino de los gatos": El demonio de la perversidad	106
4.2.1 Misterio gótico	106
4.2.2 "La clave está en los gatos"	118
Conclusiones	123
Bibliografía general	129
Hemerografía	133

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo deriva del proyecto PAPIIT IN 402205 "Rescate de narrativa mexicana breve (1925-1950)", dirigido por la Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls, del cual surgirá una antología cuya premisa principal es llevar a cabo el rescate filológico de una época de la literatura mexicana que, por desconocida, se había considerado carente de una producción cuentística digna de estudio, fuera de los autores consagrados. Los felices hallazgos de esta labor de equipo han sido varios —hecho que destaca la gran relevancia de las publicaciones periódicas en el desarrollo del cuento— y entre ellos se encuentra la narrativa breve de Juan Bustillo Oro, afamado director de cine, en una faceta suya, hasta ahora ignorada, debido a que su obra literaria está en su mayor parte dispersa en revistas.

Además de los textos hallados a partir del proyecto, una investigación posterior permitió localizar otros relatos del autor para conformar el *corpus* de este trabajo. La importancia de dedicarle un estudio serio estriba en una valoración positiva de Juan Bustillo como escritor, porque su calidad lo amerita y porque contribuye a una mejor comprensión global de la literatura mexicana del siglo XX.

Su primera publicación apareció en "La novela semanal" de *El Universal Ilustrado* (1917- 1940) en 1925. Este suplemento ideado por Carlos Noriega Hope, director del semanario, tuvo la loable intención de brindar un espacio para alentar y difundir nuevos talentos narrativos. La vida de "La novela semanal" fue corta (1922-1925), pero el esfuerzo muy grande, ya que el objetivo de Noriega Hope fue dar a conocer a un nuevo escritor mexicano cada semana. Uno de ellos fue Juan Bustillo Oro, de quien se presentó un conjunto de relatos bajo el título de *La penumbra inquieta (Cuentos de cine)*. Se trata de una serie de cuadros o secuencias de la vida de un joven cinéfilo,

lector y escritor aficionado, que frecuenta un café de ambiente preparatoriano y cuyas experiencias son delatadas por el amigo al que las confiara. Sobresale "El ladrón de Bagdad", en el que la acción sucede dentro de una sala de cine y es paralela a la de Douglas Fairbanks en la cinta homónima.

Más tarde, en 1928 se hace colaborador del semanario durante los primeros cinco meses del año, alternando cuentos y críticas de cine. El 5 de enero aparece "El ciudadano Robinson (Para una película de Buster Keaton)", con la siguiente nota:

Uno de los muchachos de la novísima generación intelectual, Juan Bustillo Oro, obsesionado como ninguno con el cinema, nos ofrece en estas páginas un bello cuento inédito, que dedicara, ideológicamente, a la grave seriedad de Buster Keaton. Bustillo Oro, por su reposado talento, está llamado a ser en breve uno de los más destacados cuentistas de México.¹

En "Una lección para maridos (Para una película de Adolphe Menjou)" del 26 de enero, dedicado al "amante perfecto"² que representaba Menjou en la mayoría de sus actuaciones, un marido comprueba que la única pareja perfecta está conformada por tres, por lo que finge tener un gemelo para convertirse en el amante de su propia esposa. "El primer don Juan (El segundo cuento para Buster Keaton)" (9 de febrero) se basa en *The three ages* (1923), película del cómico norteamericano en la que el héroe se remonta en el tiempo a tres épocas distintas (primitiva, clásica y actual) para enfrentar la misma situación: "un hombre débil lucha para conseguir a su hembra teniendo que enfrentarse a un rival más poderoso que él".³ De manera semejante, en la era primitiva, el primer don Juan es el hombre más débil y para relacionarse con las mujeres tiene que desarrollar su razón y con ella una técnica afeminada de seducción. En el mismo mes se publica "El farol (De los tres cuentos para Fritz Lang)" (23 de febrero), el único que se conoce de la anunciada triada.

¹ *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 556 (ene., 1928), p. 32.

² Gustavo García, "Que los que se aman sufran de modo tan jurídico: los Contemporáneos y el cine" en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Rafael Ojeda Franco y Anthony Stanton (ed). México: COLMEX, 1994, p. 176.

³ Salvador Sáinz, *Buster Keaton*. España: Royal Books, 1994, p. 59.

En los cincuentas, cuando ya era un exitoso director, participa en la revista de Antonio Helú *Selecciones Policiacas y de Misterio* (1946-1953) de Editorial Enigma, que “esporádicamente se decía edición en español de la estadounidense *Ellery Queen’s Mystery Magazine*”.⁴ Como Helú fue pionero y promotor del género policiaco en México, es probable que le pidiera a su buen amigo algún texto para su publicación.⁵ En 1951 aparece “Apuesta al crimen” y en 1954 “El asesino de los gatos”. Al respecto, Helú comenta triunfalmente que: “En México ya van cayendo. Juan Bustillo Oro, Rafael Bernal y Rafael Solana han escrito cuentos policiacos”.⁶

Bustillo vuelve a publicar “Apuesta al crimen” en 1957 en *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)* de la editorial Novaro. Esta revista, bajo su anuncio “¿Tiene usted vocación literaria? ¡Explótela!”, ofrecía un pago a los aficionados que enviaran “cuentos y novelas cortas, de misterio, de intriga y de aventura”. La nueva presentación del relato fue precedida por la siguiente nota:

Las principales actividades de Juan Bustillo Oro —director de cine, argumentos, adaptador— no le han impedido continuar su carrera de cuentista y novelista. Contemporáneo y compañero de Antonio Helú, es con éste y algunos otros escritores, uno de los precursores de la literatura de misterio en México. El siguiente es uno de sus mejores cuentos.⁷

Los Cuentos Fantásticos (1948-1954), también bajo el sello de Editorial Enigma y dirigida por Antonio Mejía, es un pulp⁸ inspirado en las series norteamericanas *Famous Fantastic Mysteries* y *Famous Fantastic Novels* que empieza a publicar cuentos en español en los años cincuentas. En 1951 sale “La humanidad parásita”, incursión de Bustillo en la ciencia ficción: un científico descubre que el planeta forma parte de un

⁴ Alejandro Rivas Velázquez, “El género policial en México” (tesis de licenciatura). México. UNAM. 1987, p. 56.

⁵ “El hecho de que Helú tuviera una relación estrecha con los grandes intelectuales mexicanos hizo posible que por mediación suya muchos se interesaran por el relato policial e incluso llegaron a escribir alguno cuando Antonio Helú editaba la revista [...]”. *Ibid.*, p. 34.

⁶ Citado por Alejandro Rivas. *Ibid.*, p. 100.

⁷ *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)*, núm. 4 (feb., 1957), p. 35.

⁸ Los pulps “deben su nombre al papel de pulpa, oscuro y barato, en que se imprimían historias llenas de acción”. Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México, CONACULTA, 2003, p. 19.

organismo complejo que se propone exterminar a los hombres, para él parásitos nocivos. La misma revista vio reaparecer "El farol" en 1952.

Durante su retiro del medio cinematográfico, escribe la novela corta *Lucinda del polvo lunar* (1985). Es una interesante combinación genérica entre novela gótica, relato fantástico y policiaco. Con algunos datos autobiográficos, la acción se desarrolla en los vientos de los veinte: un estudiante de derecho aficionado a la lectura es contratado para ordenar la biblioteca de una casona misteriosa; ahí descubrirá la leyenda de Lucinda, una joven que falleció antes de consumir su noche de bodas y cuya alma no descansará hasta culminarla.

La inclinación literaria de Bustillo Oro tiende tanto hacia lo fantástico como hacia lo policiaco. El *corpus* del estudio se ha delimitado a partir de esta consideración, ya que a esos géneros pertenece no sólo la mayor parte de sus textos, sino también los mejores. Por tanto, los cuentos por analizar son dos fantásticos ("El ciudadano Robinson" y "El farol") y dos policiacos ("Apuesta al crimen" y "El asesino de los gatos"). *Lucinda del polvo lunar* no se incluye por ser novela y porque su análisis amerita un espacio que sale de los límites de una tesis que ya abarca los cuatro relatos mencionados, privilegiando así el rescate de las fuentes hemerográficas. No obstante, queda en espera de ser considerada más adelante por alguien interesado en esta singular "versión mexicana de novela gótica".⁹ El resto de los relatos no deja de ser atractivo por la influencia de la perspectiva cinematográfica de Juan Bustillo, que, por lo demás, es una constante enriquecedora de casi toda su obra.

El primer capítulo de este trabajo lo abre una breve semblanza del autor, basada en sus memorias, para mostrar no tanto al reconocido director como al hombre detrás de la pluma: un Juan Bustillo inmerso en la cultura de su tiempo, con una ideología orientada

⁹ María Elvira Bermúdez, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México. PREMIA-Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de literatura UNAM, 1989, p. 14.

por los relevantes sucesos históricos que presencié y por las vivencias personales que definieron su vocación no sólo cinematográfica, sino artística en general.

El análisis derivado de los textos seleccionados será de tipo genérico, es decir, el que "procede a partir de especificaciones temáticas y de la descripción de un conjunto de codificaciones formales como producto histórico de la convención, mismos que distinguen al género *strictu sensu*".¹⁰ El objetivo es estudiar los cuentos a partir de las convenciones y tradiciones del género al que pertenecen y así poder apreciar en qué medida se apega a ellas o qué innovaciones presenta respecto de la norma. Por ello, al capítulo biográfico le sigue un marco teórico que abarca las principales perspectivas desde las que se han tratado tanto el género fantástico como el policiaco, además de definir aquélla que se adoptará para abordar los textos.

El análisis de los cuentos fantásticos consta de tres partes. La primera es una referencia a la estética de la figura cinematográfica a la que están dedicados, ya que determina el estilo de la narración. Los criterios de los otros dos apartados los comparten con los policiacos: uno meramente genérico y otro en el que se aventura una interpretación general de cada relato. Hay que mencionar que se ha tratado de elaborar un análisis detallado en cada caso, debido a que los mismos textos lo merecen y a que se consideró necesario ahondar en la obra de un autor al que no se le ha dedicado ningún estudio con anterioridad. De esta manera se pretende darle un lugar en las letras mexicanas —que tanto le negó su propio autor por la indiferencia con que trató su labor literaria— dentro de dos géneros con escasos representantes de calidad en la primera mitad del siglo XX y de los cuales Bustillo Oro indudablemente fue uno.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 9.

CAPÍTULO 1. SEMBLANZA

SEMBLANZA

Juan Bustillo Bridat —hombre de convicciones liberales y gran aficionado a la pintura— contempló animosamente la incursión de Francisco I. Madero al poder, mientras que su familia rememoraba con nostalgia a don Porfirio, símbolo de una época próspera que quedaba atrás. Francisco, Eugenio, Santos, Santiago y Alfonso, sus hermanos —ya venidos a menos desde antes de la Revolución —, no sólo le guardaron cierto resentimiento por su actitud liberal, la cual consideraron una traición de clase, sino que nunca le perdonaron el haber elegido por esposa a una cantante cómica: la aragonesa Virginia Oro, nacida por 1870, quien llegó a México para probar suerte en los teatros de la capital. De la unión matrimonial nacerían Juan, Alfonso, Amalia, María y la enfermiza Virginia.

Francisco Bustillo fundó en 1909 el Teatro Colón y contrató como administrador a su hermano Juan. Este recinto se convertiría en un palacio de la fantasía para el pequeño Juan (hijo) de tan sólo 5 años, una especie de escuela en la que, además de los secretos del escenario, aprendería a ver en lo cotidiano una representación divina del “incognoscible autor” de la realidad. El 2 de junio de 1904 había visto la luz por primera vez, pero su verdadero nacimiento, el de su personalidad, fue el día en que conoció el teatro. La ficción dramática iba a desarrollar su imaginación fantástica, ya fomentada por las lecturas infantiles de leyendas y fantasmas. Un año más tarde entró a su primera función de cine para convertirse también en asiduo visitante de la pantalla.

Con esta visión maravillosa de la infancia, Juan Bustillo Oro vio desde el palco de su balcón algunas de las más grandes funciones de la vida histórica del país. Observó a don Porfirio desfilar en la pomposa ceremonia del Centenario, ya que su residencia se encontraba a sólo dos cuerdas y media de distancia de su propia casa. Miró el aciago

cometa Halley, que se relacionó con la creciente inquietud maderista. Contempló a la turba inconforme y desenfrenada que formó la bola revolucionaria. A los 7 años acudió a la entrada triunfal de Madero, así como después presenció su ocaso en los trágicos días de la toma de La Ciudadela. Su hermano Alfonso fue su compañero de aventuras en la arriesgada vista de tales sucesos cuando todo era ventanas y puertas cerradas en las calles.

Sin embargo, lo que al principio consideraron una emocionante aventura, una puesta en escena, pronto adquirió la sólida forma de una deprimente realidad: cadáveres que ardían en piras, ciudadanos asesinados por militares que jugaban tiro al blanco, hombres enardecidos por la violencia, la ambición, la crueldad y el odio. Fueron testigos del resurgimiento de lo más oscuro de la naturaleza humana,¹ de la subversión del orden ordinario que implica toda guerra.

Ante el peligro que significaba la cercanía de un largo combate que ya anunciaba la traición de Victoriano Huerta, huyeron hacia los límites de la ciudad con otras familias de la farándula, compartiendo con ellas momentos de miseria. Según declararía el propio Bustillo Oro años después, el asesinato de Madero le motivó una incipiente conciencia social, "un fuego de indignación y de inconformidad que no habría de apagarse nunca".² La usurpación de Huerta dio inicio a una turbia y nueva etapa de la Revolución mexicana que los Bustillo Oro, como muchos otros capitalinos, ya sólo conocieron por el paso fugaz de sus caudillos: Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Pascual Orozco, Francisco Villa, Emiliano Zapata.

¹ "El embravecido griterío de la muchedumbre, tiene mucho de irrupción de infrahumano que se cree ya superado en la evolución de la especie: se diría nuevo alzamiento de fuerzas bestiales de otras etapas biológicas, resurrección de potencias de la era primitiva". Juan Bustillo Oro, *México de mi infancia*. México, Secretaría de Obras y Servicios, 1975, p. 21.

² Más adelante agrega: "en la sangrienta agitación revolucionaria del país, entre traiciones y fusilamientos, ambiciones bastardas e hipocresías apostólicas, seguí recibiendo latigazos y aumentando mi anhelo de un México mejor, digno, civilista, escapado de la tiranía del militarismo, pero sin la menor esperanza de su realización". *Ibid.*, p. 77.

Debido a la inestabilidad del país, en 1914 comenzó una vida de privaciones para la familia. Cambiaron su antigua residencia por una humilde vecindad;³ los niños se acostumbraron a los remiendos infinitos de ropa y zapatos, además de descubrir un ambiente nuevo en la escuela pública, donde conocieron la diversidad del pueblo. El maestro Meléndez de la primaria superior tuvo el mérito de iniciar a Juan “en el amor a los libros, en el inefable placer de la lectura”, al descubrirle la Biblioteca Nacional.

Ya convertido en ávido lector, en 1919 ingresó a la Preparatoria, aunque al siguiente año la abandonó porque las necesidades económicas del hogar lo obligaron a regresar a la Escuela de Comercio para concluir pronto la carrera de tenedor de libros y de tal modo poder comenzar a trabajar. En 1921 regresó a las aulas preparatorias con sus compañeros de la pandilla de *Policromías, el Periódico Estudiantil de América*: Antonio Helú, Luis White, Federico Heuer, Antonio González Mora, Hugo Tillghman, Humberto Gómez Landero, Tufic Sayeg, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Germán de Campo, Xavier Villaurrutia, Raúl Pous Ortiz y Carlos Toussaint. A finales del año y con disgusto de su padre, quien únicamente quería ver a su hijo convertido en abogado, se estrenó en el Colón: *Kaleidoscopio*, una revista teatral que escribió con Joaquín Castillejos para la compañía de María Conesa.

Los grandes maestros de la época fomentaban el compromiso social de sus alumnos, en los que no tardaría en apreciarse el nutriente influjo de intelectos como José Vasconcelos, Samuel Ramos, Narciso Bassols, Alfonso Caso, Octavio Medellín Ostos y los llamados “siete sabios”: Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Antonio Caso, Antonio Castro Leal, Jesús Moreno Baca, Alberto Vázquez del Mercado y Teófilo Olea y Leyva. La misma generación de estudiantes estuvo marcada por las lecturas de Romain Rolland, Anatole France, Chesterton, Wells, Bernard Shaw, Papini,

³ Por estos mismos barrios de su infancia tendrá noticia del “Chato Moreno”, un “holgazanillo” que después tendría el protagónico de *Ahi está el detalle*: Mario Moreno “Cantinflas”, Juan Bustillo Oro. *Vida cinematográfica*. México. Cineteca Nacional, 1984, p. 186

Unamuno, Ortega y Gasset, Spengler, Freud, José Enrique Rodó, José Ingenieros, Arturo Capdevila, Erasmo Castellanos Quinto; más tarde por los libros rusos de Leonidas Andreiev, Gogol, Chejov, Tolstoi, Dostoyevsky y Averchenko, tan en boga por el comunismo y la Revolución rusa, porque “la Preparatoria era un confuso hervidero «rojo» vaciado en el ambiente de amor por los de abajo y de afán intervencionista en las cosas de la patria atormentada”.

En 1923, Bustillo Oro se matriculó en la Facultad de Jurisprudencia, donde las cátedras de los profesores continuarán su prédica para consolidar el sentimiento nacional de la juventud, preparándola para asumir los ideales románticos de la “fogarada cívica del fúlgido amanecer de los años veinte”.⁴ Al mismo tiempo seguía frecuentando las salas de cine —en 1924 el Teatro Colón ya se había transformado en el Cine Imperial— y en 1925 fusiona su afición literaria con la cinematográfica en una serie de “cuentos de cine”, *La penumbra inquieta*, publicados en el suplemento “La novela semanal” de *El Universal Ilustrado*, cuyo director (Carlos Noriega Hope) aceptó dar a imprenta sin siquiera conocerlo personalmente.

Luego de concluir sus estudios de leyes en 1926, por fin en 1927 realizó su gran sueño de dirigir una cinta. Logró filmar *Yo soy tu padre*, basada en *La vida extravagante de Baltasar* de Maurice Leblanc, con dinero de su compañero Tufic Sayeg. Desanimado por el fracaso y la falta de oportunidades, pasarían varios años antes de que volviera a la dirección.

En José Vasconcelos, los estudiantes vieron una extensión de Francisco I. Madero y en el vasconcelismo, un movimiento redentor del pueblo apático y oprimido por un gobierno tiránico. El objetivo que Juan Bustillo compartió con sus compañeros era sacudir el espasmo de la gente, la remota esperanza de tener un

⁴ Juan Bustillo Oro, *Vientos de los veinte. Crónica testimonial*. México, SEP, 1973, p. 11.

nuevo gobierno basado en la ideología revolucionaria ya casi definida, pero con nuevas orientaciones sencillas y trascendentales de honradez [...] de civilización, de respeto a las libertades públicas y a la vida humana, de sujeción a los propios principios. Fin de la pesadilla de violencia e ilegalidad, del delito público y de la ineptitud gubernamental.⁵

En 1928 fundaron el Comité Orientador Pro Vasconcelos para apoyar la candidatura presidencial del ex secretario de Educación Pública, sustentada por el Partido Antirreeleccionista. Entonces salieron a las calles con la palabra como única arma para dar exaltados discursos en restaurantes, teatros, cines, tranvías, con los que pretendían iniciar la conciencia colectiva.⁶ Repartían propaganda, organizaban mítines y manifestaciones entonando en alto su himno "Me importa madre". Bustillo Oro también estableció fuertes lazos de amistad durante la campaña con Mauricio y Vicente Magdaleno, Andrés Henestrosa, José Alvarado, Rubén Salazar Mallén y Adolfo López Mateos.

Casi simultáneamente, Juan Bustillo reanudó su participación en el semanario de Noriega Hope con cuatro cuentos, "El ciudadano Robinson" (publicado en 1928, pero fechado en 1927), "Lección para maridos", "El primer don Juan" y "El farol", además de colaborar regularmente con críticas cinematográficas hasta el mes de mayo. Quizá suspendió tal colaboración porque la actividad vasconcelista empezó a absorberlo de tiempo completo. A pesar de que ésta lo alejara de su familia cuando su padre estaba postrado por un malestar cardíaco, además de que le hiciera descuidar su trabajo en el Departamento Técnico Fiscal de la Secretaría de Hacienda, su entusiasmo cívico fue más fuerte que escrúpulos y remordimientos. En ese tiempo su hermana Virginia entró a trabajar y se hizo cargo del gasto familiar.

⁵ Juan Bustillo Oro, *Germán de Campo. Una vida ejemplar*. México, Publicaciones I. a. s. d., 1930, p. 56.

⁶ Salvador Azuela comenta que "Juan Bustillo Oro era el orador político que hablaba con naturalidad y ardor". *La aventura vasconcelista (1929)*. México, Diana, 1980, p. 143.

El año electoral, 1929, el gobierno reprimió y atacó los principales focos vasconcelistas, agrediendo a los jóvenes que predicaban a gritos en las calles. El movimiento que se emprendió con los ideales de justicia, sacrificio, honor y heroísmo, con Vasconcelos como profeta y los estudiantes como apóstoles, encontró un mártir en Germán de Campo. Se preparó una emboscada para asesinar al sobrino de Ángel de Campo en uno de los mítines nocturnos. Al funeral acudieron Carlos Pellicer y Frida Kahlo para unirse al sentimiento de los estudiantes.

El acontecimiento causó indignación general, pero también miedo entre los participantes porque con él había caído el poder civilizado de la palabra. Juan Bustillo ya no permaneció en México el día de las elecciones para corroborar que el gobierno oficial no iba a ceder el poder. Su familia lo instó a viajar a Cuba en noviembre de 1929, a casa de su tío Santiago. Había terminado la aventura vasconcelista.

Regresó a México en 1930 y presentó su examen profesional en julio para cumplir el deseo de su padre, ya muy enfermo por entonces. "Poco después, en octubre, don Juan abandonó la escena. Se suicidó".⁷ También dio a la prensa *Germán de Campo. Una vida ejemplar*, un libro que hace homenaje a su amigo vasconcelista. Luego de impartir clases como profesor supernumerario por un tiempo, en 1931 fundó con Mauricio Magdaleno el Teatro de Ahora (apadrinado por Narciso Bassols), con el que quisieron apartarse "radicalmente del teatro en uso e intentar uno de sentido social, antiburgués, revolucionario".⁸ Al año siguiente tuvieron que cerrarlo. Este nuevo fracaso se aunaba a la dolida derrota de los ideales de 1929 y, decepcionados, deciden viajar juntos a Madrid en 1932. España los recibió "con los brazos abiertos" y compartieron las tertulias de los escritores a los que tanto admiraban: Unamuno, Valle Inclán, García

⁷ Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 81.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

Lorca, Diez Canedo, Rivas Cherif entre otros. A la vez, Genaro Estrada, embajador en España, les leía sus últimos poemas, movido por "las torturas del aislamiento literario".⁹

No tuvieron éxito en la promoción de sus obras teatrales en España y regresaron a México en 1933. En ese año Juan Bustillo escribe el guión de *El compadre Mendoza*, que muy a su pesar sería dado a otro director, Fernando de Fuentes. Su oportunidad apareció en 1934, cuando se le ofreció dirigir *Dos monjes*, cinta en la que plasmó la influencia del expresionismo alemán. Así daría inicio una larga carrera cinematográfica, con "taquillazos" y malas rachas. Comprendió que si quería asegurar su trabajo tenía que pensar en el público, por lo que encontró una fórmula comercial en la combinación de un humor popular con un tono melodramático, que le otorgó sus mayores éxitos, producidos por Jesús Grovas y en colaboración de Humberto Gómez Landero: *Huapango* (1937), *Ahi está el detalle* (1940), *Cuando los hijos se van* (1941) y *México de mis recuerdos* (1943).

En su *Vida cinematográfica* confesará cierta frustración y desencanto porque las películas en las que puso más esmero artístico, las que para él eran lo más logrado de su obra, resultaron fracasos de taquilla y fueron ignoradas por la crítica del momento —tenía especial interés en la de Xavier Villaurrutia—; así sucedió con *Dos monjes*, *El hombre sin rostro* (1950) y *Retorno a la juventud* (1953), las tres relacionadas con un ambiente fantástico o misterioso y con la estética expresionista, porque Bustillo Oro se reconocía como fiel seguidor "de los románticos de lo siniestro",

de aquella poesía narrativa, de ribetes góticos, cultivada por Hoffman; de ese jugar con las tinieblas de los sueños y del alma. Especialmente pálido seguidor de los epígonos del citado Hoffman, de Stevenson, de Wilde, de Poe —los grandes—, y más próximo a los no tan refinados Dumas (*Los mil y un fantasmas*), a Mary Shelley (*Frankenstein*), a Zevaco (*Nostradamus*), a Gastón Leroux (el ya mencionado *Fantasma de la ópera*) y a Stoker (*El conde Drácula*).¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 142.

Este "gusto por lo quimérico, incluyendo lo terrorífico"¹¹ sin duda pudo desarrollarlo con mayor libertad en sus breves incursiones en la literatura. Participó en la revista de su amigo Antonio Helú, *Selecciones Policiacas y de Misterio*, con dos cuentos: "Apuesta al crimen" (1951), mismo que volvió a recoger en *Aventura y Misterio* (1957), y "El asesino de los gatos" (1954). Por esos años refleja la misma inquietud policiaca en algunas de sus películas, como *La huella de unos labios* (1951) y *El medallón del crimen* (1955), cuyo guión elaboró junto con Helú. En *Los Cuentos Fantásticos* publica "La humanidad parásita" (1951) y repite "El farol" (1952), lo cual significa que hizo una revaloración de su texto.

El 24 de diciembre de 1938 ya había contraído matrimonio con el amor de su juventud, Marina Lara, a la que conoció desde 1926.¹² En 1940 falleció su hermana menor, Virginia, y en 1956 perdió a su madre. Con un total de cincuenta y ocho películas dirigidas, el hastío le indujo a retirarse del medio en 1965 con *Los vales venían de Viena y los niños de París*, tras de varias asociaciones fallidas y decepcionantes en empresas productoras que había intentado desde 1937. En su retiro

¹¹ *Ibid.*, p. 107. También menciona a Goethe, Zorrilla y Gautier.

¹² El noviazgo entre Juan y Marina comenzó en 1927, pero como "no era yo santo de mucha devoción para su gente, pues me creían de espíritu nihilista y nada inclinado a lo familiar y al matrimonio. Marina y yo nos veíamos a fugadas, aprovechando los descuidos de aquella vigilancia y lejos de su hogar" (Bustillo Oro, *Vientos de los veintes...*, p. 105). Su relación amorosa fue de encuentros y desencuentros, que ella justificaba con el desacuerdo de su familia o con algún malestar físico. Las repentinas e inexplicables desapariciones de su amada le hicieron verla como una "exhalación de un mundo irreal" (*idem*). En julio de 1929, luego de haber cambiado dos veces de domicilio sin querer dar aviso a Juan, le envió una carta en la que lo citaba en el cine Alcázar "para decirnos el adiós definitivo": "Su explicación fue tan directa y breve, como conmovida y desoladora. Su gente, viéndola rendida a mi afecto, y queriendo ponerla a salvo de aquella estéril relación, se la llevaba lejos de México" (*ibid.*, p. 108). // En realidad, Marina se casaría ese mismo mes con Bernardo Ortiz de Montellano, con quien ya llevaba una relación de tiempo; la boda se hizo sólo para satisfacer a la madre del poeta ("Por hacer agradables los años de mi madre, complaciéndola, y porque, al fin, desprecio absolutamente los ritos sociales, me caso". Bernardo O. de M., *Epistolario*. Ed. y pról. de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls. México, UNAM (IIF), 1999, p. 96). Aún así, Juan y Marina no dejaron de frecuentarse. Años después, ella lo iría a buscar varias veces a sus foros de filmación. En julio de 1938 Ortiz de Montellano y Marina Lara se divorcian: "Nuestra separación, que no fue motivada por los acontecimientos posteriores que tú, con razón, supones y esperas, fue el fin inevitable de una subterránea actitud que hacía tiempo venía manifestándose en «M»" (*ibid.*, p. 144). Cinco meses más tarde, Marina se casaba con Bustillo. // Por su parte, todavía en 1945 Bernardo O. de M. seguía pensando en ella: "Durante varios días sueño con una misma persona, como una obsesión. Lo más a menudo sueño con M. (Ahora siempre su rostro con los ojos bajos, como arrepenida)" (Bernardo O. de M., *Obra poética*. Ed. y pról. de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls. México, UNAM (IIF), 2005, p. 393).

distrutó de tres años de sosiego en los que se volvió asiduo colaborador de "México en la Cultura" de *Novedades* con crónicas autobiográficas.

Envejecido, "curado de todo afán",¹³ la nostalgia de tiempos mejores le hizo sentir la necesidad de volver al pasado, de recrear su vida a través de una memoria cinematográfica proyectada en su pantalla mental. En 1973 ya había publicado *Vientos de los veinte, cronicón testimonial* y en 1975 *México de mi infancia*. Tan sólo un año después muere su esposa (1976), acontecimiento del que ya no se repondría. En 1984 aparece *Vida cinematográfica* y dice: "No sé si volveré a tratar de esquivar, en el entretenimiento del escritor, la agresión de las horas vacías".¹⁴ Ese carácter de mero entretenimiento que fue para Juan Bustillo Oro la escritura le permitió realizarlo con gusto artístico, con la libertad de los riesgos, aunque esporádicamente. Todavía vería impresa su primera novela breve, *Lucinda del polvo lunar* (1985) y dejaría inédita otra, *La mujer y las furias*. Recibió la medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico por sus cincuenta años de trayectoria como director en 1985 y en 1988 apareció su prólogo al libro de Joaquín Cárdenas Noriega, *American diplomacy in Mexico, 1929: according to the National Archives*, sobre la actividad política del vasconcelismo.

Sus horas vacías terminaron el 19 de abril de 1989 por causa de un paro cardíaco, "en su domicilio de la colonia Del Valle donde vivía con la familia Gómez Landero a falta de la propia".¹⁵

¹³ Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, p. 345.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Alegria Martínez, esuela publicada en *Uno más uno* (jueves 20 ab., 1989), p. 23.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2. MARCO TEÓRICO

2.1 LO FANTÁSTICO

Sin duda, uno de los géneros cuya recepción crítica ha fomentado más divergencias es el de lo fantástico. Desde sus inicios, se cuestionó su grado de "literariedad" por considerarlo más bien como una forma de entretenimiento, una escritura escapista que, sin ser maravillosa, contravenía las condiciones que imponía el canon del realismo predominante. Aparte de ese despegue estético, lo fantástico surge con la intención de mostrar una alternativa al absolutismo racionalista, que había anulado la validez de cualquier creencia que no estuviera regida por la razón, descalificándola como "supersticiosa". Los intelectuales que dieron pie a la disputa retomarían esa marginada superstición y sus diversas manifestaciones para ensalzarlas como un medio superior de conocimiento, erigiendo una nueva corriente por igual excluyente: el romanticismo.

De acuerdo con esto, la literatura fantástica moderna, es decir, la que constituye el género tal y como se conoce actualmente, hace su primera aparición a finales del siglo XVIII con los cuentos de E. T. A. Hoffmann, aunque su verdadero apogeo será de la segunda mitad del siglo XIX a las primeras décadas del XX. En esa etapa surgen las obras que pueden considerarse clásicas y que están más ligadas con la poética romántica. Sin embargo, los cambios ideológicos, sociales y estéticos, han propiciado la evolución natural a todo género,¹ haciendo necesario replantear la forma de concebirlo y clasificarlo. Es así como puede hablarse de fantástico clásico o tradicional y de

¹ Esta clara evolución ha llevado a críticos como David Ferreras a negar el origen del género, afirmando que su vigencia demuestra que es "pos-romántico" en *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, VOSA SL, 1995, p. 19 // o la tan criticada afirmación de Tzvetan Todorov de que "la literatura fantástica ya no existe" en *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1995, p. 132.

neofantástico, la rama conformada a partir de los movimientos de vanguardia y que, más que devastar la realidad, pretende "hacer comprender, explicar o justificar una concepción del mundo o una creencia en dimensiones ocultas o sobrenaturales".²

Uno de los problemas de la aproximación a lo fantástico consiste en la variedad de perspectivas desde las cuales se ha estudiado, pues cada una suscita conclusiones particulares y a veces opuestas. Para apreciar esta "polivalencia"³ que obedece más bien a una cuestión metódica, será preciso mencionar algunos de los puntos de vista más importantes y variados. El estudio de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* de 1970, se ha convertido en la referencia obligatoria, ya que es el primero en hacer un análisis sistemático y objetivo de lo que hasta entonces sólo habían sido apreciaciones y comentarios. Si bien presenta valiosas aportaciones, su visión personal y restrictiva del género, que combina los principios estructuralistas con el psicoanálisis, ha originado a su vez la crítica de otros estudiosos, quienes a partir de él fijaron su atención en lo fantástico.

La definición de Todorov gira en torno de la vacilación o ambigüedad de los acontecimientos relatados. Esto quiere decir que la narración del suceso que parece extraordinario debe dar lugar a dos soluciones igualmente posibles, una sobrenatural y otra racional.⁴ El breve instante en que el lector vacila entre ambas es lo que se reconoce como fantástico, pues forzosamente se tiene que elegir una de las dos posibilidades y abandonar lo fantástico puro para incursionar en lo maravilloso (si se acepta lo

² Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 69.

³ El término es de Irène Bessière, quien dice que lo fantástico es susceptible de ser analizado desde perspectivas polivalentes. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" en *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 84.

⁴ Según las causas que la produzcan, esa ambigüedad puede ser de tres tipos: ilusoria, "se dudaba de la interpretación que había que dar a acontecimientos perceptibles"; imaginaria, se duda que los hechos fueran "producto de la imaginación"; o semántica, "la vacilación se ubica dentro del nombre, es decir, en su sentido". Todorov, *op. cit.*, p. 32, 35.

sobrenatural) o en lo extraño (si se mantiene lo racional).⁵ Para sostener su teoría, Todorov tuvo que recurrir a la creación de subgéneros híbridos en los cuales ubicar todos los textos que no cumplieran con los requisitos de su género "evanescente", pero en cuya denominación no pudo negar la estrecha relación que guardan con él. De tal manera, un ser o hecho que se presenta como inexplicable, pero que al final recibe una causa que lo devuelve a lo racional, conduce a lo fantástico-extraño; por el contrario, cuando en la conclusión se confirma su origen sobrenatural, se trata de lo fantástico-maravilloso.

Resulta clara la cercanía de lo fantástico con el género de lo maravilloso, ya que éste también trata acontecimientos extraordinarios.⁶ Mas para comprobar que lo fantástico está entre dos caminos (ambigüedad), Todorov necesitaba completar su triada de algún modo y entonces habló de lo extraño, la parte opuesta de lo sobrenatural llevado a sus últimas consecuencias. De hecho, esta es la parte más endeble de su estudio y él mismo reconoce a su creación como un "género" problemático: "la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado".⁷ Esa definición de lo extraño puro dice que "se relatan *acontecimientos* que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y, por esta razón, provocan en el personaje y en el lector una reacción semejante"⁸ a lo fantástico.

⁵ "Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso". *Ibid.*, p. 24.

⁶ Lo maravilloso presupone leyes sobrenaturales totalmente aceptadas por los personajes y por el lector, mientras que las mismas causan desconcierto al tratarse de lo fantástico. Mucho se ha dicho acerca de que no hay ningún tipo de reacción ante las maravillas, pero sí hay cierta admiración de los personajes por los eventos. La diferencia es que esas leyes que podrían chocar con las conocidas no provocan una ruptura, sino que tranquilamente son asimiladas y los personajes amplían su código de realidad.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Idem.* Subrayo la palabra *acontecimiento* porque en la misma página hace una nueva alusión a lo extraño que resulta confusa con la ya citada: "Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón".

Los argumentos en que se apoya no parecen lo debidamente sostenibles como para no evidenciar lo artificial y forzado de su esquema. En primer lugar, si no es coherente que se consideren fantásticos los relatos de lo "sobrenatural explicado" basándose sólo en la parte en que los sucesos parecen sobrenaturales y causan un efecto de inquietud, menos lo es que para descubrir a qué género pertenece un texto el lector tenga que llegar hasta el final, cancelando así su posibilidad de crearse expectativas.⁹ En segundo término, recurre al lector implícito sólo a conveniencia, pues mientras reduce lo fantástico a un efecto momentáneo producido en el lector ("se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados", p. 28), lo descalifica cuando se podría argumentar que los relatos con explicación racional comparten el mismo efecto que cree exclusivo de lo fantástico puro. Entonces, "si la sensación de temor debe encontrarse en el lector, habría que deducir [...] que el género de una obra depende de la sangre fría de su lector".

Si se consideran suficientes estas objeciones para no tener que aceptar que los relatos en los que hay transgresión de lo extraordinario, aunque finalmente se resuelva de modo racional, forman parte de lo extraño, sino de una variante de lo fantástico (afirmación que se argumentará más adelante), entonces sólo la novela policial y los cuentos de horror cumplirían con el perfil de lo extraño. No obstante, a pesar de que por su parte ha tenido que lidiar con muchos más prejuicios sobre su "literariedad", la narrativa policial cuenta con una trayectoria que le basta para sostenerse como género por sí misma, sin tener que respaldarse en lo "extraño".¹⁰ Entonces, si lo sobrenatural explicado y los relatos policiales no formaran parte de ese género cuya denominación lo autodefine

⁹ El mismo Todorov se adelanta a esta objeción, pues "hasta qué punto tiene validez una definición del género que permitiría que la obra «cambiasse de género» ante la aparición de una simple frase", a lo cual responde: sólo "un género siempre evanescente" como el fantástico. *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ El siguiente apartado se ocupará más detalladamente del género policial, al cual Todorov le niega categoría en su estudio sobre lo fantástico: Si género es sinónimo de estereotipo "sólo la literatura de masa (novelas policiales, folletines, ciencia ficción, etc.) debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios". *Ibid.*, p. 9.

bien, "extraño", ¿en qué consistiría? Acaso sólo estaría aumentando una designación para los cuentos de horror, porque los demás ejemplos que Todorov proporciona son obras tan dispares como las de Dostoievsky y "algunas de Ambrose Bierce", por lo que ese "género literario" tomaría más bien la forma de un cajón de sastre.

Respecto a la temática, Todorov se esmera por presentar una clasificación abstracta. Por un lado propone los temas del Yo, en los que el protagonista se relaciona con el mundo por medio de la percepción particular que tiene de él.¹¹ Por otro lado, los temas del Tú se refieren a la relación del personaje consigo mismo, con su inconsciente. Sin embargo, en realidad su propuesta no es tan novedosa como pareciera, pues retoma la división que ya había hecho Sigmund Freud al analizar los orígenes de lo siniestro. En efecto, identifica dos fuentes: el retorno de creencias primitivas que se creían superadas y la reaparición de deseos reprimidos en la infancia.¹² Todorov adapta estos criterios cambiándolos de categoría, pues lo que Freud muestra como las fuentes o causas de lo siniestro, Todorov lo ofrece como sus medios de manifestación.

Además de la vacilación, otro punto de partida para el estudio de lo fantástico ha sido el de la transgresión,¹³ es decir, la problematización existente entre dos códigos: el de la realidad, que se describe en un primer momento, y el de lo sobrenatural, que la invade o se superpone a sus leyes. Ana María Barrenechea es una de las que resalta la yuxtaposición de mundos irreconciliables como factor de mayor relevancia que la

¹¹ Sus "temas fundamentales: una causalidad particular, el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio". *Ibid.*, p. 96.

¹² Los temas que incluye en estas formas de lo siniestro coinciden también con el esquema de Todorov: Freud dice que las creencias primitivas tratan de una "prueba de realidad de una cuestión de realidad material" (p. 57), involucrando "el tema del «doble»" (p.35), "la repetición involuntaria" (p. 39), la "omnipotencia del pensamiento" (p. 44) o las fuerzas mágicas relacionadas con el animismo y que Todorov llama pan-determinismo, y "cuanto está relacionado con la muerte" (p. 46). Los complejos infantiles del inconsciente tocan "la fantasía de vivir en el vientre materno", el complejo de castración (p. 50) o las relaciones incestuosas. Las páginas indicadas son de Sigmund Freud: *Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffman*. Buenos Aires, López Crespo, 1976.

¹³ Todorov la había señalado como una de las funciones más importantes del género, la social, por retomar los temas considerados tabú, tratándose "de la transgresión de una ley". *Op. cit.*, p. 131.

ambigüedad, por lo que incluye en lo fantástico tanto la resolución sobrenatural como "el orden de lo no-natural". Dentro de esta misma perspectiva surgen discrepancias, pues algunos consideran que la transgresión debe ser hecha por un fenómeno inexplicable, no reducido en ninguna instancia a lo racional. De este modo piensan David Roas,¹⁴ Rosalba Campra y Susana Reisz¹⁵. David F. Ferreras sustenta su definición en la "hiperrealidad" del ambiente o contexto, de manera tal que se acentúe la ruptura del código.¹⁶ Ellos ven en el efecto producido por lo fantástico una consecuencia más que una finalidad. Otros autores le dan a esa transgresión un matiz sociocrítico que los lleva a hablar de subversión de modelos de realidad social y cultural de una época, como Rose Mary Jackson,¹⁷ Irène Bessière¹⁸ o Tobin Siebers, quien define al género como la forma estética de la superstición.¹⁹

Por el contrario, los "críticos del escape"²⁰ mantienen una visión de lo fantástico como literatura de evasión y entre ellos podría ubicarse a Ross Larson, quien en uno de los trabajos pioneros del género en México distingue entre imaginación ("an author's means of communicating a deeply personal, even a visionary experience of reality") y fantasía ("the novelty may be an end in itself, a whimsical invention designed only to

¹⁴ David Roas, de quien tomo la cita de Barrenechea, critica su afirmación: "no entiendo por qué califica de fantástico al primer grupo de esta clasificación [lo que entra en «el orden de lo no-natural»], puesto que lo sobrenatural está ausente". "La amenaza de lo fantástico" en *Teorías de lo fantástico*, p. 19.

¹⁵ Ella afirma que "lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes" y de la irreductibilidad del suceso "tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada" que lo inclina a lo maravilloso. Susana Reisz, "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", *ibid.*, pp. 195 y 197.

¹⁶ Se limita tanto a este aspecto, que considera maravilloso todo texto en cuyo ambiente no pueda identificar el lector moderno su propio entorno. Así, una historia de vampiros en Transilvania o en otra atmósfera macabra dejaría de ser fantástica. David F. Ferreras, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷ "Desde un punto de vista estructural y semántico, lo fantástico aspira a la disolución de un orden que se siente opresivo e insuficiente". Rose Mary Jackson, "Lo «oculto» de la cultura" en *Teorías de lo fantástico*, p. 151.

¹⁸ "Se corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor". Bessière, *op. cit.*, p. 85.

¹⁹ "La superstición representa individuos y grupos como diferentes de los demás para estratificar la violencia y crear jerarquías", es una forma de excluir al "otro" descalificando sus creencias. Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*. México, FCE, 1989, p. 13.

²⁰ Así los llama Tobin Siebers. *ibid.*, p. 55.

please or excite the reader"²¹). En una línea semejante, la clasificación que innecesariamente²² propone María Elvira Bermúdez divide lo fantástico objetivo o tradicional, en que "el ser humano busca fuera de sí mismo un asidero para su conservación, para la afirmación de su persona", y lo fantástico subjetivo o moderno, en que "el hombre se demanda a sí mismo un fundamento para afirmarse, para trascenderse" con "la participación directa del subconsciente".²³ Se puede cuestionar hasta qué punto lo fantástico es un medio de búsqueda de un asidero o afirmación cuando por lo regular resalta su imposibilidad, así como la aseveración de que una parte de lo fantástico pueda ser objetiva, ya que (en cualquiera de sus variantes) la subjetividad de los personajes es una clave en el desarrollo. Probablemente, y de acuerdo con sus ejemplos, Bermúdez se refería, con lo subjetivo, a lo neofantástico.

Entre estudios tan variados, para cuestiones del presente trabajo sobre Bustillo Oro, se adoptará el que hace Juan Herrero Cecilia en *Estética y pragmática del relato fantástico*, en el que se aproxima al género a partir de una perspectiva dialógica, de sentido pragmático,²⁴ a la vez que la complementa con una estética propia de lo fantástico. Esta forma de concebirlo concilia lo que podría ser una disquisición teórica más con el análisis en la práctica literaria. No aísla al texto como mero objeto de estudio, sino que en esa misma actividad establece un nexo entre la intención narrativa del autor y las expectativas y reacciones del lector. Por lo demás, aunque sus

²¹ Ambas citas pertenecen a *Fantasy and imagination in the mexican narrative*. Arizona, Universidad del Estado de Arizona, 1977, p. IX.

²² Es innecesaria porque las clasificaciones ya existentes, como la de Todorov o incluso la de Roger Callois eran más claras. La nomenclatura de Bermúdez causa confusión, pues la mayoría de los críticos ha dado en llamar fantástico moderno al género en sí para diferenciarlo de sus manifestaciones anteriores a las románticas (grecolatinas o medievales), que tenían otra intención narrativa.

²³ María Elvira Bermúdez, "Prólogo" a *Cuentos fantásticos mexicanos*. México, Alpe Ediciones-Universidad Autónoma de Chapingo, 2005, pp. 34 y 35.

²⁴ En su momento, Todorov rechazó la pertinencia de analizar la función pragmática del género porque "depende de una psicología de la lectura bastante ajena al análisis propiamente literario" (*op. cit.*, p. 76), pero sí basó su teoría en que lo fantástico "produce un efecto particular sobre el lector", es decir, la vacilación. // La misma contradicción la señala Martha J. Nandorfy: "a pesar de convertir lo fantástico en un género que sólo existe en la mente del lector [...] Todorov excluye al lector por considerarlo extraliterario". "La literatura fantástica y la representación de la realidad" en *Teorías de lo fantástico*, p. 248.

observaciones son estrictamente discursivas y narrativas, no excluyen la posibilidad de interpretar desde una perspectiva "ideológica y antropológica que implica una sociocrítica".²⁵

En *Lo siniestro*, Freud ya había observado que lo fantástico provoca un efecto particularmente desconcertante en el lector: lo *unheimlich*. Según él, el autor escribe motivado por alguna vieja creencia o complejo que retorna y consigue transmitir al lector ese tipo de angustia por la identificación que éste establece durante la lectura con el protagonista. Esta característica de lo fantástico ha ocasionado su confusión muchas veces con el relato de horror, que también se propone producir un efecto determinado. Sin embargo, como bien comenta Herrero Cecilia,²⁶ no toda la narrativa de horror contiene un suceso fantástico, ni toda la que sí lo tiene pretende producir miedo.

Lo fantástico, pues, tiene la finalidad de crear una inquietante extrañeza sobre el mundo tal y como lo conocemos; se enfoca en una grieta de la realidad —demostrando lo débiles que sus leyes pueden ser— a través de la cual se alcanza a ver o presentir un poco de ese mundo alterno y extraordinario que está ahí, pero del que nunca podremos saber o ver más de lo que la pequeña franja quiere mostrarnos. Desde esa breve apertura el autor nos deja espiar con la intención de sorprendernos: no él, por ver algo prohibido, sino nosotros mismos, por imaginar e incluso temer lo que habrá detrás de lo concreto del muro. Esa sensación (que juega con la atracción y repulsión hacia el fenómeno que ocasionará el aislamiento del protagonista) suele orientarse a lo malévolo y diabólico, pero no es así necesariamente. Esta definición se basa en el principio de que en todo texto literario yace un texto discursivo con una intención comunicativa, cuya lectura transmite algo al lector.

²⁵ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

Lo fantástico se divide en tres modalidades, dependiendo de la causalidad (implícita o explícita) de los eventos extraordinarios²⁷: racional, ambigua o sobrenatural. En los tres casos, el efecto que se quiere lograr y los medios o estrategias narrativas de que se vale el autor son los mismos, pero la resolución final varía según la orientación que se busque en cada texto. Junto con Todorov, muchos estudiosos restringían lo fantástico a la resolución ambigua, porque la inquietud provocada es más intensa. Ciertamente lo es, pero la ambigüedad no consiste sólo en la "doble explicación" o, más exactamente, en la doble causalidad de lo inexplicable. Se trata de una estrategia narrativa presente a lo largo de todo el relato, puesto que el fenómeno que da pie a la historia tiene una naturaleza de por sí ambigua, al igual que el ambiente en que se desarrolla. El desconcierto es mayor cuando esa ambivalencia se mantiene hasta el final, pero no puede negarse su presencia en los otros textos, pues también contribuye a lograr el efecto pretendido.

La vacilación puede resolverse en lo sobrenatural, con lo que el escepticismo del lector se verá obligado a ceder al menos "durante el tiempo de lectura". Que la existencia de un código alternativo a la realidad sea confirmada no significa que el texto incurra al campo de lo maravilloso, ya que esa afirmación no explica ni responde las preguntas que tal giro origina tanto en el lector como en el personaje. Con esta elección no hay salida posible y se revela la incapacidad humana para aprehender lo desconocido. La mayoría de los críticos, sin dejar de coincidir en que debido a su complejidad lo ambiguo puede ser más efectivo, ha reconocido que Todorov eliminó muchos relatos fantásticos por su criterio exclusivista en la vacilación, cuando la tendencia a lo sobrenatural tiene la misma validez para considerarse fantástica.

²⁷ En realidad, Herrero Cecilia habla de "acceder a un tipo determinado de explicación (racional, sobrenatural o ambigua) para interpretar el sentido de los misteriosos acontecimientos" (*ibid.*, p. 52), pero resulta más adecuado decir "causalidad", ya que parece contradictorio el término "explicar" en un género que pretende desconcertar e inquietar.

Ahora bien, en el caso contrario, es decir, en lo que se llama sobrenatural explicado, únicamente unos pocos han defendido su derecho de pertenencia al género. Herrero Cecilia demuestra que textos como *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) de Jean Potocki comparten los principios estéticos y pragmáticos comunes al género, enfocados a provocar una inquietante extrañeza. Tobin Siebers también critica la clasificación de Todorov, pues éste proporciona como ejemplos de "extraño" textos de Poe que "revelan que la superstición imbuje toda idea de extrañeza". Por tanto, "lo pavoroso (Todorov en realidad lo llama "lo extraño") constituye una categoría supersticiosa porque se refiere a aquello que viene de fuera"²⁸; no basta para eliminar el efecto de desconcierto, porque responde a la misma lógica de la superstición que motiva a las otras variantes. Max Milner considera que los relatos fantásticos con causalidad racional destacan por su "excedente de sentido", pues ofrecen por medio "de cualquier combinación de acontecimientos que desafíe la lógica ordinaria, unas revelaciones sobre el sentido de la existencia o sobre la vida profunda de la conciencia que una explicación racional no consigue anular".²⁹

Esa solución que recibe lo fantástico mantiene la misma inquietud que se traduce en duda. El autor decide dejar un asidero para que el lector se sienta confortado con una vuelta a lo racionalmente posible, pero qué tan seguro puede ser después de haberle demostrado que todo su escepticismo se ha puesto en duda por un momento, que las creencias supersticiosas que consideraba superadas podrían volver a surgir ante una prueba extraordinaria y hacerle sentir de nuevo lo siniestro. Cualquiera de las tres modalidades de lo fantástico delata la insuficiencia de la razón para explicar ciertos

²⁸ Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 40. En la misma página agrega que "Maupassant fue un mejor intérprete de Poe de lo que hoy es Todorov, porque comprendió que la extrañeza sólo es la metáfora que da el racionalista al supranaturalismo, metáfora que no disminuye sino que ejerce la fascinación de la superstición".

²⁹ Lo cita Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 118.

acontecimientos que escapan a sus leyes, ya sea momentánea, posible o definitivamente.³⁰

Herrero Cecilia compagina las propuestas de Michel Lord y Jean Fabre sobre la configuración narrativa de lo fantástico.³¹ La fase inicial es la orientación, que aporta los datos necesarios para entender el contexto de la historia y que el narrador puede aprovechar para ir orientando las acciones y hacer surgir la transgresión. La siguiente fase es el eje central de la organización y está compuesta por la triada complicación-evaluación-resolución. La primera³² introduce el desequilibrio o fenómeno extraño que motivará el intento por reinstalar el orden perdido. La evaluación comprende la toma de conciencia del problema al que se enfrenta el personaje,³³ reforzando el efecto fantástico. En la resolución, el protagonista "actúa en consecuencia para liberarse o adaptarse a la fuerza sobrenatural".³⁴ En la situación final o conclusión (tercera fase) se observa el éxito o el fracaso del personaje, además de proporcionar "un tipo determinado de explicación que ha podido ser percibida, deducida o impuesta por el sentido mismo de los acontecimientos.

La agrupación temática también puede variar mucho según el criterio de clasificación que se adopte. En el fondo, los temas son los mismos, pero a veces se trata de darles una nomenclatura lo más abstracta posible, como la de Todorov o, en otro extremo, la de Rosa Campra, quien aplica terminología lingüística para nombrar temas

³⁰ De hecho, el mismo Freud habla sobre la forma en que el poeta puede suscitar el efecto de lo siniestro: "Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto" (*op. cit.*, p. 62). Si bien reconoce que la ambigüedad consigue un efecto más puro, no determina la presencia de éste a la "incertidumbre intelectual", ya que la "revelación no reduce en lo más mínimo la impresión de lo siniestro". *Ibid.*, p. 28.

³¹ La terminología de Lord es más convencional, por lo que se retoma a continuación. Las fases de Fabre son: normalidad, pasión, conocimiento, acción y conclusión.

³² "La complicación en el relato fantástico suele ser repetitiva. Primero aparece bajo una forma aparentemente banal y luego reaparece como un fenómeno extraño que se va a ir imponiendo mezclando dos mundos diferentes o sustituyendo el espacio real por un espacio «irreal». Se entra así en la «fantasticidad»". Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 112.

³³ El conocimiento adquirido puede ser por revelación, por una búsqueda o investigación activa, o por conceptualización. *Ibid.*, p. 113.

³⁴ *Ibid.*, p. 114.

literarios.³⁵ El enfoque de Herrero Cecilia es simple, pero práctico. Su criterio se basa en la relación de “los misteriosos acontecimientos narrados con la percepción que tiene de ellos el personaje principal (o el narrador-personaje o un narrador testigo)”.³⁶ Distingue así los temas de lo fantástico interior, que implican una percepción subjetiva (alienada o deformante) de los hechos inexplicables, de los temas de lo fantástico exterior, en los que el fenómeno se da “como algo real y objetivo (aunque resulte inexplicable, desconcertante o aterrador)” (p. 132), por lo que puede ser comprobado por el protagonista y otros personajes.³⁷ Cabe decir que los límites no son tajantes y, en dado caso, alguno de los temas “objetivizados” puede plantearse de tal manera que en el desarrollo adopte la subjetividad que caracteriza a lo fantástico interior o viceversa.

Como todo en la construcción de lo fantástico gira alrededor de lograr un efecto de inquietante extrañeza,³⁸ la elección de la voz narrativa y de la focalización cobra una gran relevancia para tal finalidad. La narración homodiegética, en primera persona, favorece la creación del efecto fantástico, pues la versión que nos presenta el personaje narrador es subjetiva y, por tanto, no confiable. A pesar de eso, hay una gran cantidad de relatos narrados en tercera persona, lo cual requiere una mayor destreza en el manejo de la focalización para suscitar la identificación o la distancia que el lector debe guardar

³⁵ “*categorías sustantivas* las que remiten a la situación enunciativa, estableciendo oposiciones en el eje de la identidad, del tiempo y el espacio (yo/otro, aquí/allá; ahora/antes-después), y *categorías predicativas* las oposiciones con las que, a su vez, pueden ser calificados estos ejes (concreto/abstracto: animado/inanimado; humano/no humano)”. Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en *Teorías de lo fantástico*, p. 161.

³⁶ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 130.

³⁷ En el grupo de lo fantástico interior incluye todas las modalidades del “doble”, los misterios de lo onírico y su proyección en la realidad, la locura y lo para-psicológico, el amor más allá de la muerte, toda clase de aparecidos (fantasmas, espectros, visiones), la transfiguración espacio-temporal y la “obra apócrifa” o repercusión de la ficción en la realidad. Las figuras del muerto-vivo, el vampiro, el licántropo, el diablo, el aprendiz de brujo o científico visionario, el hombre dotado de poderes o fuerzas ocultas (magnetismo, magia, brujería), así como la animación de seres u objetos inanimados y la intervención de fuerzas sobrenaturales que castiguen una transgresión, son temas de lo fantástico exterior.

³⁸ “En el relato fantástico todo está, en efecto, organizado y orientado en función de la recepción o de la interpretación del texto, es decir, en función de la imagen que el autor se hace del lector implícito (el modelo de lector implicado en el texto y para el que está destinada la narración)”. *Ibid.*, p. 139.

con el protagonista.³⁹ Además, el narrador heterodiegético puede orientar la historia haciendo algunas evaluaciones de los sucesos y personajes, y el grado de esa manipulación dependerá de la relación que él mismo tenga con ellos: testigo, confidente, editor de cartas o de un diario. Por demás, en este último caso, la presentación del texto discursivo como documento real o testimonio personal contribuye a autenticar la ficción.

La principal estrategia narrativa y estética de lo fantástico, presente desde el inicio del texto, es la ambigüedad. Los niveles en que Herrero Cecilia la clasifica son los siguientes: perceptiva, ontológica, narrativa y retórica. La ambigüedad perceptiva consiste en "mediatizar o filtrar la identidad del fenómeno supranatural a través de la percepción subjetiva",⁴⁰ por lo que está en mayor relación con lo fantástico interior y con la doble causalidad de los hechos que persiste hasta el final del texto.

La ambigüedad ontológica rodea de extrañeza la identidad del ser o fenómeno inquietante, pues se muestra "doble o ambivalente (natural y sobrenatural a la vez)".⁴¹ Por su parte, la ambigüedad narrativa establece una especie de juego interpretativo como producto de la facultad de lo narrado de sugerir o implicar "otros enfoques o interpretaciones posibles de los misteriosos acontecimientos",⁴² por lo que el final puede dar un giro imprevisto a la lectura, aunque un lector avezado (muy improbablemente), hubiera podido antes darse cuenta de ello. Esta modalidad ha sido mejor explotada por lo neofantástico.

Por último, la ambigüedad retórica en la descripción subjetiva de ambientes y personajes asume el reto de hacer verosímil la existencia de seres o eventos

³⁹ No tuvo que pasar mucho tiempo para que los estudiosos se percataran de que ante un narrador en tercera persona no necesariamente "estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras". Todorov, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁰ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 202.

⁴¹ *Ibid.*, p. 195.

⁴² *Ibid.*, p. 214.

racionalmente imposibles, "indescribibles", para lo cual se apoya en operaciones de asimilación o asociación: metáfora, comparación, intertextualidad y puesta en abismo. Todas se convierten en estrategias discursivas, las cuales conforman "la retórica iluminadora de lo sobrenatural", "unida a la actividad subjetiva de una conciencia perceptora".⁴³ Esto se opone en buena medida a la creencia de que lo fantástico se basa en un marco esmeradamente realista para luego transgredirlo, pues más bien "se trata de crear un ambiente de «normalidad» que no sea ni implícito ni realista, como en lo novelesco en general"⁴⁴, es decir, impregnado de ambigüedad. Con estos procedimientos de "falso realismo"⁴⁵ no se pretende tanto fomentar la creencia en lo sobrenatural o imaginario, como hacemos dudar de la realidad, producir "una sensación de extrañeza y de misterio".⁴⁶

Tales son las herramientas propuestas para el análisis. Como se ve, todo gira alrededor de la intención narrativa propia del género, que es provocar en el lector implícito una sensación de inquietud o extrañeza ante su propio entorno. Por consecuencia, los relatos fantásticos propician la mayor de las veces una relectura cuya finalidad no es tanto la de optar por una de las posibilidades abiertas por la ambigüedad que los caracteriza, como la de identificar el procedimiento del que se ha valido el autor para lograrla.

⁴³ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 126. Poco más adelante dice que "no existe percepción de lo fantástico en el texto si la «fantasticidad» no está subrayada por el propio discurso, puesto que es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal". *Ibid.*, p. 134.

⁴⁵ Así lo llama Bellemín-Noël en "Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)", *Teorías de lo fantástico*, p. 110.

⁴⁶ Herrero Cecilia. *op. cit.*, p. 225.

2.2 LO POLICIACO

El género policial o policiaco se ha caracterizado por ser objeto de una polémica singular: desde el establecimiento de su denominación precisa y sus antecedentes concretos, hasta su aún discutida pertenencia a la literatura. El asunto de si debe llamársele policial o policiaco lo aclara Vicente Francisco Torres al decir que la diferencia entre uno y otro término consiste solamente en el origen del sufijo empleado, ya que uno es griego (-al) y otro latino (-aco).⁴⁷ Sin embargo, hay autores como Jerry Palmer que prefieren asignarle el rubro más general y confuso de novela de misterio (lo cual será detallado cuando corresponda comentar su estudio). Para los fines de este trabajo se dará crédito a la indistinción en el uso que demuestra Torres.

La *Biblia*, *Las mil y una noches*, el enigma de la esfinge en *Edipo Rey* y *Hamlet* son sólo algunos textos a los que se han remontado algunos estudiosos en busca de los ascendientes de la novela policial.⁴⁸ Tales posturas resultan exageradas porque reducen la idea de género a un simple motivo (misterio) tratado con brevedad en esas obras, sin ser su núcleo ni implicar un método, a veces ni siquiera un crimen. Fereydoun Hoveyda expone, "sin confirmarla", la tesis del holandés Van Gulik, quien asegura haber basado su novela policiaca *Ti Goong An* en un manuscrito anónimo chino del siglo XVIII.⁴⁹ De acuerdo con esto, la "novela policiaca china" tendría el derecho de considerarse el verdadero nacimiento del género, que habría sido introducido en Occidente durante el siglo XIX "como un elemento más del exotismo oriental".⁵⁰

⁴⁷ Vicente Francisco Torres, "Prólogo" a *El cuento policial mexicano*. México, Diógenes, 1982, p. 6.

⁴⁸ "Juan-Jacobo Bajaría ubica el nacimiento del relato policial en la *Biblia* y en *Los nueve libros de la historia* de Herodoto; Régis Messac en el célebre descubrimiento de Arquímedes; Van Gulik en los sumarios judiciales chinos del siglo XVIII: hay quien encuentra en *Las mil y una noches* y en *Zadig*, de Voltaire, los orígenes del popular género". *Ibid.*, p. 5. // Por su parte, Boileau y Narcejac hablan de una "prehistoria que se remonta a la antigüedad" en *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 20.

⁴⁹ Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*. Madrid, Alianza, 1967, p. 11.

⁵⁰ Hoveyda cree firmemente en la declaración de Van Gulik y deduce a partir de su novela que esos manuscritos se caracterizan por dar "desde el principio el nombre y los motivos del criminal, centrandó el

Sin embargo, la opinión más general ha establecido a Edgar Allan Poe como el padre del género policiaco con la publicación de *Los asesinatos de la calle Morgue* en 1841. Por una parte, Poe ya presenta las características principales: un detective que lleva a cabo la investigación razonada de un crimen excepcional⁵¹; por otra, sólo entonces se dieron las condiciones propicias en el contexto social para que este tipo de literatura se conformara. El cuerpo de policía ya se había creado como una necesidad para controlar el crecimiento de las zonas urbanas y “el desarrollo de la prensa y la publicidad dada a los crímenes favorecieron también la aparición y el auge de la novela policiaca moderna”.⁵² Así sería el inicio de un género sometido a cambios constantes, relacionado primero con la literatura popular o de aventuras, consagrado después en la rigurosa estructura de la novela-problema, la cual —para humanizar su acartonamiento— daría pie a la novela criminológica.

Las etapas no son determinantes, pero permiten apreciar los replanteamientos que se han desarrollado y en los que se deja percibir la influencia de sucesos históricos y sociales tan importantes como las dos guerras mundiales. De hecho, se puede decir que desde su nacimiento la novela policial ha ido de la mano de su contexto, ya que surge con la Revolución Industrial,⁵³ responde a los intereses de la nueva burguesía,⁵⁴ convierte a su héroe detectivesco en protector social luego de la Primera Guerra

elemento de «suspense» en la pugna que se desarrolla entre él y el detective”. Si la tortura y los hechos sobrenaturales (invocaciones de dioses o interpretación de sueños) no dan resultado, una especie de último recurso consiste en aplicar ciertos métodos criminológicos (reconocimiento de cadáveres, huellas, interrogatorios, análisis psicológico). Para Hoveyda, todo esto suena muy lógico, porque además vendría a explicar la presencia constante de orientales misteriosos en las producciones policiacas modernas. Pero si se acepta la existencia del manuscrito, éste no sería más que un proceso de la justicia imperial china sin más objetivo que el registro de los casos criminales. *Ibid.*, pp. 11-13.

⁵¹ “Dupin [el detective de Poe] posee el método que le permite desentrañar los motivos y, en consecuencia, dilucidar los procedimientos”. Boileau y Narcejac, *op. cit.*, p. 39. Especifican que inventó el cuento policial, pero que nunca escribió “una novela propiamente dicha porque no desarrolló elementos dramáticos que todo misterio contiene en estado latente”. *Ibid.*, p. 45.

⁵² Hoveyda, *op. cit.*, p. 20

⁵³ “es evidente que este género está estrechamente ligado a la evolución de la sociedad: la novela policiaca moderna nació, en efecto, con el desarrollo de la revolución industrial del siglo XIX”. *Ibid.*, p. 211.

⁵⁴ “Los móviles, los asesinatos, los robos, los delitos, responden cada vez más a las preocupaciones de este nuevo público: la novela policiaca se aburguesa”. *Ibid.*, p. 75.

Mundial —alcanzando su llamada “época dorada”— y resiente la crisis ética de la Segunda Guerra, por lo que encuentra a partir de ella nuevas posibilidades a la misma actividad: ya sea desde la perspectiva del investigador, del criminal o de la víctima. Por eso, es curioso que se critique de evasivo a un género tan estrechamente ligado a los cambios sociales, políticos y económicos. Si bien es cierto que su finalidad está lejos de retratar la realidad y que su contenido no se caracteriza por ser profundo,⁵⁵ sí cuenta con una estética propia con la que el escritor asimila de manera particular su entorno.⁵⁶

La novela policiaca ha estimulado la afición del público, asegurando un éxito rotundo, quizá porque como género popular se acerca mucho más a los intereses del lector. Boileau y Narcejac dicen que, mientras el novelista tradicional se preocupaba más por crear un objeto, para el autor policial “el objeto principal es el lector”: “La novela policial sólo es posible como tal si logra retener, conquistar al lector”.⁵⁷ No obstante, dicha relación necesaria de simpatía también se ha vuelto en su contra. Los críticos desdennan estas obras no eruditas por considerarlas un medio más de entretenimiento y no se les puede negar algo de razón, pues los fines comerciales mueven a cualquiera a escribir una historia policial y a explotar la estética de lo policiaco hasta degenerarla en la tan aludida “fórmula”.

Aunque existen buenos ejemplos del género y éste cuenta ya con una historia suficiente para respaldarlo, sigue sin convencer del todo su “literariedad”.⁵⁸ Sus mismos

⁵⁵ Al respecto dice Vicente Francisco Torres que “el género policial sabe de antemano que va dirigido, primordialmente, a un público que busca la sencillez, no la complejidad formal ni de pensamiento que caracteriza a las grandes obras literarias” (*op. cit.*, p. 10). Aunque no es del todo exacto decir que la imbricación de sus historias y premisas carece del todo de complejidad, sino más bien de profundidad.

⁵⁶ “Anticipándose a la literatura propiamente dicha, la novela popular asimiló inmediatamente el ambiente y los problemas de la vida moderna y, aprovechando las neblinas de las grandes ciudades, trasladó y multiplicó las ocasiones de misterio, sentimiento este que sigue anclado en lo más profundo de todo hombre”, Hoveyda, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁸ Tanto han sido los ecos de la mala reputación de la novela policial, que incluso Torres atribuye a ese desprecio su escasez en las letras mexicanas (“Quizá nuestros escritores consideran indigno de interés al género”. *Op. cit.*, p. 13) más que a la falta de confianza en la justicia, pues esta característica no es exclusiva de la narrativa policiaca de México.

defensores y estudiosos dejan ver que esto sigue estando en discusión. Incluso, contribuyen a mantener vigentes los prejuicios y muestran inseguridad cuando sienten que es necesario recurrir a citas de autoridades para sostener lo que tan sólo con su estudio tendría que bastar. La más famosa en el caso mexicano es la de Alfonso Reyes en defensa de la "fórmula" policiaca en comparación con la que siguió la tragedia griega;⁵⁹ otra, de Bertolt Brech, relaciona los prejuicios literarios con los raciales.⁶⁰ También es recurrente citar "con satisfacción el caso de los grandes escritores que han compuesto relatos de misterio"⁶¹, como si le otorgaran mayor categoría al género, siendo más digno de ser escrito y, por tanto, leído.

Otras veces, el esmero por ser objetivos vuelve a los críticos condescendientes con el género que estudian y ellos mismos señalan sus carencias y defectos, especialmente su esquematismo. No se puede negar que la mayor parte de la producción policiaca no merece ser tomada en consideración y que incluso la mejor puede tener sus objeciones, pero también hay que reconocer que esta literatura popular siempre estará en desventaja si se pretende abordarlo con los parámetros de otros géneros más reconocidos que, sin que ello signifique que unos sean mejores que otros, simplemente persiguen otra intención narrativa. En este sentido cobran valor las palabras de María Elvira Bermúdez, ya que "no es posible juzgar la policiaca de acuerdo única y exclusivamente con las reglas de la literatura general, puesto que aquélla está regulada por principios inherentes a su naturaleza que, lejos de rebajar su mérito, le otorgan una calidad distinta".⁶²

Una vez esbozadas sucintamente las anteriores ideas, sobre todo relacionadas con la polémica de la recepción y consideración del género policial, hay que establecer las

⁵⁹ La cita exacta que sirve primero de epígrafe a Bermúdez y que luego retoma Torres es: "Las obras no son buenas o malas por seguir o dejar de seguir una fórmula. Siempre siguió una preceptiva de hierro la tragedia griega y no se le desestima por eso". *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰ "el «Siempre es lo mismo» del no conocedor se basa en el mismo error que la opinión del hombre blanco de que todos los negros parecen iguales". Torres la retoma de Desiderio Navarro, *idem*.

⁶¹ "Sin embargo, a nadie se le ha ocurrido, que yo sepa, citar el caso contrario" (porque serían pocos), Hoveyda, *op. cit.*, p. 77.

⁶² Citada por Torres, *op. cit.*, p. 10.

propuestas teóricas de algunos trabajos que puedan conducir a la que se tomará en cuenta para el análisis de los textos de Bustillo Oro.

Primeramente, hay que considerar a María Elvira Bermúdez, especialista y pionera en el cultivo del género en México. En su conservadora definición de la literatura policiaca —que actualiza y complementa en su segunda antología—, destacan las limitaciones que ésta misma se impone como una regla más del juego: “Necesariamente ha de ocuparse de la comisión de un delito y de ofrecer el mismo desenlace: el castigo del delincuente”,⁶³ gracias a una investigación que resuelva el problema o enigma planteado.⁶⁴ La trama restringe así las posibilidades de caracterización de sus personajes, de entre los cuales el detective es una especie de *deus ex machina* que restablece el orden perdido momentáneamente. El héroe puede no pertenecer al sistema legal, pero aunque se le oponga su función es impartir justicia, dentro o fuera de los parámetros de la ley. El autor debe hacer coincidir todos los elementos, conjugar la sorpresa y la lógica para producir y mantener la curiosidad del lector.⁶⁵ Para ello, es necesario que el escritor cuente con los conocimientos adecuados, como “nociones de leyes y procedimientos penales, medicina legal, toxicología y balística”.⁶⁶

Bermúdez desarrolla una clasificación eficaz para las diversificaciones del género, al cual identifica en cuatro grandes rubros: la novela clásica o tradicional (novela-problema) en la que predomina el raciocinio; la novela de acción (novela negra y de espionaje), que privilegia “la pesquisa (la peripecia, el peligro, la violencia)”;⁶⁷ el relato criminológico o de suspenso, que trata de la planeación o ejecución del delito desde la perspectiva del criminal; y, por último, la novela de misterio, que relata más bien la

⁶³ María Elvira Bermúdez, *Los mejores cuentos policacos mexicanos*. México, Libro-Mex, 1955, p. 8.

⁶⁴ El problema, misterio o enigma “es el elemento *sine qua non* de la literatura policiaca o detectivesca”. María Elvira Bermúdez, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México, PREMIA-Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de literatura UNAM, 1989, p. 15.

⁶⁵ “*Monstruo de su laberinto*, el escritor policiaco está obligado a confundir y a convencer a un tiempo a sus lectores sin vulnerar en lo mínimo las reglas de la lógica”. Bermúdez, *Los mejores cuentos...*, p. 12.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷ Bermúdez, *Cuento policiaco...*, p. 16.

inminencia de una muerte en la que "sigue vigente el suspenso; pero las situaciones se han tomado absurdas y el desenlace a veces queda trunco".⁶⁸

Para Boileau y Narcejac, "la novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible, inexplicable para la razón",⁶⁹ en torno del cual se configuran los personajes. Su móvil es el miedo que, convertido en materia literaria, conduce inevitablemente a la explicación de lo que lo provoca. De esta manera, se establece una dosificación entre el miedo y la investigación, pues uno lleva al otro. La intención del autor consiste en producir un efecto de curiosidad, que definen como "la sublimación del miedo", por medio de una tirante relación entre la credulidad e incredulidad del lector, lo cual representa un reto para reflexionar. En el proceso de composición, lo propio al arte del autor "consiste esencialmente en matizar el terror mediante la elección de las palabras, las desviaciones aparentemente necesarias del relato, la lentitud calculada y el halo de rareza que circunda a los personajes y a los acontecimientos",⁷⁰ mientras que la elaboración de la trama, "la dosificación eficaz de los efectos es, en cambio, una cuestión de técnica".⁷¹

Respecto a la terminología, primero abordan los postulados de la novela-problema, que como mero ejercicio racional impuso la lógica a la ficción y rompió "el sutil equilibrio entre el miedo y la explicación".⁷² Después se intenta un nuevo método, más enfocado a la acción y a la psicología del criminal al pretender "describir la *génesis* de un crimen".⁷³ La novela negra la consideran un género evolucionado de la policiaca que privilegia el suspenso, producto de la unión de las facultades del cine con la literatura, creando una sensación de "espera y angustia" no en lo episódico de la obra, sino en el

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

⁷² *Ibid.*, p. 44.

⁷³ "De esta manera compartimos los temores del criminal, vemos cómo aparecen sus razones para matar, sus tormentos, sus remordimientos, y asistimos a sus preparativos, presentimos sus errores". *Ibid.*, p. 73.

tema mismo. También aumenta la psicología de los personajes, que algunos autores de relatos clásicos "añadían" para adornar el enigma por la pretensión de crear una novela larga o de asemejarse a lo realista. Detalles semejantes con la finalidad de humanizar el resultado sólo deben permitirse cuando se integran a las características del género, es decir, que no pierdan relación con el problema central, cuya importancia no deben rebasar. Como elemento secundario, los personajes se pueden permitir un poco de humor,⁷⁴ "pero no que el autor adopte un tono humorístico".⁷⁵

Por su parte, Vicente Francisco Torres también agrupa "las narraciones criminológicas, detectivescas y negras"⁷⁶ dentro de lo policiaco, que "sintetiza dos elementos humanos: la inteligencia, el frío razonamiento y lo irracional". En lo policial clásico o novela-problema vence la razón, en tanto que en la novela negra ("llena de violencia, escenas eróticas, violencia expresiva y, sobre todo, denuncias de problemas sociales")⁷⁷ gana el instinto. Todas las variantes están sometidas a una estructura esquemática y reiterativa como característica universal al género. Torres afirma que el principal propósito de la novela policiaca es "divertir, entretener", al que se subordinan en orden indiferente "las funciones estética, cognoscitiva y valorativa". Sin embargo, hay que alegar que si a cada género lo caracteriza en parte su intención narrativa, la función de entretenimiento resulta bastante difusa, ya que en sentido estricto toda la literatura puede desempeñarla.

Fereydoun Hoveyda menciona prácticamente los mismos tipos de novela policiaca (novela-problema, novela negra, de espionaje), todos como una evolución continua del género. Para evitar repeticiones, será mejor indicar las ideas más originales de su texto o que completen la información de los anteriores. Su tesis respecto a la novela clásica es

⁷⁴ Como marca Hoveyda, está más orientado al humor negro y a la sátira "con frecuencia, con el fin de «descansar un poco»; a veces, como parte integrante de la acción, como motor de ésta". *Op. cit.* p. 138.

⁷⁵ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁶ Torres, *op. cit.*, p. 6.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

que el periodo de su apogeo contaba con una relativa estabilidad social que requería de un medio ocioso de diversión para una burguesía ociosa “más o menos intelectual, que busca en ellas una satisfacción de sus gustos abstractos”.⁷⁸ Los seguidores de este tipo de narración fomentaron un esquematismo riguroso, casi receta, cuando decidieron elaborar las reglas que debía cumplir cualquier relato detectivesco que se preciara de calidad, todo enfocado a la realización del enigma perfecto, pero que garantizara un evasivo juego ajedrecístico sin trampas entre autor y lector. Con este método bautizado como *fair-play* por Dorothy L. Sayers, el escritor se compromete a no esconder información crucial al lector con tal de sorprenderlo al final. Por consecuencia, se limita el espacio de acción, el número de personajes y el tiempo disponible. Entonces, la “ambición de los partidarios de la novela-problema es grande, nada menos que colocar este género a la altura de la tragedia clásica”.⁷⁹

Se enfoca en la novela negra como un género derivado de lo policiaco pero independiente que surgió en los Estados Unidos con los *gangsters* y la crisis moral norteamericana de los años treinta. Con la multiplicación de los crímenes a sangre fría se deja de lado la consideración del asesinato “como una de las bellas artes. Ya no se necesitan detectives superinteligentes, sino policías fuertes y combativos”.⁸⁰ La lucha contra la corrupción, la venganza, la codicia, la mujer peligrosa y la caída del héroe son sus temas primordiales. Por su parte, la novela de espionaje sustituye la figura del detective por la del espía que tiene a su cargo la seguridad nacional o mundial. Al contrario de Boileau y Narcejac, quienes creen que “no tiene cabida en el marco general de la novela policiaca”, Hoveyda ayuda a mantener la noción general de lo policiaco cuando afirma que “la policía se diversifica cada vez más, pero que en todas las

⁷⁸ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 83.

⁷⁹ Hoveyda, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 150.

secciones sus métodos, su acción y sus objetivos siguen siendo los mismos”,⁸¹ por lo que el espionaje no deja de ser una rama de lo policial.⁸²

Una de sus mayores aportaciones es el señalamiento de la “inversión” o “subversión” como recurso retórico propio del género y lo define como “procedimiento que consiste en disfrazar los hechos en lo contrario de lo que son, con el fin de facilitar un golpe de teatro final”.⁸³ Una cita larga ayudará a entender mejor su concepto:

La novela policiaca pertenece al dominio de la dialéctica. Se equivocan los especialistas al insistir sobre el aspecto lógico del género. Cierto es que el razonamiento del detective-demiurgo sigue la rutina de las reglas aristotélicas, donde los hechos parecen ordenarse en un marco binario, donde el principio de la contradicción y del tercero excluido parecen triunfar con facilidad. Pero olvidan que, detrás de la fachada cartesiana, tiene lugar una sucesión de hechos completamente distinta y esencialmente dialéctica: la de la “inversión”. No es casual que el culpable no sea nunca sospechoso y que, si se van acumulando pruebas contra una persona, siempre se termina deteniendo a otra. Llevada hasta cierto punto, la acumulación de datos trastoca las apariencias para revelar la verdad. Y esta dialéctica es la que hace que la novela policiaca, pese a su parentesco con el ajedrez, siga siendo, pese a todo, una novela.⁸⁴

Por último, el estudio de Jerry Palmer oscila entre confusiones terminológicas, contradicciones y observaciones afortunadas. Define a la novela de misterio (en su nomenclatura, equivalente a la novela policiaca) como la suma de una conspiración que amenaza el orden común y del misterio que rodea su origen, cuya alteración exige que el héroe la restituya. La tensión o “potencialidad de la situación” y el suspenso característico de la novela de misterio (que “deriva de la adopción de una perspectiva que está relacionada ante todo con un solo individuo”)⁸⁵ son elementos esenciales en ese proceso. El mismo Palmer reconoce que la novela de misterio “es un término poco

⁸¹ *Ibid.*, p. 191.

⁸² Su terminología no es uniforme y deja lugar a dudas, pues a veces se refiere a las variantes policiacas como géneros, otras indica su calidad de simples motivos. Esta indiscriminación de términos se hace clara cuando propone una clasificación “de las diferentes combinaciones que pueden ser susceptibles de variaciones”. Ubica diecinueve en total, entre ellas la novela de espionaje, la novela-problema, y otras como “la novela policiaca fantástica”, los “crímenes perfectos”, “relatos policiacos cómicos”. *Ibid.*, pp. 203-206.

⁸³ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁵ Jerry Palmer. *La novela de misterio (Thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. México, FCE, 1983, p. 106.

definido⁸⁶ que él entiende como el género que se caracteriza por el procedimiento dominante que combina la conspiración con el individualismo competitivo del héroe, en el que "entran las historias de espionaje y la escuela 'dura' o negra."⁸⁷ Se puede considerar positiva cuando el héroe es capaz de devolver el orden perdido a pesar de su aislamiento de los demás, o negativa cuando presenta la degradación del héroe o la insatisfacción de su lucha contra un mal imposible de erradicar. Como resultado de su análisis, afirma que "todos los elementos importantes de su estructura son copiados de otros"⁸⁸ géneros, por lo que estaría en deuda con la figura heroica de la novela de caballerías, con la maldad pura e incomprensible del villano de la novela gótica,⁸⁹ y con la fascinación del crimen de las memorias policiacas, biografías de salteadores y literatura del cadalso.

La parte más relevante de la propuesta de Palmer consiste en su análisis ideológico de los dos elementos esenciales para él, pues estudia con profundidad lo que llama "sociología del género", arrojando datos minuciosos sobre su contexto histórico y social. Si la conspiración y el individualismo competitivo surgieron como producto de la ideología de la época, su combinación sólo pudo ser posible a través de su traslado a la escritura, solucionando ficticiamente la contradicción que subyace en ella de conciliar

⁸⁶ *Ibid.*, p. 153. Si se hace un recorrido por la significación que cobija el término de "novela de misterio" para los otros autores, todo indica que la acepción es múltiple y, por tanto, no resulta pertinente. // Boileau y Narcejac separan la novela policial de la de misterio, ya que ésta "se sitúa en el límite entre la razón y el sueño" y cobra un carácter ambiguo porque la imaginación se vuelve "cómplice de la reflexión y del terror, desempeñando así una doble función catártica" (*op. cit.*, p. 19). // Bermúdez identifica al "cuento de misterio" (cuyos rasgos ya se citaron) como perteneciente al género de lo policiaco y próximo al "relato terrorífico" proveniente de la novela gótica, por lo que el misterio "penetra en los límites de lo fantástico" (*Cuento policiaco...*, p. 17).

⁸⁷ Palmer, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁸⁹ A lo cual no se le puede conceder verdad del todo, pues no necesariamente los villanos góticos actúan por una maldad irracional e inmotivada. Por lo menos, su único y mejor ejemplo, Manfred de *The castle of Otranto*, tiene claros motivos para su conducta tiránica: conservar su descendencia y a través de ella su nombre. Incluso esta razón —legítima en la mentalidad del medioevo— le vale el perdón y la conversión al final de la historia.

sociabilidad e individualidad para beneficio de ésta, que no deja de ser "una creación totalmente social".⁹⁰

Sin embargo, las contradicciones aparecen cuando relaciona su concepto de novela de misterio con la "historia detectivesca". Primeramente, hace la distinción abismal entre una y otra cuando dice que "la historia de detectives no pertenece realmente a la literatura novelística",⁹¹ porque es un mero juego racional. Otra de las diferencias señaladas es que "la evasión de la amenaza y la solución del misterio son la misma cosa" en lo detectivesco, mientras que en la de misterio no, ya que a medida que se busca la solución "surgen más misterios y aumenta la amenaza".⁹² Pero al momento de confrontar los elementos básicos de una y otra, se plantea: "¿Qué diferencia queda entre la historia detectivesca y la novela de misterio? Ninguna". Concluye que ambas son variaciones del mismo tema y que sus "diferencias son insignificantes en comparación con lo que tienen de común".⁹³ Es decir, comparten la conspiración o desorden y al héroe singular, competitivo y solitario, junto con el suspenso del tratamiento, sólo cambia el equilibrio entre "la inferencia lógica y la intervención física"⁹⁴ del protagonista. Así, las dos pertenecerían a un género más amplio que Palmer no llega a explicar: el *thriller*. De manera similar a Todorov en el campo de lo fantástico, el último de los capítulos de Jerry Palmer es "un breve réquiem" por la novela de misterio, según él reemplazada por los *anti-thrillers* (derivación de su rama negativa) o las que denomina novelas de verdugos.

Luego del recuento anterior, que de ninguna manera agota las fuentes, es posible conformar una noción del género y una clasificación pertinentes para el presente trabajo. El relato o novela policial tiene como núcleo el tratamiento original de un

⁹⁰ *Ibid.*, p. 339.

⁹¹ *Ibid.*, p. 153.

⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁹³ *Ibid.*, p. 165.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 169.

crimen o delito desde la perspectiva heroica del detective o investigador, la psicológica del criminal o la angustiada de la víctima. La delimitación formal está dada por el efecto particular que la obra pretende causar en el lector, que no es miedo ni diversión propiamente —como creen ciertos críticos—, sino una curiosidad ascendente que culmine en una sensación de sorpresa en el último capítulo. Dicha sorpresa abarca tanto lo inesperado de las respuestas que recibe el enigma como lo increíble y excepcional de la acción.

El género ha estado sometido a cambios significativos que se pueden apreciar en etapas distintas, como la predilección de la lógica en la novela-problema, el aumento de la acción y rasgos psicológicos en la novela criminológica, la integración de problemas sociales en la novela negra, la especificación del profesionalismo y la intriga internacional en la de espías, y la cercanía del enigma a lo sobrenatural en la de misterio. No obstante, todas son consideradas como modalidades o subgéneros que abordan lo que en el fondo es la misma actividad: un hecho delictivo que implica una oposición de intereses (no siempre correspondientes a la maniquea categoría de buenos-malos) que se tratará de resolver con la justicia (no siempre identificada con la del sistema, ya que puede darse en un nivel personal).

Algunos recursos de que se vale lo policial para lograr sus objetivos son: la inversión, que vuelve aparente la realidad de los hechos para desvanecer al final lo ambiguo con la verdad; el suspenso, creación progresiva de “una atmósfera de inquietud, de angustia, incluso de espanto”⁹⁵; la tensión, entendida como las posibles direcciones de los acontecimientos, se realicen o no; y la lógica con la que se va construyendo la historia y que pueda hacer satisfactoriamente posible todo lo anterior.

⁹⁵ Hoveyda, *op. cit.*, p. 175.

Como se apreció, las perspectivas de los especialistas son variadas a pesar de contar con algunas coincidencias. A manera de valoración general, es necesario decir que faltan estudios literarios serios del género policiaco, pues en muchos casos novelistas y aficionados confesos se aventuran a hacer comentarios y observaciones eruditas, pero personales al fin y al cabo.⁹⁶ Otro de los inconvenientes al momento de abordar la novela policial es que desde sus inicios ha estado sometida a múltiples cambios, lo que inclina a algunos a ver en ello una evolución muy activa que produce ramificaciones o subgéneros, mientras que otros ven una clara transformación y, por tanto, la creación de nuevos géneros. Pero el éxito y la popularidad de lo policiaco, además de la influencia de su contexto extraliterario, parecen indicar que de ningún modo permanecerá estático, por lo que hay que ampliar su enfoque de estudio para evitar que la proliferación de variantes se convierta en sinónimo de dispersión y propicie la postulación de cada vez nuevos géneros y nomenclaturas.

⁹⁶ También se vislumbran posturas nacionalistas entre franceses (Boileau, Narcejac y Hoveyda) y anglosajones (Palmer) cuando se trata de valorar las producciones de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Por ejemplo, los primeros festejan el término del monopolio anglosajón del género, mientras que Palmer, con el pretexto de la abundancia de obras, establece el paradigma de su análisis con textos de habla inglesa únicamente.

CAPÍTULO 3. CUENTOS FANTÁSTICOS

3. CUENTOS FANTÁSTICOS

3.1 "EL CIUDADANO ROBINSON": SUBVERSIÓN DE UN MITO MODERNO

3.1.1 *Para una película de Buster Keaton*

Aproximadamente desde 1912 hasta 1927,¹ los cómicos norteamericanos despertaron una gran expectación en el público de las salas de cine. El gusto por ellos crecía cada vez más, aunque no tanto como la oferta de nuevos talentos. No obstante, de entre todos los actores posibles, Bustillo Oro reservó el protagónico de "El ciudadano Robinson"² exclusivamente para el gran Buster Keaton.³

Pero, ¿por qué pensar en Keaton y no en el tan aclamado Charles Chaplin?⁴ Pues porque la intención paródica de Bustillo Oro sobre el mito del heroico Robinson Crusoe era presentar al hombre oprimido de las masas, es decir, a un "hombrecillo". Entonces, quién mejor para ser el ciudadano Robinson que "Cara de palo" (o "*Paleface*"), si como bien dice Tomás Pérez Turrent:

¹ "la gran farsa en el cine se extendía aproximadamente desde 1912 hasta 1927". Eric Bentley, *La vida del drama*. México, Paidós, 1985, p. 235.

² *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 556 (ene., 1928), pp. 32-33 y 63.

³ KEATON, Joseph Francis (Kansas, 1895-California, 1966). Actor y realizador norteamericano de comedias que destacó por su personaje siempre sereno ante las peores vicisitudes, las cuales supera gracias a su inteligencia. Sobresalen las cintas *Sherlock Junior* (1924), *Navigator* (1924), *Seven chances* (1925) y *The General* (1926).

⁴ CHAPLIN, Charles Spencer (Londres, 1889-Suiza, 1977). Actor y director de cine, participó en más de cien películas. Pasó a la historia por la creación de su famoso personaje Charles, Charlot o Carlitos, un vagabundo que de forma picaresca no se deja someter por la sociedad de su tiempo. Como era de origen judío, algunas de sus cintas tocan temas relativos a la Segunda Guerra Mundial y al nazismo. Entre sus filmes más importantes se encuentran *The gold rush* (1925), *City lights* (1930), *The great Dictator* (1940) y *Monsieur Verdoux* (1947). // La comparación de dos estilos tan distintos puede ser polémica. Al respecto, Salvador Sáinz afirma en su libro sobre Keaton que "Su evidente carisma hizo un día palidecer el de Charles Chaplin en su escena de *Candilejas* (1952)" en su "Prólogo" a *Buster Keaton*. España, Royal Books, 1994. // No obstante, Bustillo creía en la superioridad de Chaplin, pues para él existía un triángulo perfecto de la comedia: "colocaríamos en el ángulo más alto, en el sitio predominante de la figura geométrica, a Charles Chaplin, y en los dos vértices inferiores a Buster Keaton y a Harold Lloyd". Juan Bustillo Oro, "Los grandes humoristas de la pantalla: Chaplin y los demás" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 566 (15 mar., 1928), p. 34.

La expresión de Keaton no es inerte, es melancólica y traduce un infinito pudor. No pretende alcanzar la eficacia universal de Chaplin, se impone moderación, introversión de los sentimientos (por tanto, no busca la risa fácil) y sin embargo expresa irresistiblemente la melancolía, la soledad, los tormentos del hombre moderno ante el progreso, que en lugar de hacerle más fácil la vida lo llena de complicaciones.⁵

En consecuencia, la actuación de Keaton brinda una farsa ligera, lejana de la risa grotesca y "fácil" de muchos otros. Incluso podría hablarse de cierta elegancia en su ingenio, debida a un estilo muy especial tanto en su representación como en su actividad de director,⁶ ya que la estética de su imagen y de sus movimientos se conjugaba con un concepto cinematográfico determinado que "se sirve en particular de tres medios: el contraste, la sorpresa y el anacronismo".⁷

Su figura de hombre débil y honesto configuró una de las principales constantes temáticas de su obra: el enfrentamiento con rivales fuertes pero humanamente inferiores o con situaciones impuestas por una sociedad agresiva e intransigente.⁸ Todo esto "sin tesis sociales obvias, sin catarsis sospechosas", porque "Keaton da una imagen de la condición y la dimensión humanas —accidentadas, contradictorias, complicadas— más rica".⁹

⁵ Tomás Pérez Turrent, *Buster Keaton*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 23. // Salvador Sáinz lo describe así: "Ese rostro impasible, joven, imperterrito, tratando de salir dignamente de las situaciones más adversas es lo que le convierte en un personaje inmortal" (*op. cit.*, p. 171). // Por su parte, Bustillo destacó en 1928: "Sus chistes, por su misma cerebralidad y su misma elaboración, son desconcertantes: más que lograr la carcajada franca, Keaton busca la observación crítica y va haciendo constantemente pequeñas frases cinematográficas ironizando esto o aquello, satirizando detalles de la vida humana, de la historia, de la leyenda; es un crítico mordaz y muestra su espíritu ironizador en pequeñas «greguerías» gráficas en las que pone de manifiesto su especial y desconcertante sentido humorístico; es desordenado, pero muy sutil [...] Su rostro eternamente serio inmutable, que guarda para sí toda su emoción y todos sus pensamientos, sin externarlos nunca, es el exponente de su sentido original gráfico, crítico y profundo". Juan Bustillo Oro, "Los grandes humoristas...", p. 54.

⁶ De hecho, Sáinz insiste a lo largo de su libro en que las mejores cintas de Keaton son las que tuvo oportunidad de dirigir. Dice que su ocaso se debió más a la limitación que le impuso la MGM para ser el director de sus cintas, que a la imposibilidad de adaptarse al incipiente cine sonoro.

⁷ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 34. A lo largo de este capítulo se podrá ver que Bustillo Oro desarrolla los tres: el contraste entre el débil Robinson y el original, entre su inferioridad y la superioridad de sus conciudadanos; la sorpresa de lo fantástico, del inesperado final; el anacronismo de los valores modernos.

⁸ A propósito de *College* (1927), Sáinz comenta que trata "el triunfo de la honestidad contra la sociedad agresiva que le rodea, una constante en el cine keatoniano" (*op. cit.*, p. 85). Sobre *The serenade o Allez oop* (1934), menciona "el triunfo de la honestidad sobre la arrogancia del rival, superior en lo físico pero inferior humanamente", afirmando que es un tema clásico en Keaton. *Ibid.*, p. 114.

⁹ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 28.

Entre la variedad de sus películas se encuentran temas fantásticos, así en *The haunted house* (1921), "incurción del género fantástico del gran cómico y sobre todo del onirismo al cual era muy aficionado".¹⁰ Precisamente, sobresale el tema onírico en *Sherlock Junior* (1924), la cual "combina perfectamente ficción y realidad".¹¹

En gran medida, el enlace del absurdo fársico con esa superposición de lo irreal motivó la admiración de los surrealistas. A pesar de que Buster no pretendía responder a los postulados del surrealismo, "lograba lo que la mayoría de los filmes surrealistas no habían conseguido: construir un mundo ordenado por el inconsciente, un mundo paranoico en el que los objetos fueran poseídos por impulsos contradictorios".¹² No por nada este tonto hizo "dos tontos" a Rafael Alberti en el poema que le dedicó por *Go west* (1925)¹³ y Luis Buñuel elogió su *College* (1927) en el artículo "Contra toda infección sentimental".¹⁴

Por último, amerita destacar la tendencia paródica de Buster, pues debió de ser uno de los aspectos fundamentales que Bustillo Oro consideró para su texto. Keaton parodió algunos géneros populares de la época, como los *westerns* (*The frozen North*, 1922) y el cine de aventuras marinas (*The love nest*, 1923). En *The three ages* (1923) hizo la "parodia de *Intolerancia*, la mítica película de David W. Griffith, que trataba de varias acciones en tiempos distintos".¹⁵

De acuerdo con Bustillo, las cualidades de Keaton estaban llamadas a encarnar la parodia del mítico personaje de Daniel Defoe. El Robinson que representó las bondades de una sociedad individualista y basada en el régimen de la razón, se convierte ahora en el símbolo de la degeneración del capitalismo. Por ello, además del análisis genérico de

¹⁰ Sáinz, *op. cit.*, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 32.

¹³ Rafael Alberti escribió el verso "Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca" en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929). *Ibid.*, p. 144.

¹⁴ Pérez Turrent transcribe las siguientes líneas de Buñuel: "Escuela de Buster Keaton, escuela americana: vitalidad, fotogenia, ausencia de cultura y tradición reciente [...]. *Ibid.*, p. 160.

¹⁵ Sáinz, *op. cit.*, p. 59.

“El ciudadano Robinson” —que combina fantasía y farsa— se abordará la intertextualidad con el *Robinson Crusoe*, además de la conexión que establece con otros dos importantes mitos punitivos: Fausto y Adán. De tal forma, se tendrá la oportunidad de comprobar que el relato se vuelve altamente subversivo tanto por su trastocamiento de los valores sociales, como por la mordacidad de su irónico sentido del humor.

3.1.2 *Fantasia con humor*

La isla desierta se trasladó a la ciudad, donde el ciudadano Robinson, con categoría de hombre inferior, sobrelleva su vida cotidiana en medio del salvajismo de la civilización y en completa soledad espiritual. El único modo de evadir su realidad desalentadora es soñar despierto, imaginar que la opresión desaparecerá junto con los demás hombres si su marginación social se concreta en soledad física: en todo el planeta, sólo él y la compañía de una cándida damita.

Desde su desconcertante encuentro con un hombre raro, fumador frenético de un tabaco enervante, su deseo se ve realizado. El extraño se presenta como Satanás y le otorga el paraíso que tanto había soñado. Gracias a la aparente buena voluntad del diablo, el ciudadano Robinson conoce la felicidad que hasta entonces se le había negado, pero también se le revela el secreto más temible de la naturaleza humana. De manera abrupta regresa a la realidad, cuya versión criminal de los hechos se impone. Paradójicamente, se le condena al plácido aislamiento de un manicomio.¹⁶

¹⁶ Una reseña todavía más exacta la encontramos en un recuerdo de juventud del propio Bustillo respecto de una ocasión en que, junto con sus amigos vasconcelistas, fue “al cine para olvidar un poco su cansancio de las multitudes. Pero pasa una película de multitud. En las calles de una gran ciudad plena de muchedumbre y de apresuramiento, un ser se siente solo, con soledad más angustiosa que aquella del desierto mismo del gran enjambre. Desde que despierta apresurado para salir al trabajo, ya lo espera el rebaño humano que lo acompañará al tren del subterráneo, al taller, al restorán rápido, al festival. Toda la vida se le va en función de muchedumbre y soledad”. Juan Bustillo Oro, *Germán de Campo: una vida ejemplar*. México, l. a. s. d., 1930, p. 127. No cita el título de la película, pero el libro se aboca con exclusividad a lo acaecido en 1929, dos años después de haber escrito “El ciudadano Robinson”.

Una de las cualidades de "El ciudadano Robinson" es su estructura impecable, ya que va marcando, más que el ritmo, la evolución de la historia. Son tres saltos elípticos que separan la fase introductoria o de orientación, la complicación con su respectiva evaluación por parte del personaje, una larga resolución y, finalmente, una desconcertante fase final.

Incluso antes de que aparezca el protagonista, en la introducción sobresale la presencia del narrador, cuya primera tarea es contextualizar la intención paródica de la obra. Para eso, tan sólo la frase inicial es contundente y contiene el significado entero de la historia que comienza:

La isla desierta había mudado de sitio expulsando a la ciudad. No vaya a creerse, por esto, que había perdido a su *glorioso* Robinson en este *simple cambio*; a lo sumo, podría decirse que había *variado un poco* de carácter, así como *había variado un poco* el aspecto general de la escena. (Las cursivas son mías, p. 32)

El cambio es drástico, pero se insiste en que es "simple", una ligera variación. Por supuesto, tales palabras van recubiertas de una ironía sutil que impregnará el resto del relato.¹⁷ Los dos elementos locativos se convierten en símbolos contrastantes: la isla desierta remite a un estado primitivo y natural del hombre, mientras que la ciudad representa el desarrollo de la civilización. El intercambio de escenario ya sugiere que la barbarie se ha impuesto al mundo civilizado.

La inversión de valores respecto del mítico Robinson se irá definiendo gradualmente. Así, en el siguiente párrafo el narrador se confiesa obligado a hablar con sinceridad: "Si se nos exigiese rigurosa exactitud, nos veríamos precisados a confesar —muy a pesar nuestro— que lo que sucedía en realidad era que este nuevo naufrago no era más que un divertido plagario del otro heroico Robinson". Al mismo tiempo, aprovecha para pluralizarse con el lector, con lo cual lo invita a compartir su perspectiva omnisciente, a

¹⁷ "La farsa, de manera característica, desarrolla y aprovecha en todo lo posible los más intensos contrastes entre el tono y el contenido". Es decir, hay una lectura superficial y aparente sobre un significado más profundo, por lo que tiende a la ironía. Eric Bentley, *op. cit.*, p. 225.

establecer un lazo de complicidad para espiar al extraño sujeto.¹⁸ Éste aparecerá como foco visual en una pantalla manipulada por los comentarios del narrador: el protagonista acapara la atención, pero nunca toma el control de la historia.

No sólo ha dejado de ser glorioso, sino que ahora este plagiario de Robinson es de "figura breve y ridícula, en su aspecto triste, tímido y resignado, que se vaciaba en el calificativo de "hombrecillo" como las materias fundidas se vacían en el molde". El modo en que se le describe, un "ejemplar de náufrago" maleable y limitado a una medida, señala la representatividad que proyectará este hombrecillo, porque insinúa que es una copia de muchos hombrecillos iguales a él. Pertenece, pues, a esa clase marginada cuya humanidad se vacía de sentido en tanto que sus integrantes son vaciados en un estereotipo social, en un simple calificativo.

Paradójicamente, la carencia de un nombre preciso con qué designar al personaje acentúa su insignificancia a la vez que descubre el simbolismo que implica ser la antítesis de Robinson Crusoe. Su nombre es, por tanto, referencial,¹⁹ por lo que "la «historia» ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido".²⁰

La diferencia entre el legendario Robinson y nuestro ciudadano es abismal. No obstante, por más opuestas que puedan ser la ciudad y una isla, la mayor desgracia de este hombrecillo es que curiosamente no es así. Por el contrario, el ciudadano Robinson debe enfrentarse a

la seria circunstancia de que las condiciones naturales que le rodeaban eran infinitamente más peligrosas que las que rodearon a sus antecesores. Mientras éstos

¹⁸ El hombrecillo termina aislado ya no sólo de su entorno social, también de ese "nosotros" (narrador-lector) que lo observa de modo semejante a un raro espécimen.

¹⁹ Los personajes referenciales "se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria", pueden ser de tipo histórico, mitológico, alegórico, social, una celebridad literaria o asociados a géneros literarios. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI 2001, p. 64.

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

se agitaban en el seno de una sociedad positiva consistente en la ausencia total de semejantes, al derivado ridículo que ahora sorprendemos, le circundaba una soledad negativa de espantosa afirmación. (*idem*)

Con esto, Bustillo crea una perfecta y cáustica paradoja: la única sociedad que puede ser positiva es aquella inexistente y el peor tipo de soledad es el que la presencia de los otros afirma.

Primero se entabló el contexto de la historia, luego su intención paródica. Después, apareció el protagonista y se destacó su oposición con el Robinson original; se le ubica en un ambiente de ciudad salvaje, donde los hombres superiores dominan a los inferiores. El panorama escénico de la ciudad va creciendo en torno del personaje y esto se hace evidente cuando se detallan las "tareas incómodas y desagradables" que el ciudadano Robinson ha tenido que desempeñar en obediencia a su rango:

Así es como nuestro buen amigo se vio detrás de un mostrador midiendo y recomendando telas: en una factoría haciendo, de pedazos informes de madera, mil pulidas rondanitas al día, encalleciendo sus manos y simplificando su espíritu; en un tranvía emborrachándose de movimiento, de calles y de policromos boletos; en una oficina desde dibujando frases financieras hasta haciendo la limpieza y llevando cartas: en un camión de pasajeros colectando microbios y monedas [...]

Empleos enajenantes y serviles, en su multiplicidad dan el perfil de otros ciudadanos oprimidos, van poblando y creando el movimiento de la urbe: el obrero, el conductor de tranvías, el oficinista, el albañil... Imaginamos en todos la actividad mecánica de Keaton, despertando risas con su sufrimiento al producir una aparente superioridad en el espectador-lector gracias a su ridícula e inocente degradación. Esto sucede porque "la risa absoluta siempre incluye sentimientos de superioridad, y para excitar la risa, el actor debe hacer que su público se sienta superior a él. Sin embargo, la inferioridad del artista es una estrategia irónica".²¹

La narración en tercera persona es un gran acierto para ejercer y enfatizar la violencia social de que es víctima el personaje y que es propia de la farsa, ya que ésta

²¹ Tobin Siebers comenta el concepto de «risa absoluta» de Baudelaire en *Lo fantástico romántico*. México, FCE, 1989, p. 142

“no puede consumarse sin agresión”.²² El narrador lo señala con el dedo, se burla abiertamente de él para fomentar la misma burla por parte del lector. Tiene hacia él una clara tendencia y por ello insiste en ridiculizarlo, en hacerlo digno de desprecio a la vez que de compasión. Su influencia se da así en dos direcciones: la ya mencionada complicidad narrador-lector para excluir y reírse del protagonista, y otra más sutil de identificación lector-personaje debida a la simpatía que motiva su debilidad.²³ Aunque el narrador haga sentir al lector en un nivel superior —haciéndole creer que el débil es ese “otro” y no él— al del desprotegido plagiario de Robinson, la compasión que despierta permite esa identificación entre ambos y, en realidad, el lector termina riéndose de sí mismo.

Si hasta el momento se había definido al ciudadano Robinson como un ejemplar representativo del hombre común, luego de la primera elipsis aparece otro “ligero” cambio: se trata de un “ejemplar único de ciudadano Robinson”. A pesar del automatismo que le ha impuesto su entorno, se convertirá en ese “hombre capaz de vencer al mundo de los objetos, de transformar su naturaleza y condición gracias a su participación activa y a ese «más» de magia, de misterio y de irracionalidad”.²⁴ Esta singularidad será la que le permita ser el candidato perfecto para vivir un suceso fantástico.

Aunque lo cotidiano no está del todo exento de la fantasía, pues nuestro plagiario diariamente es víctima de la alteración de la realidad espacio-temporal. Su obligado recorrido consiste en “un largo y fatigoso camino que multiplicaba su extensión y su eficacia de fatigador a esa hora cálida y somnolienta”. La fatiga hace subjetiva la apreciación de la distancia, en tanto que “el calor interno de un transeúnte que trata de

²² Eric Bentley, *op. cit.*, p. 223.

²³ Otra estrategia del narrador para inducir al lector es sugerir una ilusión de realidad sobre la existencia de su personaje. Lo hace con frases esporádicas pero totalmente intencionadas: “al derivado ridículo que ahora sorprenderemos”, “he aquí cómo ha sido posible que nos tropecemos constantemente [con él]”, “Muchas veces habremos pensado, al encontrárnoslo imprevisamente, que era digno de compasión”.

²⁴ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 32.

hacer un viaje de quince minutos en sólo diez" trastoca la percepción del tiempo. Se trata del vértigo de un ritmo de vida moderno, tan rutinario que la gente ya no percibe su anormalidad.

Entonces, por diez centavos, única cantidad que posee, el hombrecillo viaja en el camión "casi desierto" que lo aproximará a su naufragio de soledad.²⁵ Obviando al conductor, son tres pasajeros: "una mujercita encantadora, un caballero raro y elegante y el ciudadano Robinson". A partir de este momento, se crea una ambigüedad ontológica en torno del caballero extraño, enfatizando la fina rareza de su figura: "El señor *raro y elegante* daba la impresión intuitiva de una *cosa tan poco humana*, que el ciudadano Robinson se sintió a solas con la caricia que le proporcionaba la presencia de la mujer. Y se dio a soñar".

En su ensueño, todos los hombres del planeta van desapareciendo jocosamente, ya que el resentimiento social de nuestro protagonista es un ingrediente que cultiva con placer en su imaginación, más que evasiva, compensatoria de la realidad. Porque la exclusión provoca exclusión, sólo así puede devolver a la sociedad su maltrato,²⁶ desintegrando a sus miembros "disueltos en el aire, tragados por la tierra, carbonizados y hechos cenizas por un súbito cambio del calor solar, en fin, por cualquier

²⁵ "Y se metió la mano al bolsillo dándose cuenta inmediata de que no poseía más que diez centavos" (p. 32). La respectiva escena a este enunciado sería un acercamiento de la cámara a la palma abierta del personaje con la moneda para explicar que es su única posesión. Es importante resaltar que éste es uno de los pocos movimientos visuales de todo el relato, pero la razón se encuentra en la estética de Keaton, porque "es el único autor cómico [...] que se preocupa por situar la cámara en un punto preciso en relación con personajes y decorado". Para comprenderlo mejor es necesario recurrir a otras eruditas observaciones de Pérez Turrent sobre el arte keatoniano: "Su sentido estético se traducía en la belleza de la composición, la sencillez del encuadre, la fluidez y la discreción de sus movimientos de cámara. Sus preferencias iban al plano general y al de conjunto; cuando era necesario, por motivos más narrativos que expresivos, utilizaba el plano medio. Sólo se servía del primer plano por razones explicativas. [...] Si bien utilizaba a menudo el *travelling* y la panorámica, sus películas escapaban al estatismo gracias a su gran sentido del movimiento en el interior del plano". Pérez Turrent, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

²⁶ "Para los románticos, la crueldad satánica de la civilización quedaba ejemplificada en la configuración de los muchos contra el uno, donde las fuerzas predominantes son la persecución y la exclusión". Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 118. Bustillo enfatiza el fondo social de esa actitud romántica de ser víctima de la colectividad. El sueño del ciudadano Robinson está destinado a fracasar porque él mismo utiliza el proceso de exclusión como respuesta a la que padece. Como se verá al final, repite los mismos errores que lo obligaron a evadirse del sistema.

procedimiento eficaz que garantizase la seguridad de que no quedarían huellas de ellos sobre el planeta". Eso sí, este Robinson plagario no pensaba sufrir la incertidumbre de una huella humana sobre la tierra.

El hombre raro y elegante interrumpe su "fantasía estéril" para pedirle un cerillo con una sonrisa poco confiable, "insospechable en su rostro de gesto duro". En conjunto, las advertencias respecto de su carácter sobrenatural no pueden ser más claras. Algo en él es raro; su elegancia, su "mano larga y cuidada" enarbolando "un cigarrillo diminuto y blanco", no son compatibles con el humilde camión en que viaja. Esto se descubre cuando el hombrecillo le hace saber que no tiene ni un fósforo:

Y tranquilamente, naturalmente, hasta elegantemente²⁷ sopló sobre su cigarrillo una diminuta y elegante llamita azul, como la que despiden las lámparas de alcohol, que se escapaba de su boca entreabierta.

El ciudadano Robinson no se dio cuenta de *este hecho profundamente anormal*; más bien dicho, lo vio, pero no tuvo interés en reflexionar en su *anormalidad*; lo encontró, así de pronto, *el hecho más natural del mundo*. Hasta pasadas un par de horas más, y desaparecida ya de la compañía la adorable muchacha culpable de su romance intangible, no pensó en que había presenciado *algo terrible*. (Las cursivas son mías, p. 33)

El único sorprendido es el narrador, quien corrobora el hecho y enfatiza su anormalidad. Lo verdaderamente extraordinario del fenómeno es que sea percibido como "el hecho más natural del mundo". La fase de una esperada evaluación inmediata es nula, ya que se posterga por horas. Este quebrantamiento de las expectativas del lector tiene un efecto interesante. Por un lado, la falta de sorpresa del protagonista ocasiona la doble sorpresa del lector (la del suceso sobrenatural y la de la inesperada recepción del personaje); por otro, la asimilación de esa actitud mueve al humor.

Ya se ha mencionado la función narrativa del fragmento, pero no se puede evadir la pregunta sobre su origen. ¿Por qué el ciudadano Robinson no prestó atención al fenómeno, solamente por distraído? Sí, en parte se explica por su distracción. Se había

²⁷ Nótese el efecto de lentitud que provoca esta agrupación de adverbios.

concentrado en fantasear con la linda mujercita que observaba desde su rincón y hasta que ella “desaparece”²⁸ no reflexiona sobre lo ocurrido horas antes.

Pero hay otra opción para explicarlo. Se habla de anormalidad porque semejante hecho no corresponde en manera alguna a las leyes naturales conocidas. Transgrede el orden establecido según el cual es imposible que persona alguna tenga un aliento flamígero. Por eso el hombre raro se descubre como un ser singular, aunque aquí hay que recordar que tampoco “nuestro amigo” es un ciudadano común. Resignado y sometido, —mas no simpatizante del estricto orden que lo subyuga—, el ciudadano Robinson había transgredido las leyes de la realidad con su subversivo sueño mucho antes que la llamita elegante de su compañero de viaje. De alguna manera, ya estaba sintonizado en el orden alterno de lo fantástico, por lo que no resiente tanto la invasión de lo extraordinario.

La inquietud y la verdadera evaluación sobrevienen debido a que lo que presencia rebasa la potencialidad de su sueño. De nuevo demora en percatarse “de todas las cosas extraordinarias que estaban aconteciendo” por mirar fijamente el cigarro tan asombrosamente encendido. La cámara tendría que enfocar el cigarrillo y luego abrir la imagen para mostrar que:

el camión corría en mitad de un llano y de que el sol estaba ya en el ocaso de varias horas antes de lo usado. Es decir, que *sin sentirlo, o sin que fuese así en realidad*, había viajado más de dos horas o el sol se había adelantado esa tarde haciendo su camino con insólita rapidez. Volvió otra vez a mirar al extraño pasajero y recibió en mitad de la cara una bocanada de un humo de aroma enervador. *Se creyó víctima de un tóxico* que adivinaba en el cigarrillo de su compañero e iba abordarlo ya, cuando el desconocido tomó a hablar *desconcertante siempre, pero siempre amable*:

—¿Le agrada el aroma de este tabaco? Es delicioso, ¿no le parece? *Buen número de cigarrillos de estos llevo fumados desde que le espero*. Dígame, joven, ¿por qué tardó usted tanto? (*idem*)

²⁸ Esa desaparición puede referirse a que la mujer ya había bajado del camión, aunque debido a su pasiva actuación, el acto de desaparecer le da una impresión de irrealidad. Tal vez fuera una imagen engañosa, tan intangible como el romance que inspira. Es decir, una tentación del diablo para exaltar al hombrecillo. “Toda su obra [de Buster Keaton] tiene como objetivo alcanzar a la mujer [...] sólo porque la ama” (Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 36), aunque en este caso no lo mueve sólo el amor.

El diálogo completo que se entabla entre el ciudadano Robinson y el extraño personaje es memorable por su comicidad y por el juego "desconcertante siempre" sobre la naturaleza real de los hechos extraordinarios. Es así como Bustillo logra una fusión perfecta y estratégica entre humor y fantasía, puesto que: "La risa favorece las representaciones erróneas, las deformaciones y las exclusiones. Abiertamente representa a su objeto como monstruoso, e intenta expulsarlo. El mismo propósito anima lo fantástico".²⁹ Al igual que el narrador, "siempre amable", se divierte jugando con el lector, el pasajero misterioso jugará con el ciudadano Robinson. Tanto uno como el otro confirman el acontecimiento que ha dado pie a la confusión, pero lejos de aclararla la siguen fomentando.

El narrador contó y comentó la aparición de la elegante llanita desde su perspectiva. Sólo así podía destacar su anormalidad, pues el personaje estaba muy ensimismado para detectarla. Entonces, se trata de un suceso objetivo, que en realidad pasó y que inscribe al texto en el marco de lo fantástico exterior.³⁰ Aun así, el narrador no permite descartar del todo la posibilidad de que el fenómeno sea producto de la alucinación provocada por los tóxicos cigarrillos, aunque esta opción está focalizada en el angustioso desconcierto de nuestro náufrago, quien tan sólo "creyó" ser víctima de un tóxico.

Por su parte, el extraño no niega haber encendido con su aliento el cigarrillo, mas no le parece justo que por eso se le haga responsable del cambio de ruta del camión ni del transcurso adelantado del sol. De lo uno podría informarle mejor el chofer, de lo otro, el sol, que "se habrá aburrido de hacer siempre lo mismo y habrá decidido al fin cambiar de juego". Es una respuesta absurda para la mentalidad racionalista del ciudadano,

²⁹ Tobin Siebers, *op.cit.*, p. 108. "La risa absoluta sólo nace cuando sus participantes penetran en lo maravilloso" (*ibid.*, p. 111). Existe, pues, una relación intrínseca entre la violencia de la farsa y la de lo fantástico, ya que ambos discursos comparten una lógica supersticiosa de exclusión.

³⁰ "El ciudadano Robinson" pertenece a los "relatos relacionados con lo fantástico exterior en los cuales el ser o el fenómeno supranatural actúa manifestando una identidad enigmática dotada de una fuerza o de un poder inexplicable (casi siempre de signo maléfico, perverso o diabólico)". Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 195.

acostumbrada a establecer una relación lógica de causa-efecto. Con todo, no lo era más que la “tranquilidad absurda” y la “ilógica ciega confianza” que le infundía la exagerada amabilidad de su acompañante.³¹ Tanta consideración para un hombrecillo que nunca había sido digno de ella no puede más que conquistarlo.

Al cuestionar y poner en duda todos los razonamientos del ciudadano Robinson, el desconocido indirectamente cuestiona la validez del orden al que con tanta desesperación trata de aferrarse el hombrecillo. Tal vez esa tranquilidad que le transmite se debe a que, al mismo tiempo que le hace vacilar sobre las leyes establecidas, le sugiere la existencia de un orden alterno en el que no hay rutas ni destinos inexorables, en el que el sol puede dejar de salir si así lo desea porque no hay tareas obligatorias.

Significativamente, el suceso fantástico acontece en un camión, un automóvil con rumbo fijo que absorbe a los pasajeros —también autómatas— para encaminarlos a su rutina diaria. Mas este orden lineal y programado de la máquina comienza a “fallar”, a “averiarse” con la irrupción de un ser anormal que cuenta con capacidades sobrenaturales y que, por si fuera poco, se comunica amablemente con un hombre de nivel inferior. Éste, en un principio, cree que algo en la realidad se ha descompuesto para que altere su código. Su compañero, con más humor que con la seriedad que ameritaría el asunto, le insinúa que a lo mejor el mundo no está regido por una jerarquía ineludible, sino por un orden aleatorio, volitivo, menos exacto y más humano.³²

Sin embargo, el extraño recompensa bien al hombrecillo por toda la confusión en la que lo sumergió intencionalmente. Lo devuelve al orden convencional, sin que eso signifique rescatarlo de su experiencia fantástica:

³¹ Hay que recordar que “la farsa consiste en una verdadera estructura de hechos absurdos”. Bentley, *op. cit.*, p. 227. El objetivo es calificar de absurda a la realidad.

³² Mucho se ha insistido en la constante relación de Buster Keaton con las máquinas. Aparte de sus movimientos ágiles y mecánicos, termina por dominar los artefactos que en un principio se le rebelan. También el ciudadano Robinson triunfará sobre el camión que simboliza el orden estricto que lo somete cuando regresa a la ciudad y a su paso la gente desaparece. En *The General* (1926), considerada una de las mejores cintas de Keaton, esta propuesta estética encuentra un buen ejemplo.

—Perdóneme usted, querido amigo, todo el desconcierto que le he provocado. Pero vamos a ver, si yo le digo intempestivamente, de pronto, sin toda esta admirable y bella presentación escénica de que he usado, que soy el diablo, usted me hubiera tomado por un loco o por un estúpido bromista.

—Efectivamente...

—Pero si se lo digo ahora, usted dará un suspiro de satisfacción y se dirá a sí mismo, hasta orgulloso, que ha acertado en sus pensamientos... Joven, usted está necesitando urgentemente que yo sea el diablo...

Nuestro buen amigo tuvo que confesar lo cierto de este pensamiento.

—Pues bien, joven, sí, soy el diablo y hace tiempo que andaba tras de usted. [...]

Le otorga el privilegio de confirmar la única explicación lógica que pudo concebir.

Después de todo, las cosas no han cambiado tanto como temía. Tanta angustiada incertidumbre se debía a un código lógico y, aunque supersticioso, bien conocido por él: Dios *versus* Satanás. Es más, tiene la oportunidad de corregir la falsa creencia de que tales figuras responden a una división tan maniquea.

A continuación, el diablo hace una amplia presentación en la que “se monologuizaba”. Ha concluido el diálogo y ahora Satanás, personaje diegético, habla de sí mismo creándose con su autonarración una calidad metadieética: “El diablo, amigo mío, no tiene ninguna función ética o desquiciadora, determinada o interesada. El diablo no es más que un artista”. Por más que aluda al arte desinteresado de sus apariciones, el tono irónico de este “demonio amable y servicial”, de un “bondadoso Satanás”, —si no al ciudadano Robinson, al menos sí al lector— advierte que no se puede creer en un diablo artista.

Un nuevo salto elíptico marca el inicio de la etapa resolutive. En esta ocasión, no se trata de combatir a una fuerza sobrenatural amenazante, sino de adaptarse felizmente a la concesión de la aventura. El extraño encuentro “supone una vía de liberación eufórica del deseo” que de otra manera no se habría realizado. Por tanto, la resolución del relato define:

un estado de armonía y de fusión con el ser o el fenómeno extraño accediendo a un mundo *otro* (en ruptura con las leyes naturales del espacio y del tiempo), pero el

orden ordinario y racional acabará imponiendo su ley y separándole del ideal soñado y alcanzado por la vía visionaria.³³

Por lo pronto, el diablo cumplió su palabra y “Todo en la ciudad era suyo, porque las fieras superiores se habían marchado” (p. 63). El viaje de regreso del camión despobló la urbe, convirtiéndola en un ameno refugio solitario. Sólo faltaba la bella compañera prometida, pero justo cuando el ciudadano Robinson creyó que el demonio le había jugado una vil robinsonada, “la vio venir llena de naturalidad y de alegría, por la calle parálitica”. El escenario de su amor idílico es todavía más increíble que el fantástico viaje a bordo del camión. Es una ciudad muerta, vencida, por lo que “parecían un extraño y turbador par de seres vivientes en mitad de una fotografía inanimada”. Antes frenética, ahora parálitica, es el único estado en que no puede humillar a nuestro hombrecillo.

A pesar de que no había quedado huella alguna de pie humano, el recuerdo de los hombres hizo medrar al nuevo dueño de la ciudad. Debido a ese temor, pasados varios días destruyó todos los rastros de la civilización (máquinas, planos, fórmulas, fábricas) para evitar que se reconstruyera. Mas luego “Pensó tristemente que el mal no estaba en todo eso, sino en el alma misma —profunda y desconocida— de los hombres y de las cosas”. Movido por esta decepción, “ya egoísta y prevenido, se dirigió presuroso al banco más cercano para coleccionar dinero”.

Una elipsis más cambia abruptamente el final de la historia y deviene la consecuencia fatal del contacto con lo “otro”: “toma aquí la forma de una disyunción temporal, un antes y un después, que remite (quizá demasiado sistemáticamente) a la

³³ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 127. // Roger Bozzetto menciona el mismo proceso con otras palabras: “En un primer momento, la respuesta/el objeto corresponde al deseo formulado, conforta al héroe [...] En un segundo momento, la respuesta se revela destructora del sujeto”, en “¿Un discurso de lo fantástico?”, *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001, p. 238. Mientras Herrero Cecilia lo ubica como una posibilidad de la fase resolutiva, Bozzetto lo califica como el efecto del contacto con lo “otro”. // También Siebers (*op. cit.*, p. 99) nos da elementos para temer el fatídico final del sueño paradisíaco: “Todo personaje de estas obras sufre la metamorfosis de la acusación [entiéndase, por tanto, exclusión], y no avanza hacia la vida [...], sino al destierro o a la muerte, como lo prueba la conclusión de todo cuento fantástico”. En el presente caso, concluirá con el destierro de la sociedad.

temática del castigo tras la tentación".³⁴ Todavía no terminaba de abrir la caja fuerte cuando ya lo había detenido la policía. Sus delitos:

enemigo de las instituciones sociales, anarquista, agitador y ladrón. Además —y esto fue lo que estuvo a punto de volverle loco—, se le acusaba de que, en complicidad con el chofer degenerado de un camión de pasajeros, había raptado y violentado a una dulce doncella que viajaba junto con él, y que ahora le recriminaba amargamente.

Por si no fuera suficiente, reconoce en el fiscal al "señor extraño que daba la impresión de cosa poco humana y que había tomado en el camión por Satanás".

Una vez recobrada su categoría de ser ínfimo, regresa con ella su estoica resignación. Como Buster Keaton, "aun en los peores momentos, ante las más graves injusticias, conserva su dignidad",³⁵ porque, después de todo, no ha sido en vano. El ciudadano Robinson purgará su pena en la "sedante soledad de una tranquila celda" de la "casa de los absurdos", aunque su historia haya servido para comprobar que éstos pululan libremente en todas partes.

Al mismo tiempo que el acusado, el lector se desconcierta por esta imposición violenta de la realidad. La irrupción sucesiva y cómica de lo extraordinario se fue estableciendo de tal manera que su efecto se había diluido hasta aproximarse a lo maravilloso. A esto contribuyó bastante la dilatada explicación del diablo sobre su propia naturaleza e intenciones. En cambio, la verdadera sensación de extrañeza la provoca la realidad y su inexplicable invasión. Por consecuencia, el efecto fantástico se consume y alcanza las dimensiones características de lo fantástico exterior. No hay ambigüedad resolutive. No hay manera de compensar la transgresión por medio del efecto alucinógeno de una droga sin estar haciendo una interpretación entre líneas muy forzada.

³⁴ Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 238. En el siguiente apartado se abordará el tema del castigo y de los mitos punitivos a los que hace alusión.

³⁵ Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 28.

La presencia de una posible droga es una estrategia más en la construcción de la ambigüedad retórica junto con las metáforas, comparaciones e intertextualidad del cuento. Su objetivo es trastocar la legalidad natural para confundir y conseguir el efecto pretendido. La clara intención paródica, irónica, farsica y subversiva de Bustillo Oro da como resultado una intrincada historia. Al ciudadano Robinson se le acusa de ser cómplice del conductor del camión, pero éste nunca es visualizado siquiera, es sólo una presencia incidental. El texto no permite afirmar la supuesta alucinación porque la ambigüedad perceptiva es prácticamente nula. Como ya se observó con anterioridad, el primer hecho fantástico fue narrado desde la perspectiva del narrador.

La culminación de la última y gran paradoja del relato indica que si algo debe sorprendernos e inquietarnos, es la injusticia del mundo real. Y si algo debe atemorizarnos, no es la malicia del diablo ni sus constantes engaños, sino la maldad que alberga el alma humana y que le hace construir y habitar al hombre su propio infierno. La certeza de esa maldad innata se le revela tanto al ciudadano Robinson como al lector. Ni la existencia de esta verdad ni los medios por los que es presentada disminuyen la angustiante inquietud que ocasiona el final. Por el contrario, la mordacidad de la ironía y de la parodia refuerza el efecto fantástico. Bustillo Oro ha creado así un buen ejemplo para discutir la siguiente afirmación de Irène Bessièrre: "Las referencias teológicas, esotéricas, filosóficas o psicopatológicas del relato fantástico no deben llevar a engaño, puesto que no atestiguan la existencia de la inmanencia de algún estado extranatural, ni son simples artificios narrativos destinados a encerrar al protagonista y al lector en una especie de paradoja cuya irresolución tendría entonces más de agudeza o de ironía, lo que impediría valorar la angustia".³⁶ En el texto de Bustillo, esa confrontación social produce la paradoja.

³⁶ Bessièrre, "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza" en *Teorías de lo fantástico*, p. 85.

3.1.3 La circunferencia de la evolución

Lo fantástico de por sí "aspira a la disolución de un orden que se siente opresivo e insuficiente",³⁷ pero si además su contenido cuestiona y ridiculiza los presupuestos ideológicos de una sociedad, es doblemente subversivo.³⁸ En su aventura fantástica, el ciudadano Robinson es la antítesis paródica del heroico Crusoe; es la negación del primer mito moderno que ensalzó los valores capitalistas,³⁹ por lo que representa el fracaso del sistema. Nuestro plagiatario, además, es un personaje notable por la fuerza que le otorga su triple carácter mítico: Robinson, Fausto y Adán. Sin duda, el eje central lo determina Crusoe y para reconocer el proceso de inversión hay que remitirse al referente original. Por supuesto, sin agotar todas las ricas vetas temáticas que podrían surgir con una profundidad mayor.⁴⁰

El protagonista de Defoe simbolizó elogiosamente el individualismo del sistema capitalista. La única forma de que la sociedad progresara era que cada individuo asegurara su propio bienestar, aun a costa del otro. Aunque la estratificación social se creía superada bajo la premisa de la libre competencia y de la igualdad de derechos, inevitablemente se reprodujo el establecimiento de una jerarquía tan infranqueable

³⁷ Rosie Jackson, "Lo «oculto» de la cultura". *Ibid.*, p. 151.

³⁸ Esta doble subversión sería una salvedad al juicio de que el género fantástico "se erige como el lugar para una crítica del universo de la representación [...] Pero no en el marco de un discurso subversivo, sino mediante la puesta en práctica de la subversión de todo discurso fiable y por la instalación [...] de una efectiva alteridad". Bozzetto, *op. cit.*, p. 224.

³⁹ Es una de las ideas fundamentales de Ian Watt en *Mitos del individualismo moderno: Fausto, don Quijote, don Juan, Robinson Crusoe*. Madrid, Cambridge University Press, 1999. Retomo su definición de mito como "una historia tradicional que es excepcional y muy ampliamente conocida en toda la cultura que tiene la credibilidad de una creencia histórica o quasi-histórica y que incorpora o simboliza algunos de los valores más elementales de una sociedad" (p. 12).

⁴⁰ Recuérdese el nexo que los propios surrealistas identificaron entre su estética y la de Buster Keaton. Indirectamente, algunos de sus presupuestos se mantienen en la temática del relato creado por Bustillo Oro: el énfasis en figuras míticas, la evasión de la realidad para alcanzar una verdad auténtica, el tono lleno de verdades irónicas y paradojas, la desilusión por el progreso. No sucede lo mismo con la forma, pues el texto carece de la fragmentación, disección y recomposición de la literatura surrealista. Se trata de una influencia indirecta y quizá inconsciente: "Esta concepción antirrealista negativa conduce a una más profunda comprensión de las cosas [...] a través de la realidad de los sueños o de los mitos, en los cuales tenemos la esperanza de descubrir la verdadera alma del hombre, «la imagen verídica, esa que os dejará atónitos de sorpresa aún en la medida que parezca verdadera»". H. A. Hatzfeld, *Superrealismo: observaciones sobre pensamiento y lenguaje del superrealismo en Francia*. Buenos Aires, Argos, 1951, p. 8. Ésta es una de esas vetas que ameritarían un estudio particular.

como la medieval, tan determinante como la natural.⁴¹ A lo largo de la historia, tan sólo cambiaron los elementos de la división entre los hombres: fuertes y débiles, señores feudales y vasallos, ricos y pobres, dueños y trabajadores. Resulta más que obvia la falsedad de una supuesta evolución socio-económica, ya que la constante sigue siendo la sujeción de los más por parte de los menos.

La mentalidad del medioevo, no obstante, tenía la ventaja de estar sustentada por una consistente creencia religiosa: el agrado de obedecer los misteriosos designios de Dios. En cambio, el materialismo privó al individuo de todo asidero existencial para sobrellevar la diferencia. Los hombres dejaron de valer por sí mismos y ya sólo existían socialmente por su capacidad productiva, su rendimiento económico. De ahí que nuestro hombrecillo se desempeñara "en una serie interminable de pequeñas grandes torturas a que le condenaba su calidad de animal inferior". Con semejante deshumanización, la sociedad convierte a sus miembros en autómatas útiles, desechables y solitarios.⁴²

La soledad que había sido la mayor desgracia de Robinson (y tema central de la novela)⁴³ cambia radicalmente para su plagiario. Estar rodeado de una multitud cosificada, insensible, lo hace presa de una soledad asfixiante y negativa, porque no es únicamente la conciencia de saberse abandonado, sino que se suma a la certeza del desprecio. La gran población de la ciudad no es capaz de brindarle más compañía que la que ofrecía la naturaleza al otro náufrago:

Las calles congestionadas de ruidos y de gentes; las noches enfermas de artificiales luces rojas, azules, verdes, amarillas; el movimiento epiléptico de la urbe, no le ofrecían más compañía de seres de su misma especie que la que el viento, los huracanes, el rayo y los animales feroces le habían ofrecido a todos los otros Robinsones. (p. 63)

⁴¹ *Vid.* Ian Watt, *op. cit.*, p. 48.

⁴² "Una de las objeciones al sistema capitalista es que tiende a tratar a los demás, y especialmente a la mano de obra, como meras mercancías intercambiables. Esta tendencia se encuentra, de forma acrítica, en la conducta de Crusoe". *Ibid.*, p. 180.

⁴³ "el problema fundamental que Defoe presenta es el del aislamiento y la soledad frente a la sociedad, como fenómenos que conducen a la reflexión sobre la naturaleza humana y su relación con la sociedad". Fernando Galván, "Introducción" al *Robinson Crusoe* de Defoe. Madrid, Cátedra, 2000, p. 57. Bustillo lleva a cabo la misma reflexión en su parodia, pero con un resultado muy distinto.

El verdadero estado solitario que desea es, entonces, simplemente una liberación de esa angustiante sensación que lo niega como ser humano.

Bustillo Oro identifica el paralelo existente entre el modo de vida moderno y el modo de vida salvaje de acuerdo con el cual el fuerte se come al débil: "sobre todo ese resquebrajoso barniz de civilización y de falso orden, se abatía una densa caligine de barbarie, como si las calles en descuido hubieran sido invadidas por la selva".⁴⁴ La ley de ésta dicta que quien no tiene la astucia para pisar al otro, terminará pisado. Como en las eras más primitivas, los hombres se enfrentan para poder dominarse unos a otros, para marcar brutalmente la superioridad de su territorio. Por lo mismo, el clasicismo social recuerda bastante a una escala zoológica en la que los hombres ya no se distinguen de los animales:⁴⁵

Porque esta era la situación exacta de nuestro plagiaro de Robinson; se veía rodeado de seres superiores, más fuertes, más inteligentes, más audaces, más aptos: seres superiores que tenían la facultad de llegar a todas partes siempre antes que él, o de expulsarlo fácilmente si se les anticipaba; seres superiores que lo manejaban a su antojo, como a un pequeño y útil animal doméstico. Y como es natural, el animal inferior terminó por ser esclavo de los animales superiores [...] (p. 32)

Por supuesto, semejante comportamiento es una degeneración del racionalismo materialista, ya que no existe razón humana para realizar y apoyar un acto tan atroz de algo que bien podría llamarse "canibalismo social".

Si alguien hubiera acusado al joven Crusoe de ser un canibal, a él que tanto consuelo le brindaba saberse diferente de esas bestias humanas que mataban y devoraban a sus

⁴⁴ De este modo rememoró las actividades políticas de su campaña vasconcelista de 1929. Juan Bustillo Oro, *Vientos de los veintes, cronicón testimonial*. México, SEP, 1973, p.123. El cuento de "El ciudadano Robinson", como se recordará, fue publicado en 1928, pero con la indicación de haber sido escrito un año antes. Esto significa la tendencia que ya tenía el pensamiento de Bustillo todavía antes de incursionar en el movimiento y que seguramente se debía a la decepción revolucionaria. Una revolución de falsos ideales, a final de cuentas estática, era el estandarte de un gobierno retrógrada.

⁴⁵ Esta ambivalencia hombre/animal también le es muy cara a la farsa: "El autor de farsas no nos presenta al hombre como un poco inferior a los ángeles, sino apenas por encima de los cuadrumanos". Bentley, *op. cit.*, p. 232.

semejantes,⁴⁶ aún no terminaría de reponerse de ofensa tan grave. Su mentalidad no sólo estaba impedida para reconocer al "otro" y respetar su otredad, sino también para percatarse de que él mismo explotaba a sus propios compañeros. Tal es el caso de Xury, tal el caso del famoso Viernes.⁴⁷ La explotación, en un sentido metafórico, no se aleja mucho del canibalismo, pues en ambas situaciones se trata de comerse unos a otros. De manera semejante a un sacrificio ritual, el sacrificio social de los hombres se hace en aras de la continuación del orden excluyente que se ha establecido.

Con esa superioridad, Crusoe manifestó que no había situación desfavorable que la fuerza del hombre no pudiera soslayar. El heroico Robinson dominó sin mayor problema tanto a la naturaleza como a los otros humanos con los que se encontró (nativos, piratas, otros naufragos). En cambio, nuestro ejemplar ciudadano comprueba que el hombre es incapaz de dominarse a sí mismo, a su propia naturaleza interior. Puede crear un ambiente sofisticado, mas no por eso menos hostil, ya que son las condiciones de su actitud animal las que lo hacen inhabitable.

Por otro lado, Crusoe tiene que purgar la culpa de haber desobedecido los designios paternos al despreciar los beneficios de la clase media. Es expulsado del paraíso de la sociedad y si quiere regresar a ella debe demostrar que la merece. Así es como la reconstruye desde el nivel más esencial, pasando "por las mismas etapas de la historia humana".⁴⁸ Es también el primer mito moderno en que el castigo se convierte en el medio de superación.⁴⁹

⁴⁶ "di gracias a Dios por haber nacido en una parte del mundo en la que no existían seres tan horribles como éstos", "Me preguntaba cómo era posible que Aquel que gobernaba sabiamente todas las cosas del mundo, hubiese dotado a ciertas criaturas suyas de tanta inhumanidad o de algo incluso peor: de una brutalidad extrema, que las llevaba a devorar a sus semejantes". Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, *op. cit.*, pp. 264 y 295. Estas afirmaciones, solemnes en su tiempo, pueden leerse hoy incluso con ironía.

⁴⁷ Al primero, compañero de su primer naufragio, lo vende como esclavo a un pirata. Al nativo lo "come" culturalmente, imponiéndole sus creencias y su sistema de vida; después, dispone de él como criado.

⁴⁸ Watt, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ "Crusoe halla un «secreto y abrumador deseo que nos apresura a ser los instrumentos de nuestra propia destrucción»" (*ibid.*, p. 155). El joven Crusoe enfatiza que su destino de naufrago estuvo

Por el contrario, para adueñarse de su paraíso desértico, el ciudadano Robinson debe destruir "todo lo que producía la humanidad de feo y de inútil con el sacrificio de los hombres". Asesino de la monstruosa urbe, destrozó sus lujos e "hizo correr arroyos de perfumes en piso de seda y le prendió fuego al Palacio Municipal". Aunque el proceso es opuesto, cuando Robinson reconstruye su civilización y su plagiarlo vuelve a ella porque no puede evitar pensar en los demás, llegan a la misma conclusión: el hombre es un ser social.

La idea de paraíso, de hecho, remite al creado especialmente para Adán y Eva. El ciudadano Robinson y su mujercita:

pasearon su amor franco y visible sin que ningún guardia les detuviese y sin que se escandalizase ningún hipócrita burgués. Pero se sentían incómodamente exteriorizados, buscaban la intimidad, y lo primero que hicieron fue buscar un albergue a su amor.⁵⁰ (p. 63)

Su conciencia social pudo más que ellos y los hizo reinventar el pudor, que fue su primer mal uso del edén.⁵¹

Casi culminada la destrucción de la ciudad, el ciudadano Robinson se había burlado de la evolución humana "y se fue al campo a sembrar". Pero su Eva "asustada y reflexible" —no por nada la mujer le fue concedida por el diablo para su perdición— le señaló al plagiarlo de Adán el camino hacia el fruto prohibido: "le hizo pensar en que iba a colocar a los hombres en su primitivo estado de animales sin ahorrarles por esto la esclavitud a los unos de los otros; porque, si no el dinero y las máquinas, la simple fuerza física haría esclavos".

determinado por su desobediencia, por su ambición, pero gracias a la voluntad de su trabajo supera la desgracia.

⁵⁰ La presencia de la mujer es otro modo de subvertir el mito de Robinson, pero también permite la conexión con el mito adánico. Respecto a la ausencia femenina en *Robinson Crusoe*, Watt comenta que "El sexo es considerado un factor peligrosamente irracional en la vida, que interfiere con la búsqueda racional del propio interés". *Ibid.*, p. 182.

⁵¹ Siguen la actitud conservadora del Robinson de Defoe, quien a pesar del calor de la isla se negó a andar desnudo.

Ante el peso de un planteamiento tan determinante y poco consolador, el hombrecillo no iba a ser el primero en buscar la redención espiritual de toda la humanidad. Quería escapar de su realidad opresiva, mas cuando notó que no podía contra ella, contra su inexorable repetición, decidió pecar de egoísmo y garantizarse un mejor lugar en la próxima vuelta de la civilización. La expulsión del ciudadano Robinson es la consecuencia de su pecado original. Sentirse dueño y señor de la ciudad le provocó el vértigo de perderla, de volver a ser insignificante. Entonces surgió en él la oscura ambición que se oculta en el alma de cada hombre: "Pensó en asegurarse la vida y la posición de superhombre si los hombres volvían. Pero encontró la caja cerrada —la única de todas las puertas que no se le entregaba— y decidió forzarla". Y mordió la manzana, buscó el dinero.

Pero no es Dios quien lo expulsa de su reino, sino el simpático Satanás, dios de los excluidos. Su anticreación despobladora se opone al orden social basado en el mandato divino de crecer y multiplicarse para alabar a Dios. Así, pues, el mundo creado por éste se ha tomado en un verdadero infierno y sólo el diablo puede deconstruirlo, porque "sólo la magia diabólica hará posible la obtención de los propios deseos en la tierra".⁵²

Podrá tratarse de un demonio muy moderno que —pese a su tradicional aparición— desaparece "sin dejar una nube oscura ni olor a azufre quemado", "sin hacer firmar siquiera un pacto leonino". No obstante, en sus ambíguas e irónicas palabras reconocemos al mismo que le apostó a Dios que perdería el alma de Fausto:

El diablo, amigo mío, *no tiene ninguna función ética o desquiciadora, determinada o interesada*. El diablo no es más que un artista. Yo le aprecio a usted de veras y podría haberle colmado de beneficios sin presentármele y *haberlo usado* en la colaboración que *necesito* sin avisárselo siquiera. Pero le confesaré que para el diablo las apariciones son un muy noble arte que practica de vez en cuando *simplemente por inquietud*. Cada aparición es para el diablo lo que cada cuadro a un pintor sincero o cada libro a un sincero escritor... Ahora querría conocer su opinión sobre la de hoy, pero me parece que le interesará más que le diga lo que voy a hacer para ayudarle y *para que usted me sirva*. (Las cursivas son mías, p. 33)

⁵² *Ibid.*, p. 24.

Le hace creer al hombrecillo que sus apariciones no tienen una finalidad en especial, pero su engañoso discurso no oculta que —él también— está utilizando al ciudadano Robinson para algún oscuro fin.

Después de todo, Satanás no miente al decir que su obra es artística. “No es esto un nuevo arte por el arte mismo, sino más bien el descubrimiento de la belleza como medio esencial para llegar a revelar la verdad de manera simple y amplia, en una postura opuesta al enfoque analítico y racional”.⁵³ El arte es un artificio, una mentira que contiene una gran verdad sobre el mundo. En este sentido, se aplica lo mismo al propio Bustillo con su ficción fantástica. La sublime verdad que demuestra el diablo con su presentación cómica y teatral es que la civilización es su reino, que el hombre está hecho a su imagen y semejanza: será eternamente el ser que pierda la gracia divina por la enfermiza ambición de su alma, por su tonto afán de imponerse a los demás.⁵⁴

En cuanto al plagario de Fausto, no ha sido condenado por aspirar al conocimiento supremo, sino por la tentación del poder. Aún así, comparten el motivo de su perdición, que es tener un alma humana. Fausto, en su momento, lamentó no ser animal y contar con un alma mortal que lo eximiera del dolor eterno. El ciudadano Robinson también lamenta la naturaleza maligna del hombre. Uno descubre trágicamente la inmortalidad del alma, otro su inmoralidad.

En la resolución del castigo, nuestro antihéroe se aproxima a la del joven Robinson, que por igual encontró su salvación en la condena. Pero este “afortunado” destino del plagario se debe explícitamente en el texto a un “defensor” y a sus ayudantes,⁵⁵ que

⁵³ H. A. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁴ Aquí aplican las palabras de Tobin Siebers (*op. cit.*, p. 117): “la visión filosófica romántica de la cultura, que define la risa como el discurso violento del ser civilizado, y la civilización como la condición de la humanidad tras de la Caída”, presenta a la risa de Satanás como “la mayor señal de su desprecio a la sociedad y a sí mismo”.

⁵⁵ En oposición al fiscal, “El defensor, ayudado eficazmente por dos o tres doctores de los conocidos por más sabios y más respetados, convenció a los señores del jurado de que lo único que el ciudadano

bien podría ser una especie de Dios intercesor acompañado de su séquito angelical. El mismo cuya voluntad logró salvar a Fausto en la versión de Goethe, no deja que el hombrecillo se pierda del todo.

Sin embargo, de acuerdo con el código social no hay paradoja ni compasión. El sistema ha juzgado al ciudadano Robinson por anarquista, por atentar contra su estabilidad. Es cierto que el manicomio le proporciona la soledad deseada, pero es también la última gran humillación de los hombres superiores: él, débil, insignificante, ni siquiera es digno de ser considerado peligroso.

Por tanto, la sociedad lo condena a su peor castigo en recuerdo de su mito característico: la exclusión. No irá a la cárcel, institución normativa que, en teoría, apela a la regeneración del delincuente. En cambio, lo expulsa de su paraíso racional marginándolo en calidad de loco, con todas las implicaciones negativas del término en un mundo racionalista. El discurso del loco se invalida, no responde a la normalidad mental con la que se identifican los demás hombres. Éstos, en consecuencia, no lo reconocen como su igual. Se le niega su calidad humana y es, en fin, un simple loco.

No obstante, la locura que al final se le impone —del mismo modo en que antes se hiciera con el calificativo de “hombrecillo”—, también descubre la imposibilidad de resolver el problema planteado en todo el relato: que la naturaleza malévol a del alma humana es dominar al otro.⁵⁶ Como diría Foucault, “mediante la locura que la interrumpe, una obra de arte plantea un vacío, un momento de silencio, una pregunta sin

Robinson necesitaba era la sedante soledad de una tranquila celda en un sanatorio de enfermos de la mente”.

⁵⁶ En este punto cabe mencionar que la crítica social que hace Bustillo a partir de su reinterpretación del mito elaborado por Defoe es muy parecida a la que plantearía Michel Tournier en 1967 con su *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*. Ahí Robinson elige quedarse en la isla cuando tiene la oportunidad de regresar a la sociedad, pero por la desilusión de la breve convivencia con sus compatriotas “descubre que no podría afrontar la vida en el seno de su propia civilización” (Watt, *op. cit.*, p. 273). Empero, la irresolución que plantea Bustillo es más acertada, pues escapa de la utópica robinsonada de buscar la soledad absoluta e ideal. El ciudadano Robinson comprueba que ésta es imposible, por lo que apremia al lector a pensar en una solución real al problema de la convivencia humana. De cualquier manera, las interpretaciones de un mito vivo pueden ser múltiples, pues como el mismo Tournier dijo: “un mito muerto se llama alegoría”. *Ibid.*, p. 276.

respuesta; provoca una brecha sin reconciliación posible, en la que el mundo se ve forzado a cuestionarse a sí mismo".⁵⁷

Ni la realización de su ideal solitario ni la soledad absoluta de su confinamiento mental pueden evadir la opresión. En el primer caso, el ciudadano Robinson cedió a la tentación de convertirse en un hombre superior, pues su instinto social le incitó a pensar en el peligro que significa la presencia de otro hombre si antes no se le somete. Hasta en la más completa soledad, como la de Crusoe, como la de nuestro ciudadano, el recuerdo, la conciencia del otro es indeleble. En el segundo caso, si bien el manicomio tiene las condiciones propicias para su solipsismo, no deja de ser el ejercicio de una fuerza represora.

Aunque el relato privilegia el fondo ideológico sobre el efecto fantástico, la irresolución final impide que éste se desvanezca, ya que la esencia del problema se traslada a una naturaleza tan inexplicable, ambigua y desconocida en su origen como la del suceso sobrenatural: el alma humana. Esta peculiar fusión entre fondo (crítica social) y forma (fantástica) es poco común, pero el acertado tratamiento de Bustillo mantiene finalmente el equilibrio y logra un texto bien resuelto.

Todo lo anterior manifiesta una conducta absolutamente animal que destruye siglos de evolución, de planteamientos humanistas y éticos. El hombre que se precia de civilizado es igual al más primitivo que haya existido. Bustillo Oro descubre, de esta manera, que la evolución social no es la línea recta que tanto se atribuye al progreso, sino una circunferencia bien redonda que ha regresado al hombre justo a su estado inicial.⁵⁸

⁵⁷ La cita de Foucault la hace Rosie Jackson, *op. cit.*, p. 143^p. // Es relevante considerar que mientras Chaplin "está anclado en una época capaz de creer en las soluciones sociales o de otro tipo", para Keaton "no existen las soluciones —o existen fuera de la pantalla". Pérez Turrent, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁸ Es una propuesta que se aproxima a la paradoja surrealista que siguió a la apertura de la ciencia moderna. Nótese el parecido del concepto ideológico sugerido por Bustillo con los descubrimientos científicos: "Al formular Einstein la paradoja de que el espacio infinito es finito, debe admitir las

En resumen, el recorrido secular de la humanidad no ha sido más que un largo retroceso. Un intento por superar la crisis actual sería tan sólo el comienzo de una nueva vuelta. Ésa es la condena por haber pecado, condena sempiterna y viciosa. Es la cruel verdad expuesta por un artista demoníaco: el pecado original del hombre es ser hombre.

3.2 "EL FAROL": ABSTRACCIÓN EXPRESIVA DEL PODER

3.2.1 *De los tres cuentos para Fritz Lang*

El único "de los tres cuentos para Fritz Lang" que se conserva es "El farol",⁵⁹ lo cual resulta verdaderamente lamentable si se considera que es uno de los relatos más logrados de Bustillo Oro, si no es que el mejor. Sin duda, la relación simbiótica que establece su narración con la estética del célebre director alemán es del todo enriquecedora y vanguardista.

La acertada intuición cinematográfica de Bustillo Oro lo motivó a concebir una triada de cuentos pensados para ser la base de algún guion de Fritz Lang,⁶⁰ uno de los máximos exponentes de la época dorada en el cine alemán del expresionismo. Si bien la presencia de tal corriente en "El farol" (1928) es algo tardía —pues el movimiento se encontraba plenamente definido desde 1910—⁶¹, la explicación se encuentra en la

consecuencias que se desprenden de su espacio finito curvo: si se continuara una línea recta indefinidamente, volvería a su punto de partida original [...]. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 562 [563] (23 feb., 1928), pp. 43 y 58. // *Los Cuentos Fantásticos*, núm. 36 (feb., 1952). Las citas del texto pertenecen a la versión de 1928.

⁶⁰ LANG, Fritz (Viena, 1890-California, 1976). Interrumpió su carrera de arquitectura para dedicarse a la dirección de cine. Inició escribiendo guiones para la UFA. Aprovechó el estilo expresionista para crear historias policíacas-fantásticas y de ciencia ficción. Recurrió a los temas del destino, de la culpabilidad, la venganza y la opresión del ambiente social. A pesar de trabajar con los guiones de su esposa nazi, Thea von Harbou, se divorcia y se exilia en E. U. Ahí realizaría cintas más bien comerciales, entre ellas algunos *westerns*. Algunas de sus obras más importantes son: *Der Müd Tod* (1921), *Dr. Mabuse der spieler* (1922), *Die nibelungen* (1924) y *Metropolis* (1927).

⁶¹ Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 16.

misma demora con que el cine la acogió poco antes de los veintes. Es, entonces, una influencia directa del cine en la literatura que el propio Bustillo transparenta.

Sin embargo, sobre el innegable talento de Lang, los especialistas han resaltado el genio de Friedrich Wilhelm Murnau⁶² y lo han ponderado como la culminación del cine expresionista. Por tanto, no se puede dejar de hacer la observación de que Bustillo, buen conocedor también del arte de Murnau, haya preferido que Lang fuera su inspiración. Algunos, de hecho, enfatizan que su obra no pertenece de lleno al expresionismo,⁶³ sino que tan sólo responde ornamentalmente a sus postulados por la imposibilidad de abstraerse al espíritu del momento. Nadie pasa por alto la visión arquitectónica de las cintas de Lang, por lo que se puede deducir que sus aciertos decorativos impactaron al entonces cinéfilo mexicano.

Esta corriente de vanguardia, "cuyas claves más importantes son la fuerza de la expresión, el subjetivismo, el dinamismo y el contraste",⁶⁴ tiende hacia lo fantástico, ya que lo siniestro "es otro de los componentes del alma expresionista".⁶⁵ Para esto, se vale de un decorado particularmente inquietante y del principio de que "hay que desligarse de la naturaleza y esforzarse en desprender de un objeto «su expresión más expresiva»".⁶⁶ Es así como el artista crea un mundo independiente, una visión interpretativa y artificiosa de la realidad: ambientes y seres lúgubres, ambiguos, que

⁶² MURNAU, Friederich Wilhelm (Alemania, 1888-California, 1931). Estudió filología y arte en Berlín. Formó parte de la compañía de Max Reinhardt. Se considera como uno de los maestros del expresionismo por *Nosferatu, eine symphonie des graven* (1922), *Der letzte mann* (1924) y *Faust* (1926). En Hollywood filmó *Sunrise* (1927); murió en un accidente automovilístico.

⁶³ Algunos de los estudiosos que no lo consideran expresionista son Pilar Pedraza: "Conoce las vanguardias, pero no se reconoce como expresionista, y, de hecho, no lo es. A lo largo de su carrera siempre será un naturalista estilizado, constructor de encuadres impecables y fuertes, arquitectónico" en *Fritz Lang. Metrópolis*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 23 // y Lotte H. Eisner: "sería un error considerar sus primeras películas como esencialmente expresionistas. Su intenso sentido de la plástica y su don en manejar las iluminaciones para destacar las líneas arquitectónicas serán las únicas contribuciones de Lang a la evolución expresionista". *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁴ Pilar Pedraza, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ Eisner, *op. cit.*, p. 17.

salen de entre las sombras de los contrastes luminosos, las cuales son producto de oscuridad del alma humana.

El afán de abstracción nace de la inquietud que causa el entorno y su imposibilidad de desciframiento:

Esta angustia primordial del hombre frente a un espacio ilimitado suscita en él el deseo de sacar los objetos del mundo exterior de su contexto natural, o, mejor aún, liberar el objeto de sus vínculos con otros objetos; en definitiva convertirlo en «absoluto».⁶⁷

Eisner da a entender que se trata de una inquietud mística que abstrae, que anula vínculos para poder captar y trascender la esencia que los articula, en un sentido similar a la sublimación a la que aspira el arte gótico. A esta actitud paradójica se le conoce como "abstracción expresiva".

Retomo el término para designar lo que, gracias al lenguaje metafórico expresionista, representa la figura del farol en el cuento al que da título. Se convierte en la abstracción expresiva de un poder malsano que oprime todo lo que le rodea; contiene "lo patético inquietante que lleva a «la animación de lo inorgánico»".⁶⁸ El transcurso del análisis propuesto, con base en la estética de lo fantástico y de la concepción expresionista, tiene el objetivo de comprobarlo.

3.2.2 Construcción fantástica

Una de las calles de un pueblo miserable esconde un misterio. Nadie puede descubrirlo, aunque todos sienten su fatídico efecto al transitar por ella. Su atmósfera fría y hostil perfora el alma, pero de la oscura callejuela sólo se sabe que alberga al medio una tienda y, al frente, un farol. Más que su indecible influjo, llama la atención de la gente la temeridad de un forastero español que se instala en la única tienda del pueblo. Entre ese hombre y el farol se entabla, según los vecinos, una relación paranoica; según el

⁶⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁸ *Idem.*

español, quien contempla su mirada amarilla, una rivalidad motivada por el odio mutuo, que necesariamente tendrá que concluir con la destrucción de uno de los dos. En resumen, ésta es la historia.

Muchos de los elementos que se desarrollan en el texto aparecen desde la descripción panorámica que se hace en el primer párrafo:

Cuando el aire, siguiendo el cauce quebrado y poco profundo de todas las demás quebradas callejuelas, se adentraba en ésta del aspecto triste y presagioso, *parecía contagiarse de su mueca silenciosa y sombría* que infundía en el alma de los transeúntes vagos temores y angustias nunca definidas, intuición inquietante con que los hombres percibían el oculto sentido de las casas muertas de ventanas derruidas, siempre cerradas, y de puertas cargadas del polvo de los años. (Pongo en cursivas la oración principal, p. 43)

Hay un secreto oculto, inmerso en la indefinición temporal "del polvo de *los años*" y de angustias "*nunca* definidas". El tono que ambientará la narración ya está claramente marcado: depresión espiritual, la "intuición inquietante" de una presencia maligna y aterradora que incluso los objetos son capaces de sentir.

El lector acompaña al aire en su recorrido zigzagueante por las líneas geométricas del curso de las calles para introducirlo en la de aspecto triste. La metáfora de este aire líquido brinda movimiento a la imagen y cierto espesor, hasta sentirlo como agua estancada cuando el cauce lo lleva por mayores profundidades. Es una escena tomada desde arriba y oblicuamente —típica característica expresionista⁶⁹— para poder captar las líneas quebradas y dar el efecto de la sustancia acuosa que se mueve, acción asimismo reflejada en la subordinación sintáctica de la oración, que tarda en llegar al enunciado principal y núcleo temático: la animación de lo inanimado. El aire se convierte en un organismo susceptible de contagio y la callejuela en un ser repulsivo, cuya mueca perturba a los hombres. Las casas muertas podrían señalar en primera

⁶⁹ "El representar los objetos oblicuamente, vistos desde arriba, es una de las características de las «imágenes imaginadas»". *Ibid.*, p. 30.

instancia un largo abandono, pero el conjunto de los elementos denota una existencia propia que ha sido consumida.

Una vez ubicados en esta calle, la atención se enfoca en ella y en su descripción se reafirma la presencia de un fenómeno sobrenatural en el “*indecible* ambiente de frialdad perversa y *sobrehumana* con que la callejuela triste y miserable empapaba su cacarizo pavimento y la epidermis leprosa de sus paredes”. Ser monstruoso y repulsivo, rezumante de humores viscosos, así la percibe la gente.⁷⁰

Antes de seguir la evolución del cuadro descriptivo, hay que destacar la función del narrador en tercera persona o heterodiegético. Su voz es casi imperceptible y fomenta la ilusión de que los hechos simplemente ocurren, de que las imágenes se suceden ante el lector. Esta esmerada objetividad de su perspectiva se identifica muy bien con la técnica filmica, como si fuera una pantalla impecable de la que brotan atmósfera y personajes. Sin embargo, esto no le impide focalizarlos, por lo que “la subjetivización se acentúa cuando se narran percepciones, impresiones, imaginaciones, sueños, pensamientos...”.⁷¹ En “El farol” no hay diálogo alguno. Aunque se haya escrito pensando en una película silente, las razones las encontraríamos más bien en la búsqueda expresionista de los “diálogos mudos del alma” basados en la fuerza expresiva de la imagen.

Los cambios de focalización son muy sutiles y contribuyen a ocultar al narrador, quien por supuesto no hace una narración realista, sino expresionista desde la subjetividad de los personajes que habitan el mundo narrado, pues son los únicos que pueden sentirlo. Ciertamente, los referentes son realistas (calle, casas, puertas, farol),

⁷⁰ La animación de lo inorgánico, la representación de la perfidia del objeto “que acecha con alegría maligna nuestros esfuerzos vanos por dominarlo”, según Eisner “dominará siempre el narcisismo alemán”. Al respecto, se remonta a la obra de Friedrich Vischer (1879), quien afirmaba que el objeto vigila con *schadenfreude*, “término intraducible y típicamente alemán en el que se mezcla la idea de persistencia diabólica y de alegría maligna ante la desgracia ajena”. De ahí que en el cine, “para los autores de lengua alemana, la calle resulta frecuentemente diabólica”. *Ibid.*, pp. 28-30.

⁷¹ Juan Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 182.

pero lo que el narrador capta de ellos es la expresión que provocan, la forma en que se les percibe.

En el siguiente párrafo descriptivo resulta más pertinente esta observación. De entre todas las calles, nos detuvimos en una específica; en la mitad de ésta se localiza una tienda y "frente a la tienda un farol". Por fin hemos llegado al verdadero núcleo de la descripción, en torno del cual girará también la historia y cuyo dominio se revela al ser trazado como el centro visual:

Frente a la tienda un farol de mirada amarillenta y fría que se levantaba en la punta de un delgaducho y alargado cuerpo ennegrecido como la estrecha y cruel alma de un hombre cobarde y vil. parecía poseer con su aspecto cínico y retador todo el largo y estrecho espacio de pesadumbre que era el cuerpo de la calle. La calle triste y miserable poseedora a su vez del esquelético farol, era de un pueblo, de un pobre pueblo triste y miserable, pero siempre menos triste que ella. (Las cursivas son mías)

El punto de referencia desde el que se ve al farol es la tienda. El lector se encuentra dentro de ésta oliendo su humedad y, de pronto, se le hace volver la vista hacia el farol del frente. No hay personas presentes, pero alguien o algo capta su mirada maligna y sabe que es el dueño despótico de la calle entera. Ningún habitante humano conoce el secreto de la estremecedora callejuela, a la que le atribuyen la turbia atmósfera cuando en realidad es una víctima más del farol. Dada la clara animación de los objetos, no sería atrevido decir que la descripción del tirano está focalizada en el edificio.

El cambio de esta subjetividad a una visión más objetiva se nota de inmediato en la síntesis espacial en dirección contraria. El local sabe que el farol es dueño de la calle porque lo resiente, pero los demás creen que el farol (centro descriptivo) le pertenece a la calle, y ésta a un pueblo anónimo. Siguiendo este movimiento en el sentido primero, se deduce que el farol influye en la calle y en todo el pueblo, figuras que además se ponen en el mismo nivel, son paralelas por compartir las mismas cualidades: ambos tristes y miserables.

En seguida, la posición central del farol encuentra a su rival. Llega al pueblo un huído de la ciudad que se convertirá en la antítesis del régimen del ser metálico. Desde que "se vio que cogía todas sus cosas y toda su mercancía y las trasladaba al pequeño local vacío y sórdido de la callejuela, *frente al farol*", serán elementos opuestos que compartirán el núcleo y competirán por él. Destaca una frase exactamente contraria a la señalada más arriba que establecía el punto de visión del farol desde la tienda. El tendero está "frente al farol", que se erige como el nuevo punto referencial, dando la impresión de que esa mirada amarilla antes percibida ahora percibe, siempre al acecho.

Era imprescindible extenderse en esta toma panorámico-descriptiva,⁷² ya que es el cimiento del resto del cuento. Establece ambiente, caracterización, ambigüedad, jerarquía temática y el modo narrativo y estético, que ya sólo se irán desarrollando. Aunque esta parte obedece a la situación inicial, no hay gran diferencia con la complicación, pues dado el estilo que Bustillo escogió para urdir su texto, el efecto de lo sobrenatural está presente desde el comienzo. El ser extraño que lo causa aparece en el tercer párrafo y lo que se mantiene oculto es el secreto de su existencia.

En este sentido, el verdadero desequilibrio empieza desde que el narrador focaliza al tendero. El propio autor señala la diferencia con espacios elípticos en la estructura del relato. La primer parte abarca el cuadro descriptivo del pueblo, de la calle y del farol, unas veces focalizado desde la gente, otras (como ya se vio) desde las cosas. En la caracterización de los habitantes destaca que éstos forman un solo personaje, es "la gente", masa informe de seres casi autómatas: "la gente de aquel pueblo tenía la pereza de lo triste y la apatía de lo fatalista" (p. 58). Del mismo modo en que la presencia del

⁷² La síntesis del movimiento realizado sería: calles del pueblo > callejuela > farol < callejuela < calles del pueblo > gente inanimada > calle viva > extranjero (novedad)-farol (poder antiguo) < calle oprimida > gente oprimida. En la primera secuencia, el medio de movilidad fue el aire (de las calles a la callejuela) y la tienda (de la calle al farol); en la segunda secuencia, la aparición del español amplía el núcleo ahora antitético y se definen las cualidades de cada elemento, que al principio contrastan pero terminan siendo paralelas.

farol se impone a la calle, la del español sobresale de la figura grupal de los habitantes probablemente por la "concepción expresionista según la cual todos los personajes con quienes el héroe entra en conflicto están privados de vida personal, tan sólo son [...] «radiaciones de su esencia íntima»".⁷³

En cambio, lo inanimado se presenta con una vitalidad extraña en la calle: "nadie contaba algo de su *torcido cuerpo*, de ningún asesinato cometido en su *estómago* podía tenerse memoria" (p. 43). Sólo se le transitaba por la necesidad imprescindible de abastecerse en su única tienda, *quien*⁷⁴ sólo recordaba haber tenido por dueños a "hombres —casi siempre españoles— huidos de la ciudad..." (p. 58). Entonces, se crea uno de los mayores contrastes entre la abstracción impersonal del pueblo y la individualidad no menos abstracta del hombre, además, extranjero.

Luego del salto elíptico, será su focalización la que —como protagonista— privilegie el narrador en el desarrollo climático. De él ya se saben los rumores de los habitantes sobre su condición de "huido" y de nuevo tendero en la calle lúgubre. Tal vez temía a los ladrones; quizá "quería sumergir su *alma torva y culpable* en algún lugar solo, pequeño para los otros, grande para sí mismo, cargado de tanta tristeza y de tanta tragedia como ella misma" (p. 43). Este perfil nada beneficioso se asemeja al del farol y podría dar lugar a un paralelismo. Sin embargo, conforme avanza el texto queda claro que la relación entre ambos es de oposición. Ese rumor sólo acentúa la inhabilidad analítica de la gente, que es incapaz de percibir esa carga negativa en el verdadero culpable y ve con malos ojos al "otro", al que no pertenece a ellos.

Ciertamente, no sabremos nunca los motivos del español para haber "huido" de la ciudad. Las especulaciones sobran, porque pudo huir de la ley (por un delito criminal o

⁷³ Eisner, *op. cit.*, p. 140.

⁷⁴ Recuérdese la observación hecha sobre la animación de la tienda, cuya perspectiva parece estar focalizada en la descripción del farol. En esta ocasión, la frase exacta también le da capacidad perceptiva al hacerla sujeto: "Todos los tenderos de que *tenía recuerdo* su única tienda eran hombres [...]" (p. 58).

intelectual), de una mala racha para probar fortuna en la provincia o simplemente del influjo nocivo de la ciudad, aunque en cualquier caso trasluce una tragedia. Es, por demás, significativo que sólo se pueda salir de la urbe huyendo.

La atención se traslada al tendero, quien se pasa horas enteras en la puerta del local fumando una pipa de mal olor y "con un periódico de fecha atrasada en las manos, pero sin leer" (p. 58). Es un indicio más de la indefinición temporal que impregna a todo el cuento. Todos los seres son anónimos: un pueblo, la gente, un hombre, en cierto tiempo. Comparten el "alto grado de abstracción de un papel temático"⁷⁵ como denominación. La única personalidad definida por su increíble maldad es el farol, pero las razones de su odio estúpido, su origen, se desconocen del todo. Sólo con él, la otra parte del núcleo, se alterna la narración.

"Todo llegó a serle amable, amable con la amabilidad de las cosas afines, menos el farol, el farol viejo, el farol muerto, el farol que todavía se permitía el cinismo insoportable de creerse vivo por las noches", porque el español empieza a sospechar su secreto. Adivina la amenaza latente en el farol, pues "Hacia ya años que se divertía día y noche asustando a los que pasaban cerca de él con la *amenaza de caerles encima*". La calle "fúnebremente presagiosa" ha guardado su secreto, la oculta amenaza que ha de traducirse en destino cumplido.

Con el ambiente de familiaridad, "la gente" se convierte en "las mujeres y los hombres". Aun así, ante la confesión del tendero permanecen impassibles. Si en un inicio vieron en él "un alma torva y culpable", cuando les comenta su odio hacia el farol "Algunos se le rieron, otros se asustaron un poco, pero todos le creyeron algo loco".⁷⁶ Ante esta invalidación de su discurso reconoce una lucha personal y sólo se permite

⁷⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁶ Esta actitud se articula bien con lo fantástico: "Desde un mundo racional, «monológico», la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo «loco», lo «mal»". Rosie Jackson, "Lo «oculto» de la cultura" en *Teorías de lo fantástico*, p. 143.

“pagar a un chiquillo desmedrado y huérfano” para prender y apagar el farol. Al respecto, resalta que sea un niño el único que no teme su contacto, por eso cabe mencionar que “el niño, en sus primeros años de juego [hasta los 8 años, según Freud], no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados”.⁷⁷

La fase evaluativa se da una vez que el personaje es conciente de lo que está enfrentando, cuando se le revela lo que es inaccesible al resto del pueblo:

Entonces fue cuando empezó a sucederle una cosa espantosa al tendero huido de la ciudad, y cuando le fue revelado el trágico secreto del ambiente inefable de la calle. El farol era un ser repugnante, torvo, odioso. Su estrecho cuerpo y su estrecho espíritu estaban hechos de odio y de un afán estúpido y definitivo de destruir a un hombre. La calle se había entristecido y muerto bajo el influjo enfermizo. Y cuando el nuevo tendero de la tienda vieja instintivamente descubrió esta horrible cosa, empezó a no poder pegar los ojos por las noches, vigilando a través de las hendiduras de la puerta la mirada de odio, siempre atenta, del fantasma de farol. Hubiera sido para él un descanso referirle a alguien este descubrimiento. Pero... ¡bah!, qué sabían estas miserables gentes del alma y del gesto de las cosas...

Y como sucede a la mayoría de los protagonistas de relatos fantásticos, el aislamiento del español aumenta con esa certeza. Hasta que siente inminente el peligro tan presagiado, decide actuar en un vano intento por evitarlo y avanza hacia su destino con un hacha en mano.⁷⁸

La intensidad del enfrentamiento se encuentra en el prelude bélico, en la exaltación temeraria del tendero y en el cuerpo ennegrecido y parpadeante del farol, con todo y la horrible inclinación de su sombra retorcida, fiel reflejo de su alma. Del terrible contacto (con el que termina la etapa de resolución) tenemos exclusivamente el efecto, la expresión entre penumbras que provoca en la calle: “Y toda la calle se estremeció

⁷⁷ Freud, *Sigmund Freud: Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffman*. Buenos Aires, López Crespo, 1976, p. 33.

⁷⁸ “El valor acudió a él y abrió audazmente, temerariamente, la puerta con el hacha en la mano”. Hago la cita exacta para que se aprecie la fuerza expresiva de esta imagen narrada gracias al acierto de los adverbios. De acuerdo con el tono del relato, hay que imaginar al protagonista en una interpretación exaltada, con el rostro rebosante de valor, audacia y temeridad, todo junto y expresado soberbiamente: “lo pasional de una situación tiene que ser expresado por una movilidad intensa y hay que inventar movimientos que sobrepasen la realidad”. Eisner, *op. cit.*, p. 104.

sobrecogida, despertada de pronto en su profundo y frío sueño, al escuchar el primer golpe seco de un vigoroso hachazo dado contra el metal”.

Una elipsis muy sugestiva separa esa escena climática de la conclusión. El presagio se ha cumplido y un español más es vencido por el farol. A la mañana siguiente, éste aparece derribado “sobre el cuerpo muerto del hombre, con la cabeza destrozada por el esqueleto metálico que al caer había dispersado el cerebro descubridor de su secreto”. El farol no acepta más que súbditos sumisos y extermina toda fuerza externa que tenga la vitalidad suficiente para cuestionar su poder.

Si bien la “extraña animación de objetos inanimados [...] que cobran una vida enigmática y persiguen o «castigan» al transgresor de una norma más o menos sagrada”⁷⁹ —como un secreto— se considera un tema de lo fantástico exterior, la focalización subjetiva de la narración lo introduce en lo fantástico interior. Alucinación paranoica del tendero,⁸⁰ muerto por el farol que él mismo derribó en su delirio (ambigüedad perceptiva), o batalla ardua con un ser de identidad ambivalente (ambigüedad ontológica), ambas explicaciones son posibles.⁸¹

Para lograr esa doble interpretación, el autor ha tenido que impregnar minuciosamente todo el texto de una retórica de lo indecible o, lo que es lo mismo, de lo fantástico. Lo hace con metáforas, como la del aire líquido que recorre el cauce pavimentado, y la abundancia de adjetivos que dan cuerpo a las imágenes y ritmo a la narración,⁸² que organizan un juego muy expresionista de contrastes.⁸³ Éstos además

⁷⁹ Herrero Cecilia, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ Pilar Pedraza (*op. cit.*, p. 36) comenta sobre el *Dr. Mabuse der spieler* a propósito de Fritz Lang, que contiene una “visión paranoica del mundo y una teoría de la conspiración que acompañaron siempre a Lang”. Aparte del síntoma paranoico, “El farol” nos muestra la conspiración destructora de un odio absurdo.

⁸¹ Depende de la perspectiva que se adopte. También hay que recordar que en el expresionismo “continuamente hechos exteriores se transforman en elementos internos y se exteriorizan incidentes psíquicos”. Eisner, *op. cit.*, p. 20.

⁸² Este ritmo se logra con la repetición seguida (“amable en la calle, amable con la amabilidad de las cosas afines”, p. 58; “cauce quebrado y poco profundo de todas las demás quebradas callejuelas”, p. 43; “empezó a inclinarse, a inclinarse, a inclinarse, como si fuera cayendo poco a poco”, p. 58; alternada a lo

son evidentes en la oposición día/noche, en la luz del farol que destaca en la oscuridad nocturna, tan propicia para una amplia gama de sombras macabras y que parece ser una "traducción visual del axioma expresionista que impone ver tan sólo un objeto escogido en el caos universal y arrancarlo de sus vínculos".⁸⁴

Las comparaciones merecen mención aparte porque se convierten en otra prueba de la presencia del narrador. Como dice Luz Aurora Pimentel, todo recurso comparativo implica un acto de interlocución, pues apela al referente cultural del lector y lo configura como narratario.⁸⁵ La analogía es un recurso muy utilizado en el género fantástico no sólo para dar una idea más exacta de algo inexistente en el mundo del lector, sino también porque al crear esa relación entre su mundo real y la ficción, lo involucra aún más en ésta. Por ejemplo, "un delgado y alargado cuerpo ennegrecido como la estrecha y cruel alma de un hombre cobarde y vil" (p. 43), con lo que el lector asemeja el físico siniestro del farol a la imagen abstracta que pueda tener de un alma humana cruel y vil.⁸⁶

El autor, además de sugerir lo inexistente, lo hace aparecer ante nuestros ojos literarios. Surge así el farol delgado y alargado, ennegrecido, horriblemente torcido, con las miradas parpadeantes de odio amarillas y verdes de su único ojo, sus dos bracitos ridículos y un deseo estúpido de destrucción. Porque "gracias a una

largo del texto ("ventanas condenadas", "mirada amarilla", "ser repugnante", "alma torva", etc.): o indicadora del paralelismo entre dos elementos ("calle triste y miserable", "pueblo triste y miserable").

⁸⁴ "pequeño para los otros, grande para sí mismo", "el nuevo dueño abrió en el nuevo lugar la vieja tienda con las viejas cosas".

⁸⁵ Eisner, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ "toda comparación, toda referencia a realidades extratextuales compartidas y reconocibles, toda descripción o explicación detallada, constituyen tantas concesiones al lector, al tiempo que lo configuran como narratario". En este caso, sería de tipo implícito. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 178.

⁸⁶ También da una pista sobre la naturaleza humana de la crueldad en la figura del farol. Otro caso es "nunca caía, parecía un dibujo o una fotografía que primero se borra que llevar a fin el principio de la acción que indica, como esos hombres que se ven en las instantáneas con el pie levantado en actitud de un paso que se va a dar y que nunca, en el transcurso de todos los siglos, se dará". Para esta imagen, nada más fijo y preciso que la sombra inclinada del farol para representar su oscura amenaza. De igual manera que en las cintas expresionistas "la sombra se convierte en la imagen del Destino" (Eisner, *op. cit.*, p. 97), en el cuento dicha sombra torcida "con la amenaza de caerles encima" a los transeúntes anticipa la tragedia, que se cumple fatalmente cuando se derriba sobre el tendero.

deformación seleccionada y creadora el artista dispone de medios que le permiten representar con intensidad la complejidad psíquica: enlazándola a una complejidad óptica puede restituir la vida interna de un objeto, la expresión de su «alma»,⁸⁷ Bustillo consigue captar esa "expresión más expresiva".

3.2.3 *El espejo expresionista: una visión interpretativa de la realidad*

Todo visionario del expresionismo crea una obra con una lógica propia que debe ser descifrada. La fantasía cumple su efecto literario, pero en ella subyace una intención deformante y reveladora al mismo tiempo, porque sólo ella puede captar la esencia de una realidad engañosa, tan aparente como la pasividad de un simple farol. Sobre todo tratándose de un movimiento vanguardista con un trasfondo social, es inevitable mirar hacia ese ángulo. La influencia del expresionismo en el relato, al mismo tiempo que está en su estilo, implica un lenguaje "lleno de símbolos y metáforas, [que] es oscuro de propósito, con el fin de que tan sólo los iniciados puedan entenderlo".⁸⁸ A esto se aúna

lo que podríamos llamar *alma expresionista*: la *Urschrei*, la protesta, el no [...] Un «no» que es sobre todo rechazo de una civilización basada en el capitalismo, de una modernización falsa, del sacrificio de lo humano en aras de la industria, de la manera de vivir de una burguesía filisteas, del maquinismo que convierte la racionalización de la producción en automatismo del trabajo y del deseo.⁸⁹

Necesariamente, ese inquietante farol es algo más que una estructura metálica; su verdadero secreto puede ser más aterrador aun que su existencia maligna y no le ha sido revelado al tendero español.

Resulta evidente el paralelismo entre el pueblo y la calle muerta, oprimida por un poder absoluto y cruel. Ya sólo hay que dar un paso para identificarlos y saber que se trata de gente que, en vida, parece muerta por una actitud pasiva y que ha excluido la voluntad de su lista de cualidades. Al pueblo lo domina un ser autoritario y, aunque lo

⁸⁷ Eisner retoma esta idea del *Méthode des Expressionismus* (1921) de Georg Marzynski. *Ibid.*, p. 30.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁹ Pilar Pedraza, *op. cit.*, p. 17.

sufre, es incapaz de reflexionar sobre su entorno y percibir el sentido oculto de las cosas. Su indiferencia sumisa los convierte en autómatas, entes cosificados con una vida vacía de sentido, tan absurda como la fuerza irracional que los subyuga. Se trata de un poder no cuestionado.

Por su parte, la elección de un farol de gas es en sí otro símbolo. Su instalación en un pueblo desolado indica el alcance de cierta modernidad, la luz de un progreso que supuestamente pretende terminar con las tinieblas de una vida rústica. Sin embargo, la perversidad del farol aumenta por las noches; cuando parece salvaguardar de la oscuridad a los habitantes, en realidad su luz se alimenta de ellos, de su propia oscuridad espiritual. La luminosidad del progreso, paradójicamente, fomenta una creencia supersticiosa en torno de ella: como explicación a la anomalía del ambiente (la calle, "aquel lugar que dominaba la superstición pueblerina", p. 43) y como medio de discriminar toda mentalidad alterna.⁹⁰

Si el idealismo fantástico del expresionismo funcionó como una forma estética de sobrellevar el pesimismo y la angustia que dejó la Primera Guerra Mundial, Bustillo vio en él un medio perfecto para plasmar su inconformidad por una revolución fallida,⁹¹ la cual predicaba un nacionalismo superficial y excluyente. De este modo, es significativo que todos los extranjeros que se han hecho cargo de la tienda sean españoles, todos eliminados por el farol. Solamente la figura del forastero —único personaje actante—, descifra el halo misterioso que rodea a la callejuela y localiza la fuente del odio y de la

⁹⁰ "La superstición, en la sociedad y en la literatura fantástica, funciona poniendo a los muchos contra el uno". Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 72.

⁹¹ Bustillo trató de erradicar las secuelas revolucionarias al siguiente año de haber publicado "El farol". Hay que considerar que en sus ensayos biográficos siempre destacó el daño que causaba al pueblo mexicano un gobierno de militares zafios, que sólo sabían imponerse por la fuerza eliminando con un placer irracional a cualquiera que osara contradecirlos, justo como el farol.

opresión de la calle-pueblo. Trasciende las apariencias y accede a un conocimiento más auténtico.⁹²

Otra pauta de análisis es la cercanía del farol con la tienda y la rivalidad que promueve siempre con los tenderos. Así, el ente del farol encuentra otro indicio de su identificación con un falso progreso al relacionarlo con el comercio. Su posición estratégica frente a la única tienda del pueblo a la que por necesidad imprescindible acude la gente y, por consecuencia, se acerca al farol, permite que éste absorba su vitalidad (como la de la calle) para poder perpetuar su dominio. Entonces, el verdadero dueño de la tienda —además de la callejuela—, es el farol. Éste, con su control sobre la apatía de las personas, propicia el monopolio económico y, por tanto, la miseria del pueblo pobre.

Una forma contundente de sustentar que la maldad del farol es la abstracción del despotismo de un gobierno humano, es invertir el proceso aparente que motiva la historia: la animación de lo inanimado. En efecto, el verdadero secreto que oculta el farol es una naturaleza humana deformada por la perversidad, un sistema social que ha degenerado en un afán enfermizo de destruir a otros hombres; representa una deshumanización contagiosa que se extiende al resto de los habitantes. La clave al respecto la proporciona Tobin Siebers: “el universo antropomórfico no está habitado —como suele concebirse— por objetos inanimados con rasgos humanos, sino por seres humanos que degeneran en objetos”.⁹³ También el texto nos orienta con una de las comparaciones: “un farol de mirada amarillenta y fría que se levantaba en la punta de un

⁹² Como diría Adolphe Coustine, “los espíritus que están dispuestos a remontar hacia este mundo que acaba con el comienzo de éste, siempre serán extranjeros aquí”. Lo cita Eisner, *op. cit.*, p. 22. También hay que tomar en cuenta su origen ciudadano, ya que contribuye a explicar que sólo él pueda hacerse cargo de la tienda y enfrentar una fuerza autoritaria que no le es del todo desconocida. Tal vez la haya enfrentado ya en su forma no abstracta y huido de ella.

⁹³ Tobin Siebers, *op. cit.*, p. 115. En otra parte dice: “Lo fantástico nunca trata la animación. Sólo parece dar a los objetos la apariencia y las emociones de los seres humanos para dramatizar el espectáculo de su derrota y de su muerte, esforzándose así por elaborar las vicisitudes del sufrimiento humano sin seres humanos. El objeto exclusivo de la representación fantástica es la inanimación”, p. 97.

delgaducho y alargado cuerpo ennegrecido como la estrecha y cruel alma de un hombre cobarde y vil”.

En conclusión, se deduce una sociedad reprimida y apática, pasiva bajo el influjo dañino de un poder irracional que se impone por la fuerza para destruir y dominar sólo por un placer ridículo. Ésta es la visión que refleja el espejo expresionista de Juan Bustillo Oro.⁹⁴

⁹⁴ Porque “El expresionista ya no ve, tiene «visiones». Según Edschmid [en *El expresionismo en la literatura y la poesía moderna*] «la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre», no existe; tan sólo existe la visión interior que provocan. Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay más allá de su forma accidental”. Eisner, *op. cit.*, p. 17.

CAPÍTULO 4. CUENTOS POLICIACOS

4. CUENTOS POLICIACOS

4.1 "APUESTA AL CRIMEN": LA PARTIDA DE DESQUITE

4.1.1 *Historia de un asesinato póstumo*

Desde el banquillo de los acusados, un hombre confiesa la verdad sobre la muerte de su tío. Aunque muchas veces soñó con matarlo, la apatía de su resentimiento le impidió realizar ese deseo. Tan sólo aprovechó las circunstancias que le ofreció la casualidad para hacer pasar la espontánea muerte del autoritario viejo como un parricidio. No existió un plan previo, no razonó más que lo indispensable y, si lo hubiera hecho, no habría salido mejor. Apostó al crimen y le ganó la partida al hombre que truncó su futuro con un paternalismo malsano: el verdadero hijo sería culpado por asesino, por lo que toda su fortuna quedaría en manos del único ganador. Sin embargo, la vida es una constante apuesta. La suerte dejó de favorecer al improvisador de asesinatos y perdió el juego ante unos truculentos y torpes policías.¹

En realidad, la historia es sencilla. Como en casi todo relato policiaco, la acción está definitivamente concluida y el texto proporciona el recuento manipulado de los hechos por medio de analepsis.² En este caso, se trata de un relato criminológico, es decir, contado desde la perspectiva del criminal, quien se encarga de detallar la génesis del delito, el método que siguió, sus preparativos, sus pensamientos al actuar y, por

¹ La síntesis que Alejandro Rivas hace de "Apuesta al crimen" más bien parece remitirse a otro cuento: "un joven relata cómo asesinó a su tío por motivos económicos, pero también describe los pasos que había seguido la policía para descubrirlo". "El género policial en México" (tesis de lic.), México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1987, p. 96. Como se comprobará, ni el protagonista asesina al tío ni la policía consigue dilucidar la verdad.

² Para Jacques Rivière es un defecto el que "desde el primer capítulo todo está desesperadamente acabado: ya no ocurrirá nada, todo se reduce a recoger indicios. La curiosidad que experimentamos, pues, es una curiosidad limitada [...]". Citado por Fereydoun Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*. Madrid, Alianza, 1967, p. 130. No obstante, podría decirse que toda obra narrativa está determinadamente concluida desde el inicio y que la sensación del devenir de los hechos es una ilusión en el lector.

supuesto, el móvil que lo condujo al crimen. En palabras de Boileau y Narcejac, compartimos sus temores, "vemos cómo aparecen sus razones para matar, sus tormentos, sus remordimientos, y asistimos a sus preparativos, presentimos sus errores".³ Estas características inclinan la obra hacia lo psicológico, ya que se intenta ver a través de la mente del asesino; conjunta el quién, el cómo y el por qué. Más que lo extraordinario de un hecho que se convierte en un desafío para la razón, en la rama criminológica se aprecia la habilidad del delincuente y los motivos que lo impulsan.

La estructura es convencional, pero ésta es una característica común del género de la que pocos pueden escapar.⁴ Sobre todo, no hay que olvidar la escasa producción policiaca en México hasta ese entonces, de la que "Apuesta al crimen",⁵ si no es de los mejores relatos, es "un cuento que, a pesar de basarse en la elaboración de pistas y coartadas mecanicistas, está muy bien escrito y bien contado, con una expresión ágil seguramente conseguida en los años de tratar con argumentos y guionistas".⁶ Básicamente, consta de los siguientes segmentos delimitados por saltos elípticos: una introducción que establece las preguntas a responder, el recuento del móvil, la descripción de los hechos azarosamente extraordinarios, su tergiversación por parte del protagonista para aparentar el asesinato, el interrogatorio policial, la reconstrucción oficial de los hechos y la confesión, seguida del castigo. La originalidad con que Bustillo Oro dota al cuento consiste en el planteamiento del azar como motor de la acción, asunto que se comentará más adelante.

³ Boileau-Narcejac. *La novela policial*. Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 73. Al respecto, añaden que: "Todo asesinato, hasta el más corriente de la vida real, oculta un complejo de emociones, drama, psicología y aventura [...]", p. 75.

⁴ "el esquematismo y la reiteración son características universales del género". Vicente Francisco Torres, *El cuento policial mexicano*. México, Diógenes, 1982, p. 13.

⁵ *Selecciones Policiacas y de Misterio*, núm. 92 (1951), pp. 44-69. // *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)*. Vol. 1, núm. 4 (feb., 1957), pp. 35-62. Las citas que se hacen del texto corresponden a esta edición y sólo se indicará el número de página junto a la cita correspondiente.

⁶ Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México, CONACULTA, 2003, p. 70.

“Fue estrictamente la casualidad... Bueno, no me lo crean si no quieren. Es igual: fue estrictamente la casualidad”. Este primer párrafo confirma la ironía del título, pues la presencia de un crimen casual, producto de una azarosa apuesta con el destino, contraviene la convención del género según la cual tanto el procedimiento criminal como la pesquisa deben ser producto de una mente fría y calculadora, asombrosamente genial.⁷ Un lector asiduo de textos policíacos lo sabe, incluso forma parte de sus expectativas de lectura. De ahí que el narrador enfatice la casualidad de los hechos que contará y se adelante de alguna manera a la reacción del lector ante la primera ruptura de tales expectativas. No obstante, en realidad está remitiendo a la incredulidad de un auditorio diegético, cuyo lugar asume de inmediato el lector.

De hecho, conforme avanza la narración se van dando los elementos para saber que las constantes apelaciones del narrador se dirigen a una especie de jurado y que su acto enunciativo corresponde a un interrogatorio policíaco. Esta situación no se manifiesta en ningún momento, pero se deduce a la mitad de la historia, por lo que la existencia de un narrario diegético no explicitado tiene un claro propósito: el de fomentar su identificación con el lector implícito. Así, éste se crea la impresión de ser un confidente —con lo que aumenta la verosimilitud de la narración—, a la vez que se ubica como evaluador de los hechos, junto al jurado.

Toda la parte introductoria plantea la base de lo que ya sólo se irá desarrollando a lo largo del texto. Dada esta importancia, quizá por eso sea la mejor urdida, ya que —como ya se ejemplificó— va creando y desechando expectativas en el lector implícito. Se trata de una especie de resumen sin datos, en el que la información sólo se sugiere. En este sentido, el siguiente párrafo dice todo y nada al mismo tiempo:

Pensé en un único instante de extraordinaria lucidez y en el que se precipitó, repentinamente, la síntesis de *todo lo que acababa de ocurrir* y de *lo que tendría*

⁷ Principalmente sucede en los relatos criminológicos, que se enfocan en la habilidad del criminal, en su astucia y “su larga paciencia, sus precauciones minuciosas”. Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 64.

que ocurrir después. Ciertamente que no sería yo sincero, si les ocultase que todavía me envanece la prontitud con que supe aprovechar *las circunstancias.* Y eso, a pesar del *par de cosas funestas* que se presentaron en mi contra [...] (p. 35. Las cursivas son mías)

El discurso es ambiguo porque al principio el narrador no explica lo que ya da por conocido. Mantendrá la confusión al dosificar los datos, aclarando ciertos sucesos pero aumentando la intriga general. De esta forma, luego de llamarse "improvisador de un asesinato", esclarece que "En rigor, no debería haber usado la palabra asesinato. Pero ningún trabajo me cuesta complacer a todo el mundo. De cualquier modo —y como ustedes saben—⁸ hubo un cadáver de por medio" (p. 35). Para saber si sus suposiciones son correctas, para completar el vacío de datos (qué, cómo, por qué), se activará la curiosidad del lector. Una vez excitada, el narrador irá fomentándola sucesivamente hasta el final.

En la mitad de su vida, pasados los treinta años, el protagonista reconoce ser un "jugador en la más amplia extensión de la palabra" (p. 36), sumido en el vicio y en la pasividad de una vida sin oficio ni beneficio. Delegó su voluntad en el azar y la historia que contará no será más que la historia de una partida muy especial: "la apuesta que resultó la más arriesgada y emocionante de todas... Una apuesta al crimen" (p. 36).

Con el segundo apartado comienzan los hechos. El problema inmediato inicia con la deuda de una partida de póker "particularmente adversa". Para tener la oportunidad de pedir revancha, antes debe conseguir dinero para pagar, porque la "esencia misma de ese placer infernal estriba en perseguir a los mismos que nos han humillado sin piedad, hasta lograr humillarlos, a nuestra vez, sin consideración alguna. No se puede descansar mientras no se consigue ese desquite" (p. 36). Se trata, pues, de un placer enfermizo por superar al prójimo, humillarlo y pagar así con humillación la humillación recibida. Estas

⁸ Ya se comentó que la existencia de un narrario diegético no se dilucida hasta bien avanzado el relato, por lo que aquí la apelación que da por sabida cierta información tiene un doble sentido: por un lado, remite al código que todo lector de cuentos policíacos comparte (que siempre hay un muerto); por otro, al conocimiento previo de los policías que lo interrogan para enterarse de su versión del asesinato.

palabras serán determinantes para captar el sentido global del texto y el mismo narrador hará hincapié en ello al designar los acontecimientos con términos relativos al juego.⁹

A continuación, relata brevemente el plan que hizo para obtener el dinero sin pedirlo a su tío. En plena madrugada, “la mejor de las horas”, se aseguró de que su primo de nuevo estuviera ebrio, de que su tío durmiera y de la ausencia del criado, “¡el viejo zorro!”.¹⁰ Su sigilo, “la conciencia de la oportunidad” (p. 37), sugieren que ya es hora de presenciar la muerte del tío cuando en realidad se trata de un simple robo a su chequera.

El narrador aprovecha el placer que le causa su habilidad de falsificador para acortar hipotética y momentáneamente la distancia culpable/juez con su narratario: “Confiesen que, aparte su gazmoñería, ustedes habrían sentido la misma satisfacción que yo sentí por la destreza demostrada” (p. 37). Por un instante, ambos se ubican en el mismo nivel, lo cual indica que en cualquier persona subyace un criminal en potencia. Además, su placer se duplica con “el de estarme desquitando un poco de mi odioso tío Arturo”, el rival de su vida en el juego de los humillados. Por medio del robo, siente que puede desquitarse un poco del tirano que hasta ese momento había nombrado con el calificativo de “buen tío”.

⁹ Un ejemplo de este señalamiento del narrador es el siguiente: “Según decía el mismo don Arturo, yo fui para él —mientras conservé nobles ambiciones—, su partida de desquite porque la naturaleza le jugó sucio en su hijo. Es posible que estos términos, más propios de un jugador como yo, no fueran precisamente los suyos; pero de todos modos quieren decir algo parecido” (p. 38).

¹⁰ Es la primera referencia al criado y en adelante siempre se acompañará con el mismo apelativo que denota astucia. En un texto policiaco, este tipo de reincidencias exige atención porque terminarán revelando algo de importancia, son guiños que indirectamente adelantan información que se revelará después. Se trata de esbozos, ya que “preparan para una futura revelación o significación”. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo XXI, 2002, p. 47. Lo mismo se aplica a la frase recurrente con la que el acusado se lamenta “ya no estoy en aptitud de demostrarlo” (la falsificación de la firma del tío, p. 37), y que prepara la posterior pérdida de su mano. En palabras de Genette, “el esbozo en principio, en el lugar en que aparece en el texto, no es más que una mera «semilla insignificante», imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva” (*idem*).

El apartado que aborda el móvil criminal del sobrino es importante porque proporciona los antecedentes de la historia, pero también señala una duplicidad de la realidad representada en la oposición bueno/odioso:

[...] Ustedes insisten en que el único tratamiento digno que debiera yo darle, es el que he venido usando antes: mi **buen** tío Arturo; y en que los únicos sentimientos que debiera inspirarme —a más del arrepentimiento—, son el cariño y la gratitud. ¡Qué lamentable equivocación! Aquel hombre, con toda su generosidad, no fue, en realidad, sino mi verdugo... ¡Como lo oyen! Un verdugo implacable que me había convertido en un trapo sucio, el bagazo de hombre sin porvenir y sin dignidad que sigo siendo. (p. 38)

Entonces, la realidad se encuentra dividida en dos versiones: la que conocen los policías narrativos, que obedece a las apariencias, y la del criminal-narrador, que es la auténtica.¹¹ La oscilación entre ambos polos contribuye a mantener la ambigüedad que resguarda la verdad del misterio.

A pesar de la duplicidad, el relato no se vuelve maniqueo, pues el tío termina siendo víctima y el sobrino incurre en la malicia del victimario; con un enunciado, el "criminal" demuestra que no es tan distinto a la colectividad que ahora lo juzga; el ganador de hoy es el perdedor de mañana. Hasta el lector cuenta al final con las dos versiones para juzgar por sí mismo. Por tanto, se podría aplicar la dialéctica del género policiaco propuesta por Hoveyda, quien dice que el relato está sometido a la constante inversión entre realidad y apariencia, culminando siempre con la verdad revelada.¹²

La versión del sobrino, en la analepsis explicativa sobre su infancia, es que el tío vio en él su "partida de desquite; porque la naturaleza le jugó sucio en su hijo". Él le devolvería la humillación de lo defectuoso al educar a un chico sobrenatural, perfecto. La obsesión inhumana del tío le robó su infancia bajo la presión estricta de no fallar nunca. Con el tiempo, ese cuidado se convirtió en un régimen autoritario que, lejos de

¹¹ Se forman claramente las oposiciones ganador/perdedor, culpable/jueces, individuo/sociedad, bueno/odioso, protector/verdugo, realidad/apariencias.

¹² Hoveyda, *op. cit.*, p. 127.

aumentar su potencial, lo inhibió junto con su voluntad. Con el primer golpe recibido, por no ganar una beca de tema superior a su nivel de estudios:

[...] mi mente se rebeló súbitamente y perdió toda capacidad para el trabajo. Aquella bofetada debió de retumbar, como un trueno, en las profundidades de mi tierna alma de adolescente; y se abrió en ella una fistula que no se cerraría jamás: el miedo de fracasar. Abandoné entonces mis estudios, y todo propósito de acción, refugiándome en mi pequeño y privado paraíso, el mundo escondido de mis sueños. (p. 39)

Por su parte, el verdadero hijo encontró su pequeño paraíso en el alcohol para evadir el hecho de haber sido desechado por su propio padre como un objeto inútil.

Después de contar el fracaso que marcó su vida, irónicamente inicia el apartado que describe los sucesos azarosos destacando su "éxito como falsificador" (p. 39). Debido a que es el capítulo central de la acción, todo es detallado con exactitud: la hora, el lugar, la intervención de los demás personajes. Entre éstos, destaca el viejo criado, "¡aquel maldito zorro!", puesto que tal aposición constante señala la importancia que tendrá en la resolución final. Son datos específicos para el lector, para que preste atención en ellos y trate de predecir el desarrollo de los acontecimientos.

En resumen, el tío habla en su despacho con el hijo, quien *increíblemente* se encuentra sobrio en ese instante; le comunica que ha decidido desheredar a su primo por ladrón y por haberlo decepcionado. Se escucha un disparo. *Accidentalmente*, Ernesto disparó el arma con la que jugaba entre manos y quebró el reloj de la chimenea, que paró sus manecillas en *la hora que recibió la bala*. El vecino escuchó la detonación, pues estaba dedicado a su afición por la jardinería *a pesar de* una menuda lluvia. Ernesto se asoma por la ventana para decirle con *nerviosismo* que nada había pasado. El señor se tranquilizó, pero *curiosamente* vio la hora. Todos estos elementos iban a coincidir para que el primo pudiera fingir el asesinato del tío e inculpar a Ernesto con todo y testigos.

La siguiente parte narra las maniobras de improvisación. El tío se quedó solo, tomó una de las píldoras que se auto recetaba y en ese momento entró el sobrino, mas no tuvo tiempo de ser reñido como esperaba, pues el viejo cayó muerto:

Ustedes han visto muchos cadáveres: ¿verdad que la evidencia de la muerte es incontestable?¹³ Un cadáver nos escupe a los ojos su absoluta y concluyente mezquindad. Es una cosa apenas. Una cosa que anuncia ya la podredumbre, y que se embarra obstinadamente en dondequiera que esté... Y así quedó mi tío, embarrado en el sillón. Ni más ni menos que embarrado...

El pensamiento brotó instantáneo y completo. No hubo análisis consciente, ni cálculo lógico y por grados, no. Pensé de golpe. En bloque... ¿Me entienden ustedes?... En un solo segundo de extraordinaria lucidez lo abarqué todo. Y procedí sin tardanza alguna. (p. 44)

Esta visión de la muerte, de un cadáver tibio aún pero que ya delata su futura putrefacción e impone su mezquindad, sólo puede funcionar como un espejo de la vida. El sobrino ve reflejada en el hombre muerto la mezquindad de lo que fue cuando estaba vivo, una anticipación de lo que él mismo será. Ya únicamente tuvo que disparar a la cabeza del viejo, el sonido oculto por un camión de carga, y ubicar su cuerpo en la trayectoria del disparo emitido por Ernesto.

Después decide prepararse un jugoso cheque como antelación de la fortuna que de todos modos habría de pasar a sus manos. Manos que, por coincidencia, no dejaron huella alguna por estar cubiertas con los guantes que la frialdad del clima le hizo utilizar todo el tiempo. Las precauciones con las que falsifica dicho cheque conforman un breve apartado. Le sigue otro, también corto, en el que calcula la dosis del medicamento de su tío y repone la píldora que tomó antes de morir. Finalmente, "habiendo subsanado aquello, me tomé un suspiro, contemplé mi obra y vi que era buena" (p. 49).¹⁴

¹³ Esta es la cita que confirma que los interlocutores pertenecen al cuerpo de policías.

¹⁴ Es claro el intertexto bíblico tan irónico, ya que compara la perfecta creación divina con la improvisación criminal de un vicioso. También podría aludirse a otra intertextualidad en la libreta de cuentas que jugaba a la carta robada, como la de Poe: "Allí estaba, sobre el escritorio mismo, abierta invitadoramente por las hojas de las últimas anotaciones... ¡Tal vez por eso no la vi antes, y perdí aquellos preciosos segundos!" (p. 48). Respecto a la afectación psicológica de los juegos de azar, todo jugador remite por antonomasia a Dostoyevski.

Su perdición comienza cuando lo invade la ambición y se desespera por cambiar ese mismo día el cheque falso. Una vez obtenido el dinero, el azar invierte su proceso y se toma en su contra. "Aquel que ha metido una bala en la cabeza de un hombre —aunque sea la de un hombre muerto— ha desencadenado a su demonio interior" (p. 50), y esa maldad desatada le hizo conducir con gran velocidad. Mientras trataba de crear una coartada con poca convicción, sólo porque "no me haría daño el tenerla",¹⁵ su auto chocó con el camión de carga que silenciara el disparo. Una de las viguetas, "provista de un rojo e irónico banderín de advertencia, restalló en mi parabrisas, lo atravesó con la violencia de un balazo" (p. 51) y destrozó su mano derecha.

Un nuevo salto elíptico hace despertar al protagonista en el hospital, ya sin mano derecha: "Se quedó embarrada en la vigueta". De alguna forma, su nueva condición siniestra reafirma la maldad y la insensibilidad que detonaran en él con su actitud violenta. Contagiada de muerte, perdió la misma mano con la que pecó, pero se resignó pronto, "¡Que la suerte no nos envíe todo cuanto podemos resistir!" (p. 51). Ya antes había comentado:

¡Bueno! ¿Y qué? ¡Un jugador está acostumbrado a eso! Ganar y perder es lo propio del juego... Y en esa misteriosa alternación estriba, precisamente, el enervante hechizo de la apuesta. Lo mismo cuando se confía en una carta, que cuando se confía en el crimen... (p. 50)

Pero eso no sería todo. La suerte le había preparado otra partida de póker con tres policías, de la que estaba destinado a no salir victorioso. Si bien su jactancia inicial sobre el afortunado devenir de los acontecimientos y su elogio por el pronto

¹⁵ Es cierto que el protagonista piensa improvisar una coartada del mismo modo que improvisó el supuesto asesinato: "quizá sería preferible confundir al testigo y a la policía con una pequeña coartada... De todos modos, no me haría daño el tenerla... ¡Ya estaba! ¡Carmela! ¡Estuve en el departamento de Carmela durante el tiempo en cuestión! Carmela me quería, y siempre estaba dispuesta a hacer lo que fuera por mí" (pp. 50-51). María Elvira Bermúdez cataloga "Apuesta al crimen" como un relato de "coartada frustrada" (*Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México, Libro-Mex, 1955, p. 19), pero es más exacto localizarlo en la rama criminológica, como lo hace Alejandro Rivas (*op. cit.*, p. 96.). En sentido estricto, la coartada no pudo fracasar porque ni siquiera se concretó en la historia. La cita obedece al pensamiento del protagonista, por lo que sería un fragmento pseudodiegético, es decir, que nunca aconteció en el mundo narrado a pesar de su mención.

aprovechamiento de la gran oportunidad harían suponer que el ganador definitivo ha sido el protagonista, el final lo desmiente.

A veces, los relatos criminológicos giran en torno del crimen perfecto, por lo que sólo podría contarlo el criminal.¹⁶ Sin embargo, en muchos otros casos, con crimen o no:

incluso la tentativa resulta sancionada en una suerte de boomerang en que los actos del presunto delincuente se vuelven contra él mismo. Las cualidades fundamentales del cuento criminológico son por supuesto el suspenso y un final sorpresivo. En otras ocasiones estos relatos se construyen sobre la trama de la coartada y, en especial, de su derrumbamiento [...]¹⁷

A pesar de que todo indicaba que estábamos atestiguando su triunfo, pues "crimen perfecto sólo significa juego perfecto",¹⁸ se trata de su concluyente derrota. Como buen jugador, reconoce haber sido vencido por el fiel criado del tío ("¡El viejo zorro! ¡Me había ligado escalera de color!", p. 62), quien se convierte en una extensión suya y del recuerdo de su pasado régimen.

Por su parte, el trío de policías encontró una buena ocasión para humillar al convaleciente y conseguir en él su partida de desquite por las antiguas ignominias recibidas. Aunque son representantes de la ley, no parecen ser mejores que el hombre al que acusan:

El agente del Ministerio Público parecía disecado; era amarillento, casi icterico, de mirada procaz y de procedimientos directos. El secretario del juzgado era un pequeño adminículo, astroso e insignificante. Y el investigador de la policía era burdo, insolente y grandulón. (p. 52)

Cada uno tratará de lucirse ridículamente con deducciones detectivescas para inculpar al «verdadero asesino». Se alternan de manera cómica en el prepotente

¹⁶ "como el crimen perfecto, por definición, nunca es descubierto, sólo el mismo criminal entonces, podría escribir la historia". Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷ Bermúdez, *Cuento policaco mexicano: breve antología*. México, PREMIA-UNAM, 1989, p. 16. // Según Alejandro Rivas: "Invariablemente en estos relatos, encontramos que el personaje que tiene todo perfectamente preparado para cometer un crimen perfecto, al final, por un detalle imprevisto, las cosas se complican y termina siendo la víctima". *Op. cit.*, p. 76.

¹⁸ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 60.

interrogatorio con "tediosa jerga de juzgado" (p. 53),¹⁹ pues entre ellos mismos se pelean el crédito de las conjeturas ajenas, así como el placer de atormentar al acusado.²⁰ Primero dan el recuento de los hechos conforme el sobrino pretendía que se entendieran. Después, imponen la versión que construyeron a partir de una certera observación hecha por el criado, el viejo zorro: la píldora que se encontraba en el frasco no era la que debía estar:

—Encontró lo que usted mismo nos había dejado... "inteligentemente", según ha dicho, con amabilidad exagerada, el señor agente del Ministerio Público.

—¡Al grano, García! ¡Al grano! —exigió el aludido, seguramente reservando exclusivamente para sí, los efectos teatrales de la entrevista.

García resopló nuevamente, contrariado por la limitación artística que le imponía el fiscal. Por lo visto, aquel cerdo expresaba todas sus emociones por medio de bufidos.

[...] Bueno, pues cuando vio que las píldoras rojas habían sido sustituidas por la blanca de sulfadiazina, se sorprendió mucho y me vino con el cuento... Yo, naturalmente, deduje...

El fiscal metió su cuchara y, por supuesto, provocó otro furioso bufido del policía.

—¡Cuidado, mi amigo! —le dijo, imitándole con chunga—. ¡No se atribuya usted una agudeza que no le pertenece! (pp. 56-57)

Si la casualidad tramó el plan que aprovechó el jugador empedernido, también fue fortuito que los policías intuyeran que había una mente detrás de la exactitud de las apariencias. Obtuvieron la confesión del sospechoso haciéndole creer que ya estaba dictado el auto de formal prisión en su contra. Aún así, su torpeza no es capaz de llegar a la verdad del asunto y darse cuenta de que no hubo en realidad asesinato. De hecho, la lógica del relato se menoscaba al no parecer creíble que un perito no identifique la diferencia entre un hombre asesinado y un cadáver con un tiro póstumo. Una sencilla autopsia dilucidaría la causa de la muerte, que, por demás, la historia no aclara. Tal vez se tratara de un infarto o de la manía del tío por tomar medicamentos en exceso y sin necesidad.

¹⁹ La formación de Bustillo Oro en la abogacía le habrá servido para aplicar términos jurídicos.

²⁰ Las siguientes citas confirman la malicia con que actúan los representantes de la ley: "Cambió entonces de tono, se animó protervamente, y hasta abandonó la línea secamente oficial, en atención al goce que le producía atormentarme", p. 55; "Hizo otra pausa, adornándose en el trote de mi irrefrenable curiosidad" (*idem*).

El aparato policial mexicano recibe así una fuerte burla, ya que Bustillo Oro presenta a sus miembros como tres payasos en escena que riñen por acaparar el protagonismo.²¹ El relato que empezó infringiendo la norma genérica del raciocinio termina por ser la parodia de una historia policial.²² No hay un asesino real, no hay policías eficaces, no hay un misterio revelado. Sólo son jugadores truculentos en el azar de la vida, sin la voluntad de acción suficiente para alcanzar lo que desean, por lo que tienen que vivir soportando las rachas de mala suerte, al acecho de una posible revancha.

4.1.2 *La vida azarosa del mexicano*

Una de las características del género policiaco es la de favorecer la crítica social. Ésta es una constante que se ha observado especialmente en las obras policiales mexicanas y latinoamericanas, ya que se distinguen “por un escepticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta y por un desdén amargo hacia la actuación de los depositarios de la justicia concreta”.²³ En concordancia con estos criterios, “Apuesta al crimen” no pierde la ocasión de criticar tanto la apatía del supuesto asesino como la ineptitud del cuerpo de policía.

La opinión común sobre la producción policiaca mexicana por mucho tiempo ha sido parecida a la de Carlos Monsiváis:

Por lo general, la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada. Los cultivadores parecen escasos (Antonio Helú, Juan Bustillo Oro, María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal) y no demasiado convincentes [...] la

²¹ También se permite una ironía sobre la eficacia del sistema judicial en general: “Pero no crean ustedes que tuve tiempo para preocuparme por la cárcel, ni siquiera por la larga condena con que se castiga el homicidio en México... algunas veces” (p. 52).

²² Incluso el expediente del caso es “un cuaderno rústico, sólo forrado por la parte interior, y cosido a mano con hilo grueso” (p. 53).

²³ Bermúdez, *Los mejores cuentos...*, p. 15. // Torres señala que el género policiaco “en muchas de sus grandes manifestaciones, muestra precisamente la corrupción de los cuerpos policiales e incluso su misma criminalidad”. *El cuento policial mexicano*, p. 12. Con este argumento rebate la afirmación de Monsiváis de que la falta de relatos policiales en México se deba a la desconfianza en la justicia. Ésta más bien sería uno de sus móviles o temas.

tesis es socorridísima y la he citado antes: entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la justicia...²⁴

Por el contrario, María Elvira Bermúdez defendió en su momento que, aunque era innegable la influencia de los textos consagrados —pues los escritores policíacos se iniciaron como buenos lectores del género—, también había un notable proceso de aprendizaje aunado a “la iniciativa del escritor para imprimir a sus creaciones rasgos propios del ambiente en que vive y del pueblo al que pertenece”.²⁵

En este sentido, se comprobará que Bustillo Oro no sólo incluye rasgos mexicanos en su cuento, sino que sugiere un análisis de la personalidad apática y vengativa del mexicano a través de la noción de juego. Intenta abordar su actitud ética: maliciosa por el maltrato recibido durante años, con la voluntad exterminada por la obligación de someterse a una jerarquía bien establecida e inapelable.

El breve perfil psicológico del protagonista proporciona pistas para la interpretación de la historia. Lo primero que el supuesto criminal cuenta de sí es que no mató a su tío más que en sueños. El trastorno que le ocasionó ese carácter impasible e inactivo de soñador no reprimió su deseo de exterminar al que ha sido como su padre, mas sí su capacidad de actuar:

Porque si bien yo había imaginado, algunas veces, la manera de quitarle la vida a mi buen tío, puedo jurar que nunca la habría llevado a la práctica. En todo me he conformado siempre con soñar, y sólo en sueños maté a mi tío... Igual que sólo en sueños escribí una novela incomparable, o compuse una sinfonía inmortal, o construí una asombrosa obra de ingeniería. Sí, nunca supe hacer otra cosa que soñar.

La llegada de los treinta años, empero, es una dura prueba para *el que* se ha pasado la vida soñando. Entonces suele *entrarnos* prisa por conseguir cosas un poco más concretas. Deseamos mujeres de carne y hueso, licores fuertes, dinero y poder... ¡Y para conseguirlos, sólo sabemos soñar! Ya parece tarde: el ensueño consumió hace mucho, insidiosamente, al hombre de acción. Toda nuestra esperanza se finca en el azar y lo que pueda depararnos... Tal vez el billete de lotería que nos salga premiado, el as de corazones que nos llegue a tiempo... o la muerte oportuna de alguien.

Me entregué, pues, al azar. [...] (pp. 35-36. Las cursivas son mías.)

²⁴ Retomo la cita que hace Torres de “Ustedes que jamás han sido asesinados” de Monsiváis. *Ibid.*, p. 13.

²⁵ Bermúdez, *Los mejores cuentos...* p. 17.

Hay que destacar la transición verbal que hace el narrador y que conlleva a la generalización de su caso. Inicia su historia en primera persona (yo), luego supera la subjetividad y lo hace impersonal (el que) para después hablar desde un plural (nosotros) que implica colectividad y, finalmente, regresa al yo narrado (me entregué). Por tanto, este hombre representa a toda una generación de mexicanos sin voluntad, sin ganas de trabajar para conseguir sus objetivos, pero que aun así ambicionan disfrutar los placeres de una vida cómoda gracias a un golpe de suerte.

Sin embargo, más adelante se nos ofrece la causa de esta actitud tan pasiva y apática del mexicano soñador. Las capacidades que tenía el protagonista se ven frustradas por la mala dirección durante su desarrollo:

Porque mi tío dejó por la paz a su hijo, como caso perdido, y se volvió a mí con espantosa ternura. Yo vivía en su casa desde la muerte de mis padres, y fácil le fue crearse la ilusión de que yo también era su hijo, aunque en la terrible forma en que aquel hombre entendía la paternidad. Se veía en mí y se empeñó en que yo le realizara todo cuanto soñó ser, y que nunca pudo alcanzar por sí mismo. ¡Y no tienen ustedes idea de lo desmedido de sus esperanzas! ¡Me acosó con sus esperanzas! Me acosó con sus exigencias; y a pesar de que yo estudiaba sin descanso, apurando hasta el extremo mis facultades, cada vez me pedía más. (p. 38)

La figura del viejo se convierte así en la representación de un sistema autoritario que utiliza a los individuos para sus fines propios. Se trata de un régimen punitivo muy mecánico, ya que aplica castigos cuando no obtiene la respuesta esperada ("Me insultaba, y me imponía muy severos castigos"), o que termina desechando a las personas que no le serán útiles (como Ernesto). Además, las generaciones pasadas delegan en las nuevas la carga de sus sueños frustrados, heredándoles la obligación moral de lograr lo que ellos no pudieron.

La juventud deja de ser la esperanza del futuro en cuanto su formación se fundamenta estrictamente en una noción de progreso. Basar la vida en la búsqueda de un éxito superficial resta calidad humana al individuo y lo convierte en autómatas del trabajo. Por eso, si la formación de los jóvenes no incluye el desarrollo de valores, éstos

serán únicamente la ilusión de un futuro incierto. De esta manera, se plasma lo cruel que puede llegar a ser una esperanza tan materialista.

El origen del problema del narrador es un conflicto de personalidad provocado por un paternalismo enfermizo. En consecuencia, se nota una influencia del psicoanálisis por la responsabilidad de las figuras parentales en los fracasos de los hijos. Sobre todo se trata de actitudes antisociales, como el crimen, debidas a complejos creados en la infancia.²⁶ De ahí que el asesinato simbólico del tío-padre se realice como un acto de liberación.

No obstante, el único delito que se cometió de verdad fue el de robo por fraude. El sobrino no siente culpabilidad por ello, sino una doble satisfacción: "Porque yo gozaba de un inmenso placer adicional, que no era la menor recompensa de mi hazaña: el de estarle desquitando un poco de mi odioso tío [...] (p. 37). Después de todo, fue su educación malsana la que cultivó dentro de su alma el demonio de una ambición vengativa, un carácter degenerado por la maldad y la insensibilidad. La fatal consecuencia es el desquite de los humillados a través del crimen. Entonces, aparte de la necesidad material, uno de los móviles de los delincuentes sería el de tener la pequeña satisfacción de desquitarse de la sociedad que los oprime.

Por más que el protagonista quiso rebelarse contra el sistema malsano del tío, termina formando parte de él y ésa es la verdadera razón por la que se le castiga. Empezó por aprovechar la ocasión que le brindaba el destino, pero terminó excediéndose. Por tanto, no se puede esperar nada bueno de que el mexicano sea hombre de revancha.²⁷ Su falta de fe en la justicia le hace volver el rostro a la venganza,

²⁶ La interpretación psicoanalítica del crimen es aún más clara en una de las cintas que dirigió Bustillo Oro: *El hombre sin rostro* (1950), historia también policiaca en la que un asesino de mujeres refleja en sus crímenes el deseo de matar a la madre que truncó su felicidad.

²⁷ "Para el mexicano, revancha es sinónimo de justicia [...] es él en persona quien venga los agravios que le han sido inferidos; y también por esa causa le tiene sin cuidado la persecución de la justicia". No suele planear coartadas y "se atiene a la consecuencia de sus actos" (*ibid.*, p. 15). Es con exactitud lo que

pero ésta produce un torvo sentimiento de satisfacción por el mal ajeno, ya sea del mismo que nos hizo daño o de otro cualquiera en que se consume el desquite.

Para finalizar, de acuerdo con la ideología desencantada del movimiento revolucionario que tuvo Juan Bustillo, se puede extender la interpretación de "Apuesta al crimen". Cuando a un pueblo se le exige más de lo que está preparado emocionalmente para dar, el resultado es contraproducente. Los mexicanos no tenían la madurez suficiente para librar una verdadera revolución y la revuelta que se llevó a cabo fue tan sólo la partida de desquite de unos cuantos que no descansaron hasta ver humillado al otro, para luego ser humillados a su vez por uno más. Juego vicioso del poder, el gobierno fue tomando el rumbo que la suerte quiso. En vez de construir su historia, el pueblo apostó a una revolución.

4.2 "EL ASESINO DE LOS GATOS": EL DEMONIO DE LA PERVERSIDAD

4.2.1 *Misterio gótico*

Para aligerar su zozobra y confirmar su inocencia, un elevadorista decide contar la misteriosa historia que hay detrás de la muerte de su jefe. Al parecer, el humilde trabajador fue instrumento "involuntario" de una fuerza extraña, la cual le reveló un secreto: a los gatos no se les puede dañar sin que su enigmática, casi demoniaca naturaleza, desate lo intangible y lo sobrenatural. El jefe se había ensañado en la sangrienta matanza de los felinos y con ello trazó su destino. El elevador se reactivó repentinamente y aplastó su cabeza cuando tuvo la inoportuna ocurrencia de asomarla desde el piso. A pesar del resentimiento del elevadorista por las múltiples humillaciones

le sucede al narrador de "Apuesta al crimen". Aprovecha su desquite fortuito, lo último que hace es el bosquejo de una coartada y no le preocupa en absoluto la cárcel.

recibidas del tirano, a pesar de que los gatos que éste asesinara con crueldad fueran sus amados protegidos, al final la policía no dudó que todo fuera un accidente.

En esta ocasión, Juan Bustillo crea un misterio inquietante en torno de la figura de los gatos y de la perversidad humana. Aunque el inicio de la historia sea una muerte y su desarrollo consista en el planteamiento de sus antecedentes y causas, éstas nunca serán esclarecidas plenamente debido a la sugerida intervención de lo sobrenatural. Esta falta del triunfo de la razón, así como la práctica ausencia de los policías en la resolución de la trama, hacen de "El asesino de los gatos"²⁸ más bien un relato de misterio que uno criminológico, como hasta ahora se le había catalogado.²⁹ De acuerdo con Boileau y Narcejac:

El relato de misterio, bajo todas sus formas, se sitúa en el límite entre la razón y el sueño. De la razón extrae sus disciplinas y del sueño sus terrores para elaborar, entre la ciencia y la «tierra de nadie» de lo desconocido, un territorio neutro en el que la imaginación se vuelve, alternativamente, cómplice de la reflexión y del terror, desempeñando así una doble función catártica. Y esto justifica la existencia de una literatura de la ambigüedad.³⁰

Ciertamente, en un primer momento, el narrador parece ser el criminal que cuenta los motivos que lo indujeron al asesinato y la forma en que lo consumó. Sin embargo, aunque la vaguedad de sus palabras no permite descartar su posible crimen, nunca se confiesa culpable y, por tanto, no se le puede inculpar inequívocamente. El único asesino declarado es la supuesta víctima, es decir, el asesino de los gatos. A esta ambigüedad resolutive se añan lo extraño, la violencia, el exceso de los instintos y la maldad irracional para identificar al texto con el relato de misterio, la rama de lo

²⁸ *Selecciones Policiacas y de Misterio*, núm. 123 (1954), pp. 43-51. Todas las citas al relato de Bustillo corresponderán a esta edición.

²⁹ Alejandro Rivas no sólo es de este parecer, sino que la simpleza de su reseña elimina toda la ambigüedad del relato: "el criminal queda impune, se trata de un modesto elevadorista, quien «venga» a unos gatos callejeros a los que había tomado bajo su tutela y que fueron asesinados por su patrón" (*op. cit.*, p. 96).

³⁰ Boileau-Narcejac, *op. cit.*, p. 19. // La definición de María Elvira Bermúdez de la novela de misterio es: "el argumento no está precisamente en el acaecer de una muerte, sino en su inminencia [...] Entre sus rasgos sigue vigente el suspenso; pero las situaciones se han tomado absurdas y el desenlace a veces queda trunco". *Cuento policiaco mexicano*..... p. 17.

policíaco que está más próxima a lo fantástico y a la herencia de lo gótico.³¹ De ahí que el misterio y la incapacidad de someterlo a la razón se impongan a la pesquisa y a la resolución exacta.³²

La estructura del relato consta de seis breves apartados: una introducción (planteamiento del misterio), el contexto sobre la naturaleza de los gatos, los antecedentes del elevadorista e incursión de los felinos, la cruel matanza de éstos por el jefe, el enfrentamiento fallido del subordinado con su superior y, finalmente, la trágica muerte del villano.

Toda la narración es homodiegética —lo cual propicia una focalización externa cuando se habla del asesino de los gatos—, pero al inicio se sobreentiende que la acción enunciativa es producto de un diálogo. Aunque el narrador no cede la voz a su interlocutor, con su parte se compensa el vacío de la otra, por lo que el lector implícito puede reconstruir las palabras omitidas y hasta la postura recelosa con que se pronuncian. Así, cuando dice sentirse especialmente afectado por la muerte espantosa del jefe, en el siguiente párrafo declara: "No. ¡No asienta con tal ligereza! Mientras no me haya escuchado hasta el fin, no comprenderá el verdadero sentido de mi particular horror" (p. 43). Con esto se deduce el asentimiento irónico y malicioso del otro, además de la clara invitación que hace el narrador a escuchar su historia hasta el final.

³¹ "En tanto que las especies policíaca y criminológica están cimentadas —lo mismo que el thriller, la de espionaje y la negra— en el realismo literario, otra penetra en los linderos de lo fantástico. Es la de misterio" (*idem*). Aunque Bermúdez considera al "relato terrorífico" o de terror como el descendiente directo de la novela gótica, no cabe duda de que ésta influyó en la conformación de varios géneros y subgéneros, entre ellos el relato de misterio. // *Vid. Fereydoun Hoveyda, op. cit.*, p. 145. // Entre las deudas que la novela de misterio tiene con el gótico, Jerry Palmer menciona "la sensación de pura malevolencia, la sensación de maldad como manifestación patológica" y "el espectáculo de la razón luchando con algo que la desafía al máximo". *La novela de misterio (Thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. México, FCE, 1983, p. 212.

³² Por eso Vicente F. Torres afirma que: "Este cuento no es sólo el mejor escrito de cuantos llevo revisados, sino el más misterioso y el más alucinante en su argumento y desarrollo. No exagero al afirmar que podría aparecer sin desdoro en cualquier antología de ayer o de hoy, y me atrevo a señalar que María Elvira Bermúdez no lo recogió en la antología que preparó en 1955 por su rechazo a todo texto que contuviera crueldad o violencia; y el trabajo de Bustillo es tremendamente sanguinario". *Muertos de papel...*, p. 71. Además, para mayor elogio, dice que "está construido con un lenguaje solvente y una serie de reflexiones que lo aproximan a la literatura sin adjetivos" (p. 70).

La misma invitación se dirige al lector implícito, pero mientras éste queda atrapado en la inercia del misterio, al interlocutor no le interesa descubrir ese verdadero sentido de los sucesos.³³ El elevadorista tratará de excitar la curiosidad de una persona que incluso llega a insinuarlo culpable de la muerte y que, si luego se disculpa por el atrevimiento, ha sido solamente por la marcada indignación del narrador:

Porque usted ignora muchas cosas todavía... Desde luego, la índole de las *extrañas fuerzas* que nos empujaron, implacables, a la sangrienta escena de crujiente destrucción... Y, en consecuencia, que yo fui, *quizás*, instrumento de *aquello* que no se ve ni se palpa [...]

¿Eh?... ¡No, señor! ¡No he querido decir eso! ¡Ni tiene usted derecho a insinuarlo siquiera! *Por fortuna* [...] no cupo la menor duda de que se trató de un *accidente*...

¡Bien!... ¡Bien!... Tampoco es necesario que me dé disculpas. [...] Al decir "instrumento", debí de agregar "*involuntario*". ¡Y aún así, *no estoy seguro* de haberlo sido en forma alguna! (Las cursivas son mías, excepto "*aquello*", p. 43)

Desde este momento, la ambigüedad oscilará alrededor del protagonista entre la inocencia y la culpabilidad. Si bien se defiende de la acusación y se presume inocente, la inseguridad y la subjetividad de sus palabras mantienen las sospechas en el crimen. No se debe olvidar que su perspectiva es muy personal y que por eso no se debe confiar completamente en el personaje. Éste podría estar manipulando la historia según sus intereses para ocultar que detrás de él yace un asesino. El asunto se complica porque se alude a la presencia de lo sobrenatural, a las "extrañas fuerzas" que parecen haber intervenido en la desgracia, lo cual obstaculiza los intentos por hallar una explicación razonable.

Después de trazarse el misterio que impregna la muerte del jefe y los elementos que lo sustentan, la principal expectativa del lector será que al final sus dudas se resuelvan. Se trata de la llamada catarsis que provoca la revelación de la verdad y que caracteriza a

³³ De hecho, el relato comenzará porque la necesidad del empleado de hablar y desahogar su angustia es mayor que el deseo de saber de su interlocutor. El narrador lo acusa de carecer de "la benevolencia y la comprensión" que requería para continuar su relato, por lo que el escucha decide marcharse. Como aun después del sugestivo preludio no le importa ahondar en los hechos, el narrador lo detiene: "¡Espere, por favor! ¡Prefiero contárselo de cualquier modo! [...] me urge darle alivio a mi zozobra..." (p. 43).

los relatos que resguardan un misterio excepcional como éste, cuya "clave está en los gatos".

Los gatos son "criaturas singulares y misteriosas, a las que no es posible dañar impunemente". De carácter ambiguo, tiernos y sombríos a la vez, en apariencia se les ve "hacer mansa vida de hogar, o entregarse a las azarosas aventuras de azotea que les son propias...". En cambio, es más difícil percibir:

lo siniestro que se recata detrás de esos ojos, de esos inquietantes ojos que cambian tan ágilmente con las variaciones de la luz. Cuando los veo en la penumbra, con las pupilas estrechadas a lo perpendicular, y fulgurando con brillo amenazador, me parece que son la curiosidad del diablo que nos espía por unas rendijas: y me pregunto, estremeciéndome, cuál será el motivo de esa curiosidad. (p. 44)

Son muchas las creencias sobre el nexo que tienen los gatos con ciertas fuerzas oscuras, mas sólo al protagonista se le ha revelado el verdadero secreto. En este sentido, es un ser tocado por una fuerza superior, una especie de iniciado al que de algún modo se le concedió cruzar la frontera entre lo común y lo extraordinario para obtener un conocimiento especial:

Un conocimiento tan grave, sólo se adquiere mediante el *parcial hundimiento de la personalidad*: y si yo lo obtuve, fue a trueque de esa especie de *mutilación espiritual* con que lo horrendo, de ser auténtico, nos reduce el ánimo... Y gracias, por supuesto, al cruento *sacrificio* de aquel desdichado. (Las cursivas son mías, p. 44)

De acuerdo con estas significativas palabras, el objetivo del relato no sería el recuento de la muerte ineludible de un perverso, sino el proceso de iniciación del elevadorista a la perversidad, que se completa con el sacrificio del jefe y a través del misterioso influjo de los gatos. Porque "nadie ha penetrado en su enigma tan a fondo como yo... ¡Nadie! Ni Edgard Allan Poe" (*idem*).

La referencia al autor de "El gato negro" evidencia la relación que existe entre ambas narraciones, pues comparten el tema de la perversidad incitada por los felinos, así como su naturaleza diabólica y justiciera. Incluso, poco después de mencionarlo, el empleado afirma lo que Poe sólo había sugerido en una ironía: los hombres, con todo y su

enaltecida capacidad racional, son bestias instintivas.³⁴ Además, la definición del personaje de Poe sobre la perversidad coincide con el texto de Bustillo: "la perversidad es uno de los primitivos impulsos del corazón humano, una de esas indivisibles primeras facultades o sentimientos que dirigen el carácter del hombre".³⁵ El demonio de la perversidad fomenta en la humanidad el resurgimiento de sus instintos más primitivos e irracionales, más crueles y violentos. Su raciocinio se ofusca y sólo sirve para refinar el dolor que inflige a los demás. Es por eso que una persona puede torturar a otro ser y a la vez sentir un enfermizo placer con su brutal acción.

Si como dijo el protagonista, los ojos de los gatos son las rendijas infernales desde las que el diablo satisface una extraña curiosidad, qué más podría incitarla que el deseo de corroborar que el hombre está hecho a su semejanza, que mantiene los sentimientos primitivos que le hicieron renunciar al paraíso tan sólo por el soberbio placer de probar lo prohibido,³⁶ aunque eso significara su propio perjuicio. De tal modo, una actitud perversa y, por tanto, trasgresora, es un acto de autodestrucción; responde al "vivo e insondable deseo del alma de atormentarse a sí misma, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por amor al mal".³⁷ Si se extermina físicamente a otros seres,

³⁴ La cita de Bustillo en la que se nota esta sutil intertextualidad es: "Ya sé que, entre todas las bestias, inclusive las humanas, los gatos poseen una significación extraordinaria", más adelante habla irónicamente del hombre como "rey de la Creación" (p. 44). // Por su parte, la cita correspondiente de Poe es: "Una bestia bruta, cuyo hermano fue aniquilado por mí con desprecio; una bestia bruta engendraba en mí, en mí, hombre formado a imagen del Altísimo, tan grande e intolerable infortunio". Edgar Allan Poe, "El gato negro" en *Historias extraordinarias*. España, Plaza & Janés, 1988, p. 288.

³⁵ *Ibid.*, p. 283. En un relato intitulado precisamente "El demonio de la perversidad", Poe la define así: "existe visiblemente como sentimiento, primitivo, radical e irreductible [...] En la pura arrogancia de la razón, no la hemos tenido en cuenta" (p. 303). La denominación de la perversidad como demonio tiene un significado más bien simbólico en cuanto que implica los peores sentimientos que puede albergar el hombre. Es decir, se trata de los demonios interiores de la humanidad, cuyos actos perversos son totalmente volitivos. Poe dice que "podríamos considerar esta perversidad como una instigación directa del demonio, de no haber reconocido que algunas veces colabora en la realización del bien" (p. 309), como en el castigo del asesino de los gatos.

³⁶ La falta de razón, lo incomprendible de la violación de límites o leyes también es un rasgo de lo gótico. Poe lo retoma y comenta de la siguiente forma: "¿Quién no se ha sorprendido numerosas veces cometiendo una acción necia o vil, por la única razón de que sabía que *no* debía cometerla? ¿No tenemos una constante inclinación, pese a lo excelente de nuestro juicio, a violar lo que es la ley, simplemente porque comprendemos que es la ley?". *Ibid.*, p. 283.

³⁷ *Idem*.

espiritualmente sólo se menoscaba el agresor. Se trata, pues, del retorno de lo primitivo que caracteriza a lo gótico,³⁸ la trasgresión de las normas por el exceso de los instintos.

Sólo así el empleado pudo obtener el conocimiento de lo perverso, luego de haber comulgado con ello a través del crimen. Entonces se comprende mejor sus enigmáticas palabras: el "hundimiento de la personalidad", la pérdida parcial de la conciencia en el instante de asesinar a alguien, la "mutilación espiritual" y autodestructiva que provoca lo perverso. Todo lo anterior fue el precio que tuvo que pagar el personaje para acceder a un conocimiento tan peligroso, para saber que "los gatos poseen una significación extraordinaria..." que comunica con fuerzas extrañas, pero "basta con lo dicho...". Es decir, él sabe mucho más y únicamente ha contado lo necesario para entender el desarrollo de los acontecimientos. Aunque no deja de insinuarlo cifradamente, se reserva su secreto de iniciado.

El siguiente apartado cuenta la relación que existía entre el muerto (el güero Rico) y el elevadorista, quien por "oscuros virajes del destino" tenía que tolerar como superior laboral a un hombre de preparación inferior, lo cual le produjo, "si he de hablar con franqueza, un poco de resentimiento...". No obstante, lo más relevante de estas páginas es que definen el contexto espacial, el escenario:

¿Se acuerda de una puercecita estrecha y baja que se halla a la derecha del ascensor? Conduce a un recoveco subterráneo [...] en el verde sombrío con que las grasas minerales han ensuciado el piso y las paredes de ese tugurio, percibí al primer vistazo un mensaje cifrado. No era una advertencia concreta, lo concedo; pero sí un presagio indudable... Un aciago presagio *que hubo de cumplirse al fin*. (p. 45)

Se refiere al sótano donde dejaba su almuerzo, cuyo olor atrajo a los gatos, "que jamás llegan solos. Y con ellos, las peligrosas potencias de lo ignoto, listas a desatarse a

³⁸ En realidad, lo que regresa es un pasado familiar inquietante que dará pie a la reinstalación del orden perdido, pero en una etapa evolucionada de lo gótico retorna el pasado de la naturaleza humana: "The ghostly returns of the past in the 1890's are both fearful and exciting incursions of barbarity and, more significantly, the irruptions of primitive and archaic forces deeply rooted in the human mind [...] These forces, seen as both unhuman and inhuman, are also in-human embedded in the natural world and the human mind". Fred Botting, *Gothic*. Nueva York, Routledge, 1997, p. 136.

la menor provocación" (p. 46). El protagonista confiesa haber intuido la desgracia desde que vio el lugar, pero no se debe sólo a una superstición. El sótano, como contexto espacial, comparte las mismas cualidades que los laberintos de los castillos góticos, al igual que es de herencia gótica la presencia de un presagio que fatalmente debe cumplirse.³⁹ Se trata de un sitio limítrofe, simbólicamente ubicado entre la superficie y lo subterráneo; difumina las fronteras en escala vertical (bien/mal) y es ideal tanto para la trasgresión de valores como para el exceso de los instintos, ya que en él no aplica la ética habitual.⁴⁰ Esto explica el certero presagio de que aquel lugar sería albergue de sucesos sanguinarios de extrema violencia.

Al respecto, es necesario señalar que el oficio del personaje de ninguna manera es fortuito. El que sea un elevadorista implica un sentido también simbólico, ya que tiene la capacidad de moverse verticalmente; puede acceder a la superficie (al reino de los hombres), y a lo subterráneo (que conforma una especie de inframundo, reino de fuerzas ocultas). Esta condición que le otorga su oficio sustenta su carácter de iniciado a la perversidad —esa naturaleza primitiva que yace en el fondo del alma humana— y al secreto de los gatos.

En la cuarta parte se desencadena la matanza. El empleado descubre que los gatos que había tomado bajo su cuidado, a los que alimentaba diariamente, empezaron a ser asesinados por su jefe con "torcida delicia". Una vez que "había probado la demoníaca embriaguez de matar", llegó al exceso de "Encerrarse en la cueva, esparcir pedazos de carne cruda por el suelo, esconderse detrás de unos grandes cajones, y esperar en la

³⁹ Esta inclinación estructural del cumplimiento del presagio se apega más a la tradición que marcó Matthew Lewis con *The monk*: "All the prophetic signs set out at the beginning will be fulfilled, in a tight enclosure in which the end is the revelation of the meaning foretold in the beginning, its manifestation and ruthless realization". Maggie Kilgour, *The rise of the gothic novel*. Londres, Routledge, 1997, p. 156.

⁴⁰ "The horror of the labyrinth and its confusion of fears and desires lies in its utter separation from all social rules and complete transgression of all conventional limits". Fred Botting, *op. cit.*, p. 81. No es gratuito que también en "El gato negro" el brutal asesinato de la esposa y su emparedamiento acontezca en un sótano.

oscuridad" (p. 46). La violenta escena que presencié es tan impactante que merece ser transcrita:

Cerca de los escalones que descendían a mis pies, estaban dos de mis infortunados amigos, semidescabezados, *mezclando sangre y sesos en la grasa del piso*. Uno, ya inánime; el otro, se estremecía en débiles convulsiones, quejándose de una manera íntima y desolada que me llenó de congoja...

Y acorralado al fondo, un tercer gato se subía por las paredes a saltos inverosímiles, con desesperación ilimitada. [...] Súbitamente, el perseguido revolvióse contra su verdugo con las uñas prestas, le saltó a la cara y se le prendió de las mejillas. La bestia humana reculó bramando; con la izquierda convertida en garra se arrancó el gato, lo alzó en vilo para cobrar impulso, y lo estrelló en el duro pavimento. Ahí quedó el vencido, incapaz de levantarse: y en esa indefensa posición, su enemigo lo remató a tubazos y puntapiés, con monstruosa saña. (p. 47)

Es evidente la inversión de valores que hay entre bestialidad y humanidad, propiciada por las propiedades ya comentadas del sótano. Los animales, además de ser las víctimas y de detallarse su sensibilidad al dolor, son los únicos que le brindan una amistad sincera al narrador.⁴¹ Por el contrario, la brutalidad del hombre parece metamorfosearlo en una bestia, por lo que adquiere "una mirada que escurría furor primitivo, sin el menor vestigio de inteligencia..." (p. 47). La impresión de atestiguar semejante crueldad dejará huella en el alma del empleado, ya que también hará resurgir en él su esencia primitiva, iniciando por el miedo, "un miedo irresistible, innoble y animal", y culminando en la perversidad del crimen.

Si bien desde el principio manifiesta estar horrorizado por los hechos que vivió, en realidad lo que sintió fue terror, porque la diferencia entre horror y terror es importante en este tipo de textos. Mientras que el horror se tiene ante lo incierto y paraliza tanto la mente como el cuerpo, el terror reconoce los posibles efectos de la amenaza y permite la huida.⁴² Por ello el protagonista pudo escapar: "Mas no por eso escapé sin daño. [...] Me

⁴¹ El protagonista de "El gato negro" también expresa la superioridad afectiva de los animales: "En el amor desinteresado de un animal, en el sacrificio de sí mismo, hay algo que llega directamente al corazón del que con frecuencia ha tenido ocasión de comprobar la amistad mezquina y la frágil fidelidad del *Hombre natural*". Poe, *op. cit.*, p. 280.

⁴² Botting cita un fragmento del ensayo "On the Supernatural in Poetry" de Radcliffe: "Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them" (*op. cit.*, p. 74). Por su parte, el mismo Botting afirma: "Terror enables escape: it allows one to delimit its effects, to distinguish and overcome

emponzoñaba el asco..." (*idem*). Es decir, huyó contagiado de lo perverso, del sentimiento más primitivo del hombre. Empezó como espectador de un terrible acto de violencia ("no pasé del umbral" del sótano), pero terminaría cruzando la frontera de lo siniestro.

De hecho, la siguiente parte indica cuál es su siguiente paso de iniciación. El jefe siempre limpiaba el escenario del crimen para que los gatos siguieran acudiendo, mas un día intencionalmente no lo hizo para atormentar al elevadorista. Éste identificó el cadáver destrozado de su compañera preferida: "¡Era mi querida *Miss*, señor! Mi querida y desventurada *Miss*, la gatita pulcra y delicada, cariñosa y retozona, que nació en mi propia casa, y que yo criara con tanta dedicación y tanto mimo..." (p. 48). Esta gata blanca representa todo lo bueno que quedaba en él, exterminado por la indignación y el dolor que le ocasionó la maldad del güero Rico, la cual dejó su semilla en el empleado al despertar en él deseos de violencia contra el jefe.

Anteriormente, el miedo no le permitió defender a sus amigos, pero en esta ocasión el sentimiento de venganza, de violentar al otro, nacido por el abuso de poder de su superior, ocasiona un enfrentamiento, aunque infructuoso. Tan sólo consigue quedarse "en cuatro patas, cubierto de ridículo y oprobio, rabiando de impotencia y sin resuello". Por medio de más violencia, de un golpe bien asestado y que dejaría cicatriz en el rostro —y en el alma— del elevadorista, el jefe continuaría imponiendo su inhumana voluntad.

De esta forma, el güero Rico se perfila como un típico tirano gótico que ejerce su perversidad impunemente ante la impotencia de sus subordinados, por lo que sólo una

the threat it manifests"; el horror "freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body" (p. 75). El indudable terror del elevadorista no sólo le concede el escape, sino que también calcula el peligro: "sufrí espasmódicas contracciones entre las sienes y la nuca, como si los huesos de mi cráneo se resistieran por sí mismos a la sórdida aniquilación que se les aproximaba" (p. 47).

justicia sobrenatural sería capaz de derrocarlo.⁴³ También comparte la duplicidad de los seres malévolos, ya que aparenta normalidad de día ("era una persona normal en apariencia") y desenfrena sus instintos por la noche.⁴⁴

En el apartado final se cumple el presagio y concluye el proceso de iniciación del elevadorista. Sugerentemente, fue el "viejo y sabio portero" quien lo incitara a cruzar el umbral que antes contemplara desde afuera. De manera simbólica, lo encamina a la puerta que le revelaría el secreto, "levantando un poco el velo que esconde los terribles poderes con que se relacionan los gatos. [...] El que se atreve a quitarle la existencia a un gato, sufre a su vez idéntico género de muerte". La creencia se difundió por todo el edificio: "Llegaron a convencerme, señor. Y llegaron a convencerse a sí mismos" (p. 49).

Justo cuando se creía que "aquel hombre podía burlarse de todo: de nosotros, de su propio destino y de la Justicia Superior" (*idem*), la fuerza extraña que había estado impregnando los hechos urdió la red de la fatalidad. En un día común de trabajo, la primera llamada al elevador vino misteriosamente del último piso: "Todavía dudo mucho de que esa llamada, que fue lo decisivo, la hiciese una mano humana..." (p. 50). El ascensor se detuvo a la mitad del piso, dejando un hueco "suficiente para que pudiera acomodarse la cabeza de un hombre", pero la de un hombre bastante tonto, pues:

A más de las grandes cualidades que le adornaban, y que usted habrá ido descubriendo a través de mi relato, el *gñero* Rico tenía la de ser muy ignorante en mecánica, y la de no poseer un cerebro mejor dotado que el de un insecto. Por lo tanto, discurrió echarse en el pavimento y meter la cabeza por debajo del aparato, para mirar no sé qué diablos. (*idem*)

El narrador se inclina a creer que el jefe supo ser "fiel a su deuda" con el destino, que una fuerza justiciera y sobrenatural fue causante de la muerte y, casualmente, lo hizo

⁴³ Este rasgo de una justicia sobrenatural pertenece a la tradición gótica. De hecho, a Horace Walpole (*Castle of Otranto*) se le reconoce el haber aplicado la justicia a través de un poder sobrenatural. *Vid.* Jerry Palmer, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁴ Como los villanos góticos, transgrede los "limits of bourgeois morality and modes of production, limits whose repressions produced the divided lifestyles of the middle classes, respectable by day and pleasure-seeking by night". Fred Botting, *op. cit.*, p. 136.

participe con su presencia. No obstante, hay que considerar el vértigo que sintió con la reinstalación del orden perdido al verlo a sus pies, "como siempre debiera de haber estado", y su pregunta de "qué sucedería si en aquel preciso instante, bajase el aparato".

Todo fue confuso y ni el elevadorista puede dar una explicación concisa:

¿Apoyé mi cuerpo sin darme cuenta, en la palanca inopinadamente ya expedita?
¿Se reanudó de pronto el paso de la energía eléctrica? ¿Hubo un algo ajeno a nuestro mundo que desató los engranes? Le juro a usted, señor, que no lo sé...

En ese momento de vértigo en que se nubló su razón, bien pudo invadirlo, metafóricamente, el demonio de la perversidad. Nunca olvidaría "aquel descorazonador ruido de cientos de nueces cascándose a la vez" no porque fuera una impresión terrible, sino por el placer que le provocó la oportuna muerte. Él no lo declara, pero es algo que el lector implícito puede percibir cuando más adelante el personaje confiesa que: "Esa noche fue la primera que dormí tranquilo desde que muriese el primer gato con la cabeza destrozada...".

Para el narrador sólo hay dos maneras de explicar lo sucedido: la conclusión de la policía de que todo fue un accidente (la casualidad) y la creencia general en la venganza de los gatos (lo sobrenatural). Aun así, ni en el desconcertante cierre del relato descarta una tercera, la del crimen encubierto:⁴⁵

No, señor. Nada turbaba mi conciencia. Primero, por mi real inculpabilidad. Y después, y principalmente, porque yo, al fin y al cabo, en todo caso habría matado a un pobre hombre, y no a una de esas pequeñas, misteriosas y terribles "bestezuelas del Señor". (*idem*)

Al parecer, la angustia primera del elevadorista —la cual lo incitó a contar su historia— se debe a que no es capaz de discernir si mató al villano bajo el influjo de su perversidad (voluntaria) o si ésta fue provocada (involuntaria) por una justicia superior y vengativa que lo utilizó para sus fines. Se plantea una disyuntiva entre asumir un acto

⁴⁵ Se trataría de un crimen encubierto en tanto que la creencia supersticiosa de los demás empleados influye en la tendencia de sus declaraciones: "Por eso no hubo una sola declaración que no me favoreciese" (p. 51).

criminal, que no por inconciente e irracional deja de ser deliberado, y delegar esa responsabilidad en un poder misterioso. De ahí deriva tanta inseguridad en su discurso y la falta de una explicación certera para los acontecimientos. Duda de su criminalidad, mas no de su inocencia, pues sabe que fue un acto bien merecido sin importar de quién o de qué proviniera. No por nada el viejo portero lo convenció de que la muerte del jefe era fatalmente necesaria.

Por su parte, nunca se sabrá si el interlocutor del principio termina creyendo la casi fantástica historia o si mantiene sus sospechas iniciales respecto de la culpabilidad del narrador. Del mismo modo, al no dilucidarse del todo la ambigüedad, el lector implícito tiene la opción de decidirse por la dirección más superficial y obvia (la que el elevadorista quiere hacer creer de sí mismo: que es inocente y bueno, "instrumento involuntario") o por la interpretación que en este análisis se ha señalado de su iniciación al crimen justiciero, consecuencia del demonio de la perversidad.

4.2.2 "La clave está en los gatos"

Una vez señalados los vestigios góticos del relato, hay que hacer la observación de que la perversidad gótica conlleva una crítica a los gobiernos tiránicos.⁴⁶ Sin duda, el género Rico ejercía un poder despótico sobre sus empleados, en especial sobre el elevadorista, aunque su condición de jefe de oficina traslada la intención de crítica política a un nivel más bien social.⁴⁷ De hecho, de los cuatro textos incluidos en el análisis del presente

⁴⁶ "Real evil is identified among embodiments of tyranny, corruption and prejudice, identified with certain, often aristocratic, figures and, more frequently, with institutions of power manifested in government hierarchies, social norms and religious superstition". Botting, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ Después de todo, esta fue la dirección que tomó el género con los autores norteamericanos en el siglo XIX, porque "In the city and the factory, where divisions of class and labour were most extreme, alienation and cultural corruption were most acute". *Ibid.*, p. 137.

trabajo, "El asesino de los gatos" es el único que no ataca tanto al sistema como a sus malos representantes; no al poder en sí, sino a su abuso.⁴⁸

El trato laboral entre el güero Rico y el elevadorista es en realidad una relación de poder. Uno manda y otro obedece, conformando así un insano nexo de dependencia. En el fondo, el empleado se convierte en un resentido social por su ínfimo rango y esta situación aumenta en cuanto que es consciente de la injusta inversión de papeles que se le impone:

El hecho de que, como era mi jefe, tuviera yo que obedecerle a pesar de que era notoriamente inferior a mí en preparación, me produjo, si he de hablar con franqueza, un poco de resentimiento... Y aquel mentecato, conocedor de mi superioridad, se desquitaba haciéndome objeto de su grosero desprecio.

Nuestra discordia, empero —por lo menos antes de que aparecieran los gatos—, no fue mayor que la usual entre jefes y subordinados que se profesan una moderada antipatía; y no pasó de un grado tolerable... Digo, si usted sabe cuánto hay que tolerar para malganarse la vida como yo me la gano... (p. 45)

De nuevo encontramos la alusión de Bustillo a la división entre hombres inferiores y hombres superiores, seres marginados y seres privilegiados de un poder absolutista. Este exceso se acentúa con la salvaje violencia del jefe, quien con su perversidad termina imponiendo su ineptitud junto con su fuerza bruta. Es por ello que el empleado fracasa cuando intenta enfrentarlo. Tan sólo al final se reinstala el orden perdido cuando el güero Rico queda a los pies del elevadorista.⁴⁹ Con esto, el autor quería indicar que los cargos de poder se encuentran en manos de la gente menos capaz, que además se da el lujo de ejercerlos arbitrariamente.

"La clave está en los gatos", ya que aparte de contener el factor misterioso de la historia, son el principio catalizador de la rebeldía del subordinado. Existía una relación

⁴⁸ De manera similar, pero más clara, Antonio Helú (compañero vasconcelista de Bustillo) "critica a los representantes del estado, no al sistema", porque "el gobierno lo tenían los que poseían la fuerza, no el conocimiento". Alejandro Rivas, *op. cit.*, p. 43. // De todos modos, la actitud del villano gótico es una consecuencia del individualismo que tanto fomenta el sistema, llevado a tal extremo que se convierte en una amenaza al orden social. "The gothic villain is frequently an example of the modern materialistic individual taken to an extreme, at which he becomes an egotistical and wilful threat to social unity and order". Maggie Kilgour, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ "Al verlo a mis pies, como siempre debiera de haber estado, sentí uno como vértigo" (p. 50).

de dependencia «normal» entre superior e inferior “antes de que aparecieran los gatos”⁵⁰ con su naturaleza enigmática e indómita, pues: “Hasta el vanidoso “rey de la Creación” se aviene a ser esclavo; ¡el gato, no! El gato es sustancialmente altivo, amante de la independencia, fanático de la libertad, desdeñoso del servilismo, y anarquista en lo absoluto...” (p. 44).

Sin embargo, su aparición irá alterando el carácter del subordinado. La amistad que se entabla entre el elevadorista y los gatos responde a la atracción que éstos le motivan,⁵¹ mientras que en el jefe incitan un deseo destructivo que confirma su actitud represiva, puesto que los gatos son un símbolo de la libertad que él se esfuerza enfermizamente en exterminar. Paralelo al proceso iniciático de la perversidad, corre uno de identificación con la independencia de los gatos: la transformación de un ser humilde y sometido⁵² en uno dispuesto a ejercer violencia para liberarse del yugo servil⁵³ y, finalmente, en un victimario justiciero.⁵⁴

Es como si la presencia de los gatos, con sus ojos diabólicos y espías, fuera una tentación del demonio a la rebeldía. El elevadorista se rebela no únicamente por la injusta matanza, también porque el ataque a sus queridos amigos significa el colmo de la humillación y del trato indignante de la autoridad. Se trata del círculo vicioso de la violencia que ocasiona más violencia y, en cierto modo, se retoma una de las ideas que

⁵⁰ “Nuestra discordia, empero —por lo menos antes de que aparecieran los gatos—, no fue mayor que la usual entre jefes y subordinados que se profesan una moderada antipatía” (p. 45).

⁵¹ “Con los gatos soy blando de corazón, señor. El hambre manifiesta de aquellos infelices, excitó mi compasión [...]” (p. 46).

⁵² “no tuve tamaños para defenderlos. A mi edad y en mi situación, no es fácil arriesgarse a perder el empleo, ni aún tratándose de uno tan mezquino como el mío” (*idem*).

⁵³ “Me enfrenté al criminal, lo injurié y pretendí abofetearle. [...] Acepté sus explicaciones, sí, señor; y me conformé con mi mala suerte...”, pero “Deseaba yo con todo mi ser que aquel desalmado recibiese el merecido castigo que no fui capaz de darle” (pp. 48 y 49).

⁵⁴ “mi cabina le cogió el cráneo por la frente, justo por donde tenía más de sus repelentes pecas, y se lo aplastó contra la arista del pavimento. [...] en todo caso habría matado a un pobre hombre, y no a una de esas pequeñas, misteriosas y terribles «bestezuelas del Señor” (pp. 50 y 51).

ya expresara Bustillo en "Apuesta al crimen": el acto criminal o delictivo es consecuencia de una autoridad tiránica.

Todos los subordinados del edificio estaban "seguros del desagradable fin que amenazaba" (p. 49) al jefe, dados a creer en una justicia casi divina debido a su desconfianza en la de los hombres. En primer lugar, se sabe que la ley no suele aplicarse por igual a los poderosos; en segundo, matar gatos cruelmente no es uno de los delitos sancionados por la ley convencional. Esto significa que un crimen cometido con alevosía y ventaja, con crueldad y desconsideración hacia una vida inocente, oficialmente se ignora por tratarse de seres de rango menor, de simples animales.

La infracción del género Rico, por tanto, fue cometida más bien contra una ley natural, que aparte de consistir en que a los gatos no se les puede dañar impunemente, es la que manda la conservación de ciertos valores humanos, la normalización del comportamiento ético para una óptima convivencia. Jerry Palmer se encarga de explicar la diferencia entre ambos tipos de leyes, declarando que existen:

las faltas contra la ley natural o divina (*mala in se*, o sea cosas malas en sí mismas) y las faltas contra la ley civil, positiva o municipal (*mala prohibita*, o sea males meramente prohibidos), en otras palabras una distinción entre faltas contra un orden inherente al mundo, y faltas contra un orden que es meramente una disposición civil temporal.⁵⁵

Semejante delito sólo era susceptible de ser castigado por una justicia especial, de ahí que desde el inicio del relato el narrador haga esta distinción que será de capital importancia: está la justicia superior e implacable que se vale de sus propios métodos,⁵⁶ y "la otra justicia —la pequeña, la humana—" (p. 43), de alcances limitados y dudosa efectividad. El protagonista conoce de antemano la impotencia de la ley humana en el caso, lo cual lo orilla a la venganza de un crimen que, de otro modo, habría quedado impune.

⁵⁵ Jerry Palmer, *op. cit.*, p. 306.

⁵⁶ "aquello que me atrevería a llamar Justicia, si no me asustara la pomposidad del término" (p. 43).

Por tanto, existe una clara crítica social en torno de los principales elementos del texto de Bustillo Oro: la relación jefe-empleado y, por supuesto, el influjo de los gatos. En resumen se podría decir que, si bien la riqueza del relato se encuentra en la certera y ambigua construcción del misterio, en el fondo denuncia el abuso del poder por parte de gobernantes que se regodean en someter al pueblo en el servilismo de una sociedad tremendamente clasista aun después de la revolución. Un régimen así, basado en la fuerza y en la injusticia, tan sólo puede fomentar más violencia y desatar los peores sentimientos que el alma humana es capaz de albergar, implica un retroceso moral y la proliferación del crimen, de la actitud vengativa y resentida del pueblo. En esta realidad parece haberse inspirado Bustillo Oro para crear el misterio inquietante del elevadorista.

CONCLUSIONES

Los dos géneros tratados, fantástico y policiaco, si bien tiene cada uno características particulares, guardan cierta cercanía. Ambos plantean la existencia de un misterio, un suceso extraordinario que desafía a la razón. También desarrollan un tratamiento especial para generar expectativas específicas en un lector implícito y provocar en él un efecto dado: inquietante extrañeza ante una historia ambigua o una curiosidad que deviene en sorpresa ante la revelación final de la verdad. Esta proximidad le permitió a Bustillo Oro moverse cómodamente de uno a otro género, lo cual demuestra la posterior publicación de una novela como *Lucinda del polvo lunar*, en la que llega a fusionarlos junto con otro género vecino: el gótico. No obstante, a pesar de las semejanzas genéricas, Bustillo aborda los cuatro textos analizados en este estudio de una forma singular en cada caso, revelando su destreza en ambos rubros.

Los dos relatos fantásticos tienen la peculiaridad de estar en benéfica simbiosis con la estética cinematográfica de dos grandes personalidades admiradas por Bustillo: Fritz Lang y Buster Keaton. Las características de sus filmes no sólo influyen en las narraciones de nuestro autor, sino que determinan su estilo. De tal manera, Bustillo manifiesta su indudable talento cinematográfico al captar la técnica exacta de cada uno con la simple pero aguda contemplación de sus películas. Más que imitar su arte, combina dos formas distintas de narrar, logra fusionar cine y literatura. Así es como nos regala dos casos sobresalientes en la narrativa mexicana de la época. Se trata de dos relatos vanguardistas por la influencia indirecta del cine sobre la literatura, uno plenamente expresionista y otro con ligeros ascendentes surrealistas en su contenido, mas no en su forma. Esta circunstancia los hace textos innovadores no sólo en el campo de lo fantástico, sino también en las letras mexicanas en general si se considera que

Bustillo fue uno de los primeros en acudir a las posibilidades que brindaba el nuevo arte. Recuérdese que *La penumbra inquieta (Cuentos de cine)* ya se había publicado en 1925.

Imbuido en los postulados expresionistas de contrastes de luz y sombra, de la animación de los objetos en un ambiente opresivo y lúgubre, "El farol" simboliza la influencia torva de un poder absolutista. La gente del pueblo se presenta cosificada por la pasividad de la indiferencia, mientras que sólo en el gesto de las calles y los edificios se refleja el influjo nocivo del farol. El único actante en ese medio es un extranjero, un individuo frente a la colectividad indefinida que se convertirá en la oposición del régimen del ser metálico. En "El ciudadano Robinson". Bustillo emplea un tono farsico especialmente apegado al estilo sobrio de la figura melancólica y endeble de Keaton, para representar la irónica parodia del heroico Robinson de Defoe. Subvierte los valores del mito, intercambia la isla por la ciudad para demostrar que la civilización no es más que un estado retrógrada de la supuesta evolución humana. En una jungla de asfalto, el ciudadano Robinson es uno de tantos hombrecillos, pero tiene la especial cualidad de soñar con un orden distinto.

A diferencia de los anteriores, los textos policiales se alejan de la influencia de las figuras del medio cinematográfico admiradas por Bustillo para acercarse a las que admiraba en el medio literario. Como sucedió con los demás escritores mexicanos que incursionaron en el género policial, los relatos de Bustillo son fruto de su afición a la lectura de "los grandes",¹ que él mismo menciona: Hoffman, Wilde, Stoker, Zevaco, Leroux, Shelley, Stevenson, Poe. Sobre todo con "El gato negro" de éste logra una intertextualidad enriquecedora en "El asesino de los gatos", por lo que este relato

¹ *Vida cinematográfica*. México, Cineteca Nacional, 1984, p. 142.

destaca del esquematismo de "Apuesta al crimen", más apegado a la sencillez tradicional del género.

Como dice Vicente Francisco Torres,² aunque mecanicista, "Apuesta al crimen" es un relato bien narrado cuya originalidad se encuentra en la paradoja del contenido que lo rigió: el azar como determinante de la acción. El protagonista es un hombre que se aparta de la norma social a modo de un pasivo intento de rebeldía hacia el régimen paternal que coartara su futuro, convirtiéndose así en el improvisador de la muerte de su tío. En "El asesino de los gatos", la influencia de Poe hace que Bustillo explore la parte más oscura e insospechada del alma humana en el planteamiento de un enigma cuyas fronteras con lo sobrenatural se diluyen. El elevadorista involucrado en la muerte del jefe es un hombre resentido y apartado que sólo encontró amistad en los felinos asesinados.

Los cuatro textos revelan un buen manejo en ambos géneros. Transparentan su eficacia narrativa, estructural y en la creación de ambientes. Todos cuentan con una estructura exacta en la secuencia narrativa, señalada por apartados o espacios elípticos, y desde el inicio se trazan los elementos necesarios para adentrarse en el ambiente diegético. Hay un especial esmero en el tratamiento del narrador y en su apelación a un narratario. Esta es una estrategia que bien llevada tiene resultados afortunados en estos géneros que buscan infundir en el lector un efecto determinado. La referencia a un narratario facilita la identificación del lector implícito con éste y, dependiendo de su naturaleza, lo motivará a la simpatía por el protagonista o creará cierta distancia respecto de él. Ambas circunstancias, que pueden alternarse, ayudan a adentrarse en la trama, a crear un marco confidencial que excita la curiosidad del lector, como sucede en los cuentos policíacos.

² Vicente Francisco Torres. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México, CONACULTA, 2003, p. 70.

Merecen mención aparte los narradores, que se distinguen por su audacia en la manipulación de la historia y, por tanto, de las expectativas y reacciones del lector, tal como si estuvieran manejando diestramente una cámara. La vocación de Bustillo como director se distingue en el cuidado de cada narrador para relatar y a la vez inducir. Esto se aprecia en "El farol", en el que astutamente se oculta para crear la ilusión de estar ante un mundo irreal pero coherente y tangible, donde pueden suceder hechos extraordinarios o cuya natural extrañeza puede trastornar la mente de un forastero. El narrador de "El ciudadano Robinson" se finge amigo del lector, lo hace sentirse superior al hombrecillo para que termine riéndose de sí mismo y así lo desconcierta al final del mismo modo que a su personaje. En los dos relatos policiales, la eficacia del misterio y de su desarrollo consiste en la habilidad del discurso subjetivo del narrador homodiegético: el jugador revela todo al final, pero el elevadorista se reserva la solución del enigma, haciendo más atractivo e inquietante el relato de un misterio gótico.

Por otro lado, hay que observar la singular presencia de constantes en la caracterización de los protagonistas. En los cuatro resalta su condición individualista, la cual contrasta con la masa indefinida de gente o con otros personajes meramente incidentales y pasivos. Este individualismo los separa, los aísla del resto de la sociedad: tenemos un extranjero considerado loco, un marginado social condenado al manicomio, un jugador vicioso y un empleado solitario. Estos rasgos antisociales los hacen personajes ideales para vivir un suceso fantástico, pero también dicha distinción los hace merecedores de que se les revele un secreto inaccesible a la multitud: el forastero descubre el influjo maligno del farol, al ciudadano Robinson se le concede el estado paradisiaco del hombre y descubre así la ambición de la naturaleza humana, al jugador se le revela la red del azar y el elevadorista se inicia en lo perverso.

Tales formas de revelación implican siempre una contravención u oposición a la norma, al orden establecido que los demás obedecen sin cuestionarlo. Los cuatro protagonistas de Bustillo pretenden ser factores de cambio, pero fracasan porque termina imponiéndose la realidad, el orden estricto, ya sea por su propio peso (el tendero español) o porque los absorbe (el plagiarlo, el jugador y el elevadorista). También sobresale el hecho de que ninguno tenga nombre propio, excepto el ciudadano Robinson, cuyo apelativo referencial es más bien indeterminado. Ese anonimato, en el que guardan un deseo frustrado de cambio, los relega aún más al margen de la sociedad. Estas constantes son significativas en un autor que deseó participar en la transformación de su ambiente social y político, aunque de antemano sin esperanza de verlo realizado.

De esta manera, existe una crítica social en el fondo de los cuatro relatos, resaltada por el tono irónico que a veces adoptan. En ellos se combate un poder tiránico puesto en manos de hombres ambiciosos y crueles, un sistema degenerado por el egoísmo y la perversidad que deshumaniza a sus miembros: fomenta la división y, en consecuencia, la eterna opresión de los humildes por los poderosos. En estas historias aflora la maldad del alma humana y se presenta como única explicación posible para la conducta destructiva del hombre en la sociedad.

Juan Bustillo Oro nunca se consideró escritor. Su única vocación, su gran pasión fue la dirección de cine, pero el ser un gran aficionado a la lectura le proporcionó la facilidad narrativa que manifiesta en sus cuentos. El acto de escribir fue para él más bien un entretenimiento en el que podía crear libremente historias fantásticas, misteriosas, tan de su gusto³ pero de mayor dificultad para llevar a la pantalla en un ambiente comercial en el que se le pedían "taquillazos", y ya había tenido ocasión de comprobar que tales historias no conseguían serlo. El rescate y la revaloración de los

³ Declara su "gusto por lo quimérico, incluyendo lo terrorífico". Juan Bustillo Oro, *op. cit.*, p. 107.

cuatro relatos analizados muestra a un Bustillo Oro escritor, amante de lo enigmático, que no permite apreciar el Bustillo director. Sea entonces este estudio un punto de partida para la apreciación de la narrativa de Juan Bustillo Oro, creador de fantasía y misterio.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AZUELA, Salvador, *La aventura vasconcelista*. México, Diana, 1980. 173 pp.
- BENTLEY, Eric, "La farsa" en *La vida del drama*. Trad. de Atheneum de Alberto Vanasco. México, Paidós, 1985. 205-237 pp. (Paidós Studio, 23)
- BERMÚDEZ, María Elvira, pról. y sel. a *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*. México, Libro-Mex, 1955. 141 pp. (Biblioteca Mínima Mexicana, vol. 15)
 - Pról. y sel. a *Cuento policíaco mexicano. Breve antología*. México, premia-Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura unam, 1989. 151 pp.
 - Pról. y sel. a *Cuentos fantásticos mexicanos*. 2ª ed. México, Alpe Ediciones-Universidad Autónoma de Chapingo, 2005. 143 pp.
- BOILEAU-NARCEJAC, *La novela policial*. Trad. de Basilia Papastamatín. Buenos Aires, Paidós, 1968. 161 pp. (Letras Mayúsculas, 7)
- BOTTING, Fred, *Gothic*. Nueva York, Routledge, 1997. 199 pp. (The New Critical Idiom)
- BUSTILLO ORO, Juan, *Germán de Campo. Una vida ejemplar*. México, Publicaciones l. a. s. d., 1930. 137 pp.
 - *La penumbra inquieta. Cuentos de cine en 18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. Pról. y sel. de Francisco Monterde. México, Ediciones de Bellas Artes, 1969. pp. 47-63. (Ayer y Hoy, 8)

- *Mi hijo el mexicano: tres tiempos dramáticos*. México, Enigma, 1966. 125 pp.
- *México de mi infancia*. México, Secretaría de Obras y Servicios, 1975. 176 pp. (Metropolitana, 43).
- *Vientos de los veintes. Cronicón testimonial*. México, SEP, 1973. 183 pp. (SEP-Setentas, 105)
- *Vida cinematográfica*. México, Cineteca Nacional, 1984. 350 pp.
- *Lucinda del polvo lunar*. México, Domés, 1985. 114 pp.
- "Prólogo" a Joaquín Cárdenas Noriega, *American diplomacy in Mexico, 1929: according to the National Archives, Washington, D.C.* Cuernavaca, Centro de Estudios Históricos Americanos, 1988. VIII + 265 pp.
- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*. "Introducción" de Fernando Galván. Trad. de F. Galván y José Santiago Fernández Vázquez. Madrid, Cátedra, 2000. 409 pp. (Letras Universales)
- EISNER, Lotte H., *La pantalla demoniaca. Las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*. Trad. de Isabel Bonet. Madrid, Cátedra, 1988. 278 pp. (Signo e imagen)
- FERRERAS, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, VOSA SL, 1995. 209 pp.
- FREUD, Sigmund, *Sigmund Freud: Lo siniestro. El hombre de la arena: Hoffmann*. Trad. de L. Rosenthal e I. Béccar. Buenos Aires, López Crespo editor S. R. L., 1976. 127 pp.

- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 269 pp.
- HOVEYDA, Fereydoun, *Historia de la novela policiaca*. Trad. de Monique Acheroff. Madrid, Alianza, 1967. 225 pp. (El Libro de Bolsillo, Sección Literatura)
- KILGOUR, Maggie, *The rise of the gothic novel*. Londres, Routledge, 1997. 280 pp.
- LARSON, Ross, *Fantasy and imagination in the mexican narrative*. Arizona, Universidad del Estado de Arizona, 1977. 154 pp.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Epistolario*. Ed., pról. notas e índices de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls. México, UNAM (IIF-Centro de Estudios Literarios/Coordinación de Humanidades), 1999. 348 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 134)
 - *Obra poética*. Recop., ed., prel., pról., notas e índices de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls. México, UNAM (IIF-Centro de Estudios Literarios), 2005. 416 pp.
- PALMER, Jerry, *La novela de misterio (Thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. Trad. de Mariluz Caso. México, FCE, 1983. 386 pp. (Colección Popular, 231)
- PEDRAZA, Pilar, *Metrópolis*. Barcelona, Paidós, 2000. 140 pp. (Películas, 9)
- PÉREZ TURRENT, Tomás, *Buster Keaton*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991. 269 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 2ª ed. México, UNAM-Siglo XXI, 2002. 191 pp.

- POE, Edgar Allan. *Historias extraordinarias*. Trad., sel. y pról. de Diego Navarro. España, Plaza & Janés, 1988. 519 pp. (El Ave Fénix, 66)
- RIVAS VELÁZQUEZ, Alejandro, "El género policial en México" (tesis de lic. en letras hispánicas). México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987. 158 pp.
- ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros, 2001. 307 pp. (Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas)
- SÁINZ, Salvador, *Buster Keaton*. España, Royal Books, S. L. (coed. Con Celeste Ediciones, S. A., Cimadevilla Distribuciones et. al.), 1994. 188 pp.
- SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1989. 267 pp. (Breviarios, 486)
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed. Trad. de Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán, 1995. 143 pp.
- TORRES, Augusto M., *Diccionario Espasa Cine*. 3ª ed. Pról. de Guillermo Cabrera Infante. Madrid, Espasa Calpe, 1999. 1262 pp.
- TORRES, Vicente Francisco, pról. y sel. a *El cuento policial mexicano*. México, Diógenes, 1982. 131 pp. (Antologías temáticas, 17)
 - *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México, CONACULTA. 2003. 136 pp. (Sello Bermejo)
- WALPOLE, Horace, *The castle of Otranto en Three gothic novels*. Intro. de Mario Praz. Gran Bretaña, Penguin Books, 1968. pp. 38-148.
- WATT, Ian, *Mitos del individualismo moderno: Fausto, don Quijote, don Juan y Robinson Crusoe*. Trad. de Miguel Martínez-Lage. Madrid, Cambridge University Press, 1999. 310 pp.

HEMEROGRAFÍA

- BUSTILLO ORO. Juan, "El ciudadano Robinson (Para una película de Buster Keaton)" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 556 (5 ene., 1928), pp. 32-33 y 63.
 - "Una lección para maridos (Para una película de Adolphe Menjou)" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 559 (26 ene., 1928), pp. 28-29 y 56.
 - "El primer don Juan (El segundo cuento para Buster Keaton)" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 561 (9 feb., 1928), pp. 40-41.
 - "El farol (De los tres cuentos para Fritz Lang)" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 562 [563] (23 feb., 1928), pp. 43, 58. // *Los Cuentos Fantásticos*, núm. 36 (feb., 1952).
 - "Los grandes humoristas de la pantalla: Chaplín y los demás" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 566 (15 mar., 1928), pp. 34, 52, 54.
 - "Tópicos cinematográficos: El genio humorístico de Buster Keaton" en *El Universal Ilustrado*. Año XI, núm. 573 (3 may., 1928), pp. 43, 55-56, 57.
 - "Apuesta al crimen" en *Selecciones Policiacas y de Misterio*, núm. 92 (1951), pp. 44-69. // *Aventura y Misterio (Originales en Castellano)*, núm. 4 (feb., 1957), pp. 35-62.