



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**OPONER LA VERDAD DEL PODER AL PODER DE LA FICCIÓN:  
UN ESTUDIO COMPARATIVO DE *AGOSTO* DE RUBEM FONSECA  
Y *UN ASESINO SOLITARIO* DE ÉLMER MENDOZA.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

LITERATURA COMPARADA

PRESENTA

ARMANDO ESCOBAR GÓMEZ

ASESORA  
MTRA. VALQUIRIA WEY FAGNANI  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.

MÉXICO, D. F., ABRIL DE 2015



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.

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>La verdad a la luz del relato policíaco</b>	<b>10</b>
1.1 <i>Características del género negro latinoamericano, entre el policial clásico y el hard boiled</i>	10
1.2 <i>El género negro latinoamericano como narrativa crítica de la realidad</i>	25
<b>Capítulo 2</b>	
<b>La verdad histórica frente a la verdad literaria</b>	<b>32</b>
2.1 <i>La novela histórica como puente hacia el presente</i>	32
2.2 <i>Fidelidad histórica frente a verosimilitud literaria</i>	39
<b>Capítulo 3</b>	
<b>UN DETECTIVE EN BUSCA DE LA HISTORIA: AGOSTO DE RUBEM FONSECA</b>	<b>50</b>
3.1 <i>Sobre Rubem Fonseca</i>	50
3.2 <i>“El caso Rubem Fonseca”</i>	54
3.3 <i>Sobre Agosto</i>	62
<b>Capítulo 4</b>	
<b>ESCUCHANDO LA CONTRAHISTORIA DESDE LAS CLOACAS: UN ASESINO SOLITARIO DE ÉLMER MENDOZA</b>	<b>86</b>
4.1 <i>Sobre Élmér Mendoza</i>	86
4.2 <i>Sobre Un asesino solitario</i>	91
<b>Comparar y concluir</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>127</b>

Agradecimientos:

A la Mtra. Valquiria Wey por todo el tiempo, la paciencia y la voluntad enorme de compartir; más por la total libertad que me dio para emprender este proyecto; más por la amistad.

A los profesores del Posgrado en Letras con quienes tuve oportunidad de compartir clase, con especial admiración para aquellos que infirieron directamente en este trabajo: Dr. Ignacio Díaz Ruiz, Dra. Angélica Tornero y Dr. Lorenzo Meyer. Igualmente, a la Dra. Mónica Quijano por el entusiasmo que me mostró al leer este trabajo.

A mis compañeros, Dolores, Cristina, Héctor, Kharlo, Miriam, Miguel, Alejandro y Nancy, a quienes nunca se les acaban las ideas.

A Alcides Almeida y Julia Trzinski, por sus ganas de ayudarme y hacerme llegar libros fuera de mi alcance.

Al pueblo de México por hacerme llegar recursos para cumplir con este objetivo a través de las becas de Conacyt y de la UNAM.

A Marina y a Lorenzo. Siempre es por ustedes.

*Dedicado a todos y a cada uno de los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Isidro Burgos de  
Ayotzinapa, Guerrero.  
También para aquellos que fueron heridos o asesinados la noche del 26 de septiembre de 2014.  
Un recuerdo especial para ti, Julio César Mondragón Fontes.*

*La llama no se ha apagado y la verdad de la historia no es inmutable.*

# OPONER LA VERDAD DEL PODER AL PODER DE LA FICCIÓN: UN ESTUDIO COMPARATIVO DE *AGOSTO* DE RUBEM FONSECA Y *UN ASESINO SOLITARIO* DE ÉLMER MENDOZA

## Introducción

*La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido.*

Aristóteles, *Poética*.

Las puertas de la casa se fueron llenando de cartas y flores amarillas. Familias enteras recorrían el barrio del Pedregal, algunas uniformadas con la camiseta del seleccionado colombiano de fútbol. Alguien colocó en una esquina un dulce de guayaba envuelto en papel celofán y las letras de *Navidad negra* se escucharon desde el fondo de la calle Fuego. “Porque se lo merecía”, “porque era lo menos que podía hacer por él”, dicen los lectores que agradecen cada una de sus líneas, las personas que se acercan a pie, y se alejan después de tomarse unos instantes frente a la última casa del realismo mágico. Aún después de tres días, siguen los fotógrafos y periodistas a la espera paciente del milagro: como si a nadie se le olvidara que a la mañana siguiente es domingo de resurrección.

Las condolencias de todo el mundo llegaron, incluso las de quienes no podían faltar en un momento como éste. Como una muestra más de la solemnidad exagerada de la clase política que, a través del pésame espontáneo y familiar, guarda para sí un poco de protagonismo. Pasadas las doce del día del sábado santo, un automóvil negro se estacionó

frente a la residencia de la familia García Márquez; de él descendieron guardias del Estado Mayor Presidencial, establecieron el perímetro de seguridad que marca el procedimiento, para que momentos después se pudiera ver la figura de quien fuera presidente de México de 1988 a 1994. No se le vio esbozando ninguna sonrisa irónica, por supuesto, como es común verlo en las entrevistas o como lo fue hace algunos años en cualquier semáforo del Paseo de la Reforma, pero sí desenvolviéndose con la arrogancia de quien sabe cuál es su lugar en el mundo y sabe sacar provecho de él. Carlos Salinas de Gortari vino a dar su pésame a la familia, permaneció en el interior de la casa por espacio de una hora y antes de salir de escena se dio la oportunidad de improvisar una breve conferencia de prensa. Cámaras y micrófonos rodeaban su cara, haciendo contrastar el brillo de su cabeza por la acción del sol. Ahí, el “hombre que quiso ser rey” —como lo llamó Enrique Krauze— habló algunos minutos de él, de Gabriel García Márquez, con la familiaridad de una añeja amistad o con el cariño de los miles de lectores en el mundo que sólo con el tiempo proclamaron su derecho de llamarle Gabo. Sin ninguna intención aparente, Carlos Salinas acuñaría una frase más de las que lo caracterizan: “El Gabo era una persona que tenía la cualidad de sumar; *no es que él se acercara al poder, el poder se acercaba a él*”.<sup>1</sup>

La imagen del político acercándose al escritor es un fenómeno relativamente reciente, mucho más desde el momento en que la clase política reconoció que aquel sector de la sociedad que tiene mayor contacto con la literatura, o con cierta literatura, tiene una capacidad de ejercer crítica y presión sobre el poder de decisión que no tendría por qué ser cuestionado. Detrás de lo que puede ser un despiste anecdótico, la frase del Carlos Salinas de Gortari expone precisamente lo que comentamos con anterioridad: el lugar que sabe que ocupa en el

---

<sup>1</sup> Ver nota periodística del día sábado 19 de abril de 2014: <http://mexico.cnn.com/entretenimiento/2014/04/19/garcia-marquez-no-se-acercaba-al-poder-el-poder-se-acercaba-a-el-salinas>. Las cursivas son mías.

mundo, el lugar que ocupa en este mundo llamado México. Así, al enunciar esta frase en el momento de la muerte del escritor colombiano, en el que éste ya no puede replicar ni conmovirse, reconoce para sí que por metonimia él es el poder mismo, el poder acercándose a García Márquez, asistiendo a dar el pésame a su familia por su muerte. Pero aún más, la frase nos sirve de pretexto y deja en el aire muchas preguntas que resultan prudentes para los objetivos de este trabajo: ¿Qué tipo de acercamientos tiene el poder político con la literatura y viceversa? ¿Por qué el poder se acerca a la literatura y qué obtiene éste de tal relación? ¿Será que el poder encuentra en la literatura motivos de legitimización, pero también de abatimiento y contradicción? Y, finalmente, si reconocemos de antemano que cierta literatura se contrapone al poder: ¿El poder mantiene a la literatura cercana en un intento por controlar o censurar lo que desde ésta se enuncia?

De esta forma, la frase de Carlos Salinas de Gortari nos da pie para comenzar a dilucidar el motivo de este trabajo, es decir, la relación que existe entre la literatura y la historia, y la forma en que ambos discursos se encuentran o desencuentran en la narración de algún hecho histórico en común. Es indudable que al hablar de la relación que existe entre ambos saberes es necesario considerar un sinfín de interconexiones que a su vez nos pueden llevar a un estudio inabarcable, al menos para este trabajo, por lo que es necesario pensar en esta relación tan sólo en una de sus particularidades, a saber: la relación entre una parte de la literatura, en nuestro caso la ficción de la novela policíaca —o novela negra, sin entrar en una discusión sobre el género por el momento— con destellos históricos, frente a las prácticas políticas emanadas del ejercicio del poder, expuestas en la obra de dos escritores latinoamericanos: *Agosto* (1990) del brasileño Rubem Fonseca y *Un asesino solitario* (1999) del escritor sinaloense Élmer Mendoza.



Cada vez resulta menos extraño pensar la relación que existe entre la historia y la literatura, más aún en el marco de los estudios de la literatura comparada como los que engloban la presente investigación. Sabemos que la obra literaria ha sido tradicionalmente una importante fuente para los estudios historiográficos y, de la misma forma, la historia ha sido motivo de un sinnúmero de novelas que encuentran en algún acontecimiento del pasado o en la vida de un personaje el núcleo de su narración. Desde el punto de vista puramente literario, atestiguamos un creciente interés en esta relación por los debates cada vez más extendidos sobre el “discurso” y el “lenguaje”, ya que la literatura ha expuesto los comportamientos humanos de la colectividad o de algún grupo en específico en una época determinada, así expone la acción política que el individuo ejerce frente a su colectivo. Como ya comentamos, la relación entre literatura e historia condiciona a ambos saberes a encuentros y desencuentros de índole diversa, tales como el compromiso político de los escritores, las intrusiones literarias de los políticos, las relaciones entre el escritor como figura orgánica de un sistema de gobierno o como su contraparte, por poner sólo algunos ejemplos.

José Woldenberg, en un artículo publicado recientemente en la revista *Nexos*, propone que “en la actualidad, la actividad intelectual requiere (no quiero parecer pontífice) por lo menos tres condiciones: a) trascender los lineamientos acrílicos, b) oponer a la verdad del poder el poder de la verdad, como quería José Revueltas y c) hacerse cargo de las complejidades de las sociedades que viven en democracia”.<sup>2</sup> Sobre el punto “b” señalado por Woldenberg, quisiera hacer una cita textual, ya que de ella se desprende la relación entre literatura y poder que trataremos de abordar en los siguientes capítulos de este trabajo:

---

<sup>2</sup> José Woldenberg, “Intelectuales, no exorcistas”. Disponible en línea: <http://www.nexos.com.mx/?p=20792>, 2 de mayo de 2014.

Los gobiernos, los partidos y también las grandes corporaciones privadas tienen sus propias narrativas sobre las cosas. Es natural. Los gobiernos tienen que preservar y expandir su legitimidad. Los partidos deben presentarse a los ojos de los ciudadanos como portadores de proyectos deseables. Y las grandes corporaciones hacen intentos recurrentes por presentar a sus intereses como si fueran los del conjunto de la sociedad. Es parte de la labor intelectual, entonces, intentar que el poder de la verdad se abra paso entre esa maraña de intereses, proyectos, apuestas, chantajes, y por qué no decirlo, legítimas aspiraciones e intenciones.<sup>3</sup>

Aunque parezca sencillo asumir las palabras de Woldenberg, al igual que él nos encontramos de frente con una palabra que será motivo de discusión a lo largo de todo este trabajo, me refiero al concepto de “verdad”. Esto nos lleva a una pregunta central: ¿A qué nos referimos exactamente cuando enunciamos que la verdad en un texto literario, en una novela de corte policíaco, en nuestro caso, se contrapone con el poder y los intereses de instituciones estatales o privadas? Por otra parte, una breve anotación a la cita de Woldenberg nos resulta necesaria: si la labor del intelectual consiste en sobreponer el poder de la verdad a los intereses, proyectos, apuestas, chantajes y *legítimas* aspiraciones del poder, ¿qué sucede cuando éstas son *ilegítimas* por naturaleza y cómo el discurso literario se hace inteligible en esta “constelación de fuerzas cruzadas”, como lo llama Woldenberg?

Al plantear esta última pregunta nos viene a la memoria Jorge Ibargüengoitia hablando de la imposibilidad del género policíaco en México —y se podría considerar en toda América Latina— porque en nuestras sociedades ningún crimen es resuelto, por lo que si pensamos en la primera novela policíaca como género meramente de origen anglosajón, en un sentido purista, ésta resultaría completamente inverosímil. Si esto habla de la ineptitud de todo un aparato de justicia y de procuración de la ley, desde nuestro punto de vista, también expone

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

que justamente la novela policíaca en América Latina, lo que se conoce como el género “neopolicial”, se centra en la no solución de los casos, en una doble moral expuesta en la no procuración de justicia y la ignorancia completa de la ley: en suma, es un género caracterizado por la negación y, aún más grave, es la sombra y el espejo del fracaso de todo un proyecto democrático. En este último punto encontramos la justificación de este trabajo, ya que si lo que está en juego es una sociedad en el ejercicio de su democracia, consideramos que los estudios literarios tienen que salir de las bibliotecas universitarias y encontrar los espacios pertinentes para hacerse escuchar dentro y con el contexto en el que se desenvuelven. En nuestro caso, ante los excesos de un Estado mexicano cada vez más expansivo, que ha patrocinado el indudable adelgazamiento de los beneficios sociales, producto de las políticas miopes del gobierno que, sexenio tras sexenio, el mismo Estado anuncia por todos los medios posibles con sumo beneplácito. Es justo afirmar, entonces, que nuestro proyecto tiene también ambiciones políticas, más aun considerando que éste es producto de toda una formación académica proveniente de una universidad pública. Creemos, como Ricardo Piglia en su breve ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, que la literatura, con sus medios específicos (entre ellos, la ficción misma), posee una invaluable capacidad para mostrar los peligros del presente y las amenazas del futuro. Piglia, en este ensayo que servirá de pilar en todo este trabajo, como el lector podrá atestiguar en los siguientes capítulos, señala:

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura —entre novela, escritura ficcional— y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos,

en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.<sup>4</sup>

Nos encontramos ante un Estado capaz de legitimarse creando sus propias ficciones, como cualquier otro Estado en el mundo, que se venden como una victoria de la sociedad en su conjunto ante un público cada vez más incrédulo; tanto que, al día de hoy, incluso la misma representación del Ejecutivo (en México) parece ser una construcción meramente ficcional.<sup>5</sup> En este orden de ideas, Lorenzo Meyer, en su clase sobre “Literatura y poder”, impartida en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, apuntó que cierta literatura ejerce una indudable contraposición al poder ejercido por el Estado. En una sociedad que carece de las facilidades necesarias para bien ejercer la libertad de prensa, el contrapeso que juega la ficción literaria adquiere una relevancia improbable, más que en otros sistemas políticos en donde la libertad de prensa está relativamente asegurada. Por su parte, cierto tipo de literatura formaliza en su mismo modo de contar las posiciones sociales —este punto lo comentaremos en el análisis de *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza— que, sin embargo, no son posibles abordar en alguna investigación periodística por falta de sustento o, como sucede en México, por la acción de censura o intimidación que muchas el Estado ejerce en mayor medida sobre la prensa independiente.

En algunas obras como las que comentaremos, por lo tanto, el sustento es la ficción misma, aunque ésta no siempre escapa de la censura estatal, como veremos en el caso de

---

<sup>4</sup> Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, FCE, Buenos Aires, 2001, pp. 21-22.

<sup>5</sup> Sobre las palabras que Enrique Peña Nieto, actual presidente de la República, dictó en el homenaje póstumo a Gabriel García Márquez, Juan Pablo Proal deja entrever esta ficcionalización de la figura presidencial por parte del Estado: "Si Peña Nieto simuló en el homenaje póstumo a García Márquez [declarando con toda seguridad de causa que García Márquez era “el más grande novelista de América Latina de todos los tiempos”, cuando anteriormente no pudo recordar tres libros importantes en su vida], ¿en cuántos aspectos de la vida pública lo hará también?, ¿cuánto de lo que expresa es falsedad?, ¿qué parte de su palabra es verdad?, ¿podemos confiar en él? Nuestros impuestos auspician el engaño. Los ‘tuits’ del presidente de México se pagan del erario. También sus discursos, sus actos protocolarios, su *teleprompter* (aparato electrónico para leer textos), su “chicharito” (audífono), sus redes sociales...” La nota completa en: <http://www.proceso.com.mx/?p=371193>, 5 de mayo de 2014.

Rubem Fonseca cuando el gobierno brasileño ejerció una campaña de censura en contra de muchos intelectuales en la década de los setenta. Visto de esta forma, la literatura puede ocupar aquellos espacios que quedan vacíos por el periodismo e, incluso, en algunos casos por la historiografía. El mismo Ricardo Piglia señaló en una entrevista que “si hubiésemos tenido esta democratización de medios y tecnología durante la dictadura, no hubiese habido treinta mil desaparecidos. Les hubiese costado muchísimo esconder lo que estaba pasando”.<sup>6</sup> Siguiendo la opinión anterior de Piglia, lo que acontece en nuestro país resulta preocupante, ya que la democratización de los medios limita simplemente con las buenas intenciones y esta inacción sigue favoreciendo principalmente a un duopolio televisivo que ha filtrado la Historia —o las historias— en favor de intereses, tanto estatales como de agentes privados. Ni hablar ya de las nuevas tecnologías de la información, como medios *online* y redes sociales, actualmente en constante asedio por el aparato censor del Estado. Para exponer la importancia de estos últimos, bastaría con ir al terreno de lo hipotético y preguntarnos: sin la acción de medios *online* y redes sociales, ¿cómo percibiríamos hoy los terribles hechos de Iguala, Guerrero, en donde un grupo de estudiantes de la Escuela Normal Isidro Burgos fueron asesinados y desaparecidos por grupos criminales en contubernio con las autoridades municipales, estatales y, presumiblemente, federales? ¿De qué manera se habrían filtrado, escondido u omitido, estos sucesos por parte del Estado?

¿Cuál es, entonces, el lugar de la literatura en este contexto social y político? Para profundizar en ésta y otras interrogantes planteadas en esta introducción, proponemos estudiar en un primer capítulo la caracterización del género negro en América Latina con la finalidad de mostrar al lector la capacidad que tiene éste para exponer la ilegitimidad y los excesos de la política. Con ello, igualmente, intentaremos no perder nuestra brújula, ya que nuestra intención

---

<sup>6</sup> Entrevista completa en: <http://agenciapacourondo.com.ar/secciones/cultura/11786-es-muy-difcil-que-un-artista-pueda-intervenir-en-el-campo-popular-sin-la-mediacion-de-formas-politicas.html>, 5 de mayo de 2014.

no es entablar una discusión genérica ni hacer un estudio de historia literaria, sino analizar las formas que ha encontrado este género para narrar la historia o, visto de otra forma, entremezclarse con un relato de carácter histórico. En un segundo capítulo trataremos de incorporar a nuestra investigación la forma en la que la historiografía encuentra su espacio en la narración literaria. En estos dos primeros capítulos posicionaremos nuestra guía teórica y metodológica para dar paso al estudio comparativo de *Agosto* (capítulo 3) y *Un asesino solitario* (capítulo 4) en el que partiremos de un principio fundamental: el ejercicio *ficcional* de la literatura en su retrato del poder político. De esta manera, proponemos un análisis, centrado principalmente en la estética de la recepción, que nos permita acercarnos a las formas en que la literatura capta las prácticas del poder político y las consecuencias que devienen de estas prácticas. Con esto, no pretendemos que nuestro trabajo se incluya entre los que ya abordan la relación entre historia y literatura, sino que intentaremos que este estudio centre su mira en la *ficcionalización* del poder político, para ello abordaremos las formas en que se construye una narración tanto de índole historiográfico como literario.

Finalmente, para un último capítulo, dejaremos como conclusión los puntos de encuentro y desencuentro que tienen ambas novelas y los retratos que obtienen del sistema político en el que se inscriben, tanto el brasileño como el mexicano, contribuyendo así con la “ruptura de los objetos” que Víctor Shlovski, en su importante ensayo *El arte como artificio*, reconoce como una de las principales funciones de la labor artística.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Víctor Shlovski, “El arte como artificio”, en: Nara Araujo (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, UAM-Universidad de La Habana, México, 2003, p. 33.

## Capítulo 1

### La verdad a la luz del relato policíaco

#### 1.1 Características del género negro latinoamericano, entre el policial clásico y el *hard boiled*.

Hablar de literatura policíaca irremediablemente nos coloca frente a la tradición del propio género, su evolución y sus temáticas. Aunque la tarea de este trabajo no sea plantear una discusión sobre el género policíaco clásico frente a los cambios que significó el *hard boiled* estadounidense de la novela negra, como parten muchas de las fuentes consultadas, consideramos que sí resulta importante distinguir algunas de las características propias con las que este género se ha asentado en América Latina para, a partir de ahí, analizar los vuelcos que toma en *Agosto* de Rubem Fonseca y posteriormente en una novela como *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza.

Partiremos diciendo que el género negro está en constante cambio y, al abreviar de la realidad de su contexto cultural, social y político, presenta transformaciones que dependen de su tiempo y de su espacio. Por esta razón tenemos que considerar quizá de forma tajante que este género existe en América Latina con formas propias y, por ello, presenta peculiaridades que no tiene en otros países que, por su parte, guardan características igualmente privativas. En un breve ensayo sobre novela policial y cine negro, Mempo Giardinelli comenta que “desde hace unos cincuenta años, más o menos cada diez o quince años aparece una nueva generación de autores y críticos que reinstala los debates [sobre el género negro], actualiza teorías y se

pregunta más o menos lo mismo: por qué «la literatura negra», por qué su enorme popularidad, cuáles son sus fuentes y cuál es su jerarquía”.<sup>8</sup>

No es para menos, ya que el género policíaco, y su posterior descendiente género negro, tanto en el cine como en la literatura, encuentra cada vez más público por diversas razones que autores como Albrecht Buschmann reducen en los siguientes puntos: a) El interés del lector por verse implicado en la resolución de un enigma, en el caso de las novelas policíacas de corte clásico; b) sentirse atraído por el final de cualquier enigma, siempre resuelto gracias a la racionalidad y deducción magnífica del detective que, por supuesto, el lector cree compartir; c) la idea de que el orden es corrompido para, después de la intervención del detective, llegar a la restauración del orden social deseado por el lector; d) el texto conjura y apacigua miedos y temores del lector y, finalmente, e) “la tesis (de izquierda) de la frustración, según la cual el lector mayoritariamente pequeño burgués, oprimido política, económica y sexualmente, y por ello frustrado, en la lecturas [de policíacas] puede por un lado añorar las fantasías de poder violentas, por otro lado recibe transmitida, de manera positiva su sumisión a la autoridad (estatal)”.<sup>9</sup>

Guardamos la cita textual del último punto de Buschmann porque se acerca demasiado a la posición de Ernest Mandel, intelectual trotskista que veía en el género policíaco clásico, al igual que muchos otros pensadores, un instrumento para la dominación de las masas y un medio que servía de justificación para imponer en la siempre victoriosa restauración del orden, previa resolución de un caso por un detective siempre sesudo, miembro generalmente del cuerpo policial del Estado, la dominancia del sistema capitalista y burgués basado en la propiedad privada como agente social (supuestamente) de justicia e igualdad.

---

<sup>8</sup> Mempo Giardinelli, “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina”, en: Valeria Grinberg Pla (et.al.), *Narrativas del crimen en América Latina*, LIT, Berlín, 2012, p 27.

<sup>9</sup> Albert Buschmann, “Violencia y racionalidad en la narrativa de detección”, en: Valeria Grinberg Pla, *Op. Cit*, p. 79.



La dramatización del crimen que tan inocentemente excita los nervios de la gente enajenada puede inclinarse hacia el propósito de defender la propiedad privada de un modo irreflexivo. La gente no lee novelas policíacas para mejorar su intelecto o contemplar la naturaleza en su condición humana, sino simplemente para relajarse. Es, por tanto, perfectamente posible para los lectores socialmente críticos y aun socialmente revolucionarios disfrutar de los relatos policíacos sin alterar sus puntos de vista. Pero la *masa* de lectores no intentará cambiar su *statu quo* social al leer relatos policíacos, aun cuando estos reflejen conflictos entre los individuos y la sociedad. La criminalización de estos conflictos los hace compatibles con la defensa del “orden y la legalidad” burgueses.<sup>10</sup>

Esta crítica al género clásico realizada por Mendel es definida por Sarah Dunant como *sense of reassurance*, ya que de esta narrativa se obtiene siempre un crimen resuelto por el detective y el mal queda contenido en la culpabilidad o locura, y posterior castigo, de un sujeto que queda a la vista de la sociedad como un inadaptado que merece, por supuesto, ser apartado y aislado, en un sentido foucaultiano. Visto de esta forma, la crítica al estado real de las cosas queda disuelta en una trama resultadista.

So this gives us one immediate reason for crime fiction’s continued success: it is good at story telling. And the reasons it is good at story telling, of course, is because it offers a mystery, a series of questions that have to be answered. And that is the other thing the people say: they like the intellectual puzzles of the books, the way that they are asked to pit their wits against the detective. Many readers agree that as a form of fiction it can sometimes be both frightening and violent, but (and I think this is a very powerful ‘but’) almost always within a fundamentally safe framework —havoc, mayhem, immorality and cruelty may abound, but you will be returned to sanity at the end, the good guys will win, order will be restored. Of course that is not true of all crime novels, but in general that sense of reassurance -like that of a

---

<sup>10</sup> Ernest Mandel, *Crimen delicioso: historia social del relato policíaco*, RyR, Buenos Aires, 2011, p. 50.

nightmare from which you will be awakened or released—is an important ingredient in crime fiction’s broad popularity.<sup>11</sup>

Para Vittorio Brunori, el género policíaco, a pesar de que se encuentra en constante adaptación a las necesidades propias del mercado, mostrándose como un producto aparentemente nuevo o, visto de otra forma, a las demandas de un público cada vez más familiarizado con historias de este corte, mantiene esencialmente intacto su espíritu conservador al que se refiere Dunant. Es “la visión de un mundo cerrado e inamovible, rigurosamente dividido en compartimentos estancos, pasa pues del folletín —populista o no, pero siempre conservador bajo aparentes instancias democráticas— al policíaco, género donde de hecho todo ocurre para exaltación del sistema: el Mal derrotado por sus dos eternos vencedores, el Bien y la Justicia”.<sup>12</sup>

La posición de dichos autores tiene su punto de convergencia en el agotamiento del relato policíaco clásico. Su crítica parte esencialmente de dos puntos: para algunos la novela policíaca responde a intereses conservadores de clase, mientras que para otros la novela policíaca carece de cualquier valor literario por sus orígenes populares. En este sentido, Ricardo Piglia considera que:

Es cierto que la novela policial clásica se había automatizado (en el sentido en que utilizan este término los formalistas rusos) pero esa automatización (denunciada por Hammett y Chandler y parodiada en novelas como *La ventana alta* y *El hombre flaco*) y el desgaste de los procedimientos no puede explicar el surgimiento de un nuevo género, ni sus características. De hecho, es imposible analizar la constitución del

---

<sup>11</sup> Sarah Dunant, “Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction”, en: Warren Chernaik (*et. al.*), *The art of detective fiction*, McMillan, Londres, 2000, p. 10.

<sup>12</sup> *Apud.*, Vittorio Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 117.

*thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década de los 20.<sup>13</sup>

Apelando a su origen popular, es necesario reconocer que las narrativas populares suelen incorporar discursos opositivos o “visiones desde el otro lado”, esto se nota aún más con el advenimiento del género negro. Así, el género policíaco se encuentra, por lo tanto, en pleno y contante desmarcaje de sí mismo, por lo que intentar unificarlo es un error considerable.<sup>14</sup> Por lo menos desde la aparición de *Black Mask*, revista *pulp* fundada en 1920 por Joseph T. Shaw, tenemos que tener en claro que siempre intentó diferenciarse de su rama clásica antecedente. Lo que *Black Mask* le otorgó al género policíaco fue una motivación social y encuadró al crimen y, por lo tanto, al criminal, así como a cualquier detective, en un contexto social determinado. El detective pasa a dar cuenta del “porqué” y no sólo del “cómo” del crimen, focalizando sus observaciones o investigaciones en su propia sociedad. En *Black Mask* se señalaba el negocio del crimen organizado, pero sobre todo a sus aliados políticos y consideraban que su deber era mostrar las relaciones corruptas entre la policía, las sociedades criminales y los jueces que tendrían que impartir la justicia. “Determinado, en el comienzo, por su diferencia con la policial clásica, el género encuentra allí, provisoriamente, su unidad. Así podemos empezar a analizar esos relatos por lo que no son: no son narraciones clásicas, con

---

<sup>13</sup> Ricardo Piglia, “Lo negro del policial”, en: Daniel Link (comp.), *La Marca*, Buenos Aires, 1992, p. 59.

<sup>14</sup> Del género policíaco se desprende una variedad considerable de subgéneros que suelen usarse de forma indiscriminada. Sin embargo, de forma breve conviene acotar que entendemos por **novela detectivesca** como “un tipo de ficción basada en un proceso de investigación por parte de un detective que puede ser amateur o profesional. Si es amateur puede tener cualquier oficio no relacionado con el mundo de la investigación criminal; si es profesional puede ser investigador privado o trabajar para alguna institución oficial dedicada a proteger la ley y el orden. **La novela policial** es un subgénero que incluye toda la novela detectivesca en la que un policía o grupo de policías están a cargo de una investigación. **La novela negra** es otro subgénero detectivesco que se originó en Estados Unidos y que se distingue por la presentación del detective y de la sociedad en la que se emplaza la acción. **La novela de crímenes** se centra en el crimen o el criminal y es un subgénero que minimiza o elimina el proceso de investigación para centrarse en las condiciones del crimen y la psicología del criminal. El **thriller** define un género en el que el héroe tiene que luchar contra un enemigo con gran capacidad de destrucción o sacar a la luz una conspiración.” Isabel Santaulària, “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona, de sus orígenes a la actualidad”, en: Isabel Clúa (ed.) *Género y cultura popular. Estudios culturales I*, Discursos, Barcelona, 2008, p.68.

enigma, y si se los lee desde esa óptica (como hace, por ejemplo, Jorge Luis Borges) son malas novelas policiales”.<sup>15</sup>

De esta forma, la novela negra irrumpe en el panorama literario del siglo XX con la introducción del retrato de la corrupción policiaca y el crimen político, características potenciadas por el resquebrajamiento del sueño americano, sustituido por su parte por el pesimismo y la desilusión tras la crisis económica de 1929 y posteriormente por la Segunda Guerra Mundial. Ya establecida las diferenciaciones propias del género, podemos reconocer que por un lado están las aventuras de Holmes, Dupin, Poirot y Maigret, mientras que por el otro el arrebató de autores como Hammett y Chandler. En coordenadas distintas —pero eso sí, en el mismo mapa—, se encuentran, también, los *thrillers* norteamericanos de los años cincuenta y sesenta, así como los más recientes, al modo de *El silencio de los inocentes*, *El coleccionista de huesos*, *El código Da Vinci*, y demás historias llevadas al cine con la avenencia del mercado. También nos encontramos con las policíacas escritas en América Latina por autores como el mismo Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh y Juan Da Monte en Argentina; Rubem Fonseca en Brasil; Fernando Vallejo en Colombia; Rafael Bernal, Paco Ignacio Taibo II y Élmer Mendoza en México o Leonardo Padura en Cuba, por mencionar sólo a algunos. Incluso las distancias entre estos autores, por sus temas, preocupaciones y estilos, parece considerable y, sin embargo, nadie negará en atribuir a sus obras la característica de narrativa policial o negra con muchos rasgos propios, con las que intentan desmarcarse de su propio género.

En su reconocido estudio sobre el género negro, “Tipología de la novela policial”, Tzvetan Todorov, acota puntualmente que:

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 56.

Se escribe sobre literatura en general o sobre una; y hay una convención tácita según la cual ordenar varias obras en un género es desvalorizarlas. Esta actitud tiene una buena explicación histórica: la reflexión literaria de la época clásica, que tuvo que tratar con los géneros más que con las obras, manifestaba también una actitud penalizadora: la obra era juzgada mala, si no se adecuaba suficientemente a las reglas del género.<sup>16</sup>

Con ello reconoce que la novela —y no sólo la policial— crea de algún modo un nuevo género al mismo tiempo en que se inscribe: transgrede las reglas del género que corrían anteriormente. “Se podría decir que —concluye— todo gran libro establece la existencia de dos géneros, de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instaura”.<sup>17</sup> Este es el punto de partida para comenzar a perfilar la identidad de la novela en América Latina *vis à vis* las novelas clásicas del género, por un lado, y por el otro las novelas norteamericanas reconocidas como *hard boiled*: el neopolicial<sup>18</sup> latinoamericano.

El neopolicial latinoamericano irrumpe en escena en el marco de la ya de por sí controvertida etiqueta del posmodernismo, favoreciendo en sus tramas “la revisión de las historias oficiales, el rechazo de los frescos narrativos y el recurso a la polifonía textual, estrategias en las que intenta reflejar una realidad tan caótica como diversa”.<sup>19</sup> Si las novelas policíacas de corte clásico se interesaban por los puntos de vista propios de los investigadores —muchas de las veces policías, pero también detectives privados— a finales del siglo XX estas

---

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, “Tipología de la novela policial”, en: Daniel Link (comp.), *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>18</sup> “Neopolicial”, concepto creado por Taibo II, definido por él mismo como “la gran novela social de fin de milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho, y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna del Estado promotor de la ilegalidad y del crimen”. *Apud*, Francisca Noguero Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, disponible en Internet: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguero.html>, 9 de abril de 2015.

<sup>19</sup> *Ibid.*

narrativas, no sólo en la literatura, también en el cine, centraron su mira en la acción y en las motivaciones del criminal.<sup>20</sup> Sin embargo, en este movimiento de foco otros autores detuvieron su mira en el tercer agente del triángulo: la víctima. Así, por ejemplo, en las dos novelas que aquí trataremos, si bien prestan atención al investigador, le conceden también un papel predominante a la *supuesta* víctima: en el caso de Fonseca el asesinato de un empresario es paralelo al desarrollo de las vicisitudes que llevan al suicidio al Presidente Getúlio Vargas y, por su parte, en el caso de Mendoza se exponen los planes para llevar a cabo el asesinato de un candidato a la presidencia. En ambos casos la figura central del poder ejecutivo en su país correspondiente, uno en plena decadencia pública y privada, y el otro un mandatario en potencia, son usados como eje rector de la novela. Anteriormente subrayamos el carácter *supuesto* de estas víctimas, y lo hacemos porque ambas novelas presentan un movimiento de transgresión más que analizaremos a profundidad posteriormente, pero enunciamos aquí como preámbulo: en *Agosto*, el detective Mattos termina siendo la víctima de la novela y es mandado a asesinar por los políticos a quienes investiga; con su muerte se extinguen los policías honestos de su clase, dejando un mundo revuelto y en caos. Por su parte, en *Un asesino solitario*, Élmer Mendoza —en diálogo con la obra fonsequiana y aceptando la idea de la muerte del policía digno— se permite eliminar la figura policial en una novela negra, en clara alusión a la desconfianza que provocan los cuerpos policíacos en México, y pone como investigador a un sicario: un criminal que investiga y descubre a otros criminales, otros de mayor jerarquía (políticos), para llegar a la conclusión de que planean asesinarlo a él mismo después de ultimar al candidato a la presidencia. Si partimos del hecho de que la novela policíaca clásica contiene

---

<sup>20</sup> Verena Dolle define este movimiento como *criminal ascendancy*, que es “la tendencia de la novela policial latinoamericana de las últimas décadas a concentrarse menos en los detectives y más en los delincuentes o fenómenos de violencia y crimen organizado, refiriéndose así a aspectos de la realidad latinoamericana que superan por mucho las posibilidades de actuación de un investigador privado o incluso oficial (sin que eso signifique una generalización absoluta)” (Verena Dolle, “Espacios al margen de la ley”, en: Valeria Grinberg Pla, *Op. Cit.*, p. 111)

un triángulo entre el detective, el criminal y la víctima, en estas dos obras esta figura se rompe en el momento justo en que comienzan a interpolarse los papeles de los personajes dentro de la trama.

Walter Benjamin y Bertolt Brecht habían planteado en algún momento escribir una novela policíaca que invirtiera de esta forma los roles de los personajes dentro del esquema del género. Esta “Idea para un drama criminal”, que nunca llegó a concretarse, serviría de corolario para las observaciones que ambos autores tenían sobre el género. En primer lugar, considerando a Benjamin, se imprimiría en su personaje principal, el detective Lexer (fotógrafo amateur y juez retirado) la capacidad de observación que sólo el *flâneur* puede obtener al reconocer su propio medio; existiría, así, un juego de espejos entre el *flâneur* ciudadano y el investigador criminal. Además, tendrían en cuenta las consideraciones que el propio Benjamin tenía sobre la ciudad. Para el autor alemán el crecimiento de los grandes centros urbanos generó una nueva interacción entre los individuos, en donde “la extrema proximidad entre desconocidos, el cruce evasivo de miradas, las posibilidades de anonimato y las nuevas formas de precepción basadas en el *shock*, constituye para Benjamin la condición de posibilidad del género”.<sup>21</sup> La ciudad saca a la superficie las innumerables pugnas entre los individuos y sus intereses, además de que al criminal le otorga una importante capacidad de actuar de incógnito, amparado por la oscuridad de la noche, en primer lugar, y, en segundo, las aglomeraciones que le permiten mantener su identidad bajo secreto. Por otro lado, Benjamin no veía el *sense of reassurance* en el género, ya que consideraba que lo que en realidad exponía la novela policíaca es que “el interior burgués de los años sesenta a noventa [del siglo XIX] no puede cobijar adecuadamente más que un cadáver”: la puesta en escena de un mundo cerrado que, al abrirse, expone sólo muerte y perversidad. Por este motivo, de igual forma, la novela negra

---

<sup>21</sup> Carola Inés Pivetta, “Walter Benjamin, reflexiones en torno al género policial”, en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta\\_mesa\\_32.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta_mesa_32.pdf), 2 de septiembre de 2014.

desenvuelve gran parte de sus tramas en espacios oscuros, cerrados, como símbolo de la secrecía pero también de la ilegalidad.

Por su parte, la mano de Brecht se nota en la posición que toman los personajes dentro de la trama: en primer lugar, Lexer, al iniciar sus investigaciones no representa al aparato policial de ninguna manera y, por lo mismo, no tiene ninguna relación con el sistema de justicia. Lexer descubre cómo la señorita Müller empujó por el hueco de un elevador a su jefe, de apellido Seiffert, reconocido gánster sin escrúpulos quien la chantajeaba por favores sexuales. Con esta puesta “patas arriba”, el investigador no es policía, la asesina no es propiamente una criminal, mientras que la víctima sí lo es. Cuando sale la verdad a flote, el detective decide no exponerla, en una afrenta contra la justicia: para él, el criminal ya había sido castigado y con su silencio decide no ser parte de un sistema notablemente corrompido.

A pesar del éxito de sus pesquisas, que desembocan en el reconocimiento del culpable, Lexer desiste de denunciar a la secretaria; en efecto, para el final está previsto que sólo él y el lector conozcan la solución al enigma de la muerte de Seiffert. Mientras que usualmente en el género policial la intervención del detective viene a restablecer la armonía del mundo que ha sido subvertida por el crimen, en el proyecto inconcluso de Brecht y Benjamin la abstención del detective, que calla la verdad, ha de leerse precisamente como denuncia de una sociedad cuyos valores morales están invertidos: Lexer, que conoce de primera mano la justicia, “se ha vuelto por su propia experiencia un hombre escéptico”: sabe que no tiene sentido reponer un orden legal que ya está viciado y corrompido de antemano. Dejar el crimen sin esclarecer es la única manera de hacer justicia en un mundo en el que la violencia y la corrupción no son la excepción o el desvío, sino la norma.<sup>22</sup>

Con esta ruptura, aún más importante, encontramos que se resquebraja el *sense of reassurance* que expusimos líneas arriba: al igual que en el proyecto de Benjamin y Brecht, si lo

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.



pensamos en un sentido maniqueo, en América Latina no siempre ganan “los buenos”, ni se restituye la certeza del orden y la seguridad. Esto, por supuesto, no implica necesariamente hacer ganar a “los malos”, sino que incluso todos los personajes involucrados pueden salir derrotados de una manera u otra, en un juego de perder/perder.

Decíamos que la novela policíaca clásica busca el restablecimiento del orden social que el criminal transgrede, mientras que la función del detective es restaurar la paz en el nombre de la justicia al descubrir y entregar al criminal. Consideramos que en el género neopolicial que se escribe en nuestra región esta regla no siempre se cumple e incluso es puesta en duda: el descubrimiento de la verdad de un solo crimen difícilmente detendrá o alterará la lógica completa de un sistema corrupto y carcomido por la inmoralidad política y la impunidad.

En la medida en que el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su estatuto será cada vez más sustancial y menos formal. A la legalidad formal de la policía (siempre predicada por la inepticia), el detective opone la legalidad sustancial de su práctica parapolicial, sólo sujeta a los valores de su propia conciencia.<sup>23</sup>

De nada sirve saber la verdad, que es buscada por el investigador como una afrenta prácticamente de índole personal, y a veces hasta romántica, si el criminal no encuentra castigo alguno pues su *modus operandi* no puede ser anómico en un sistema carente de un sistema judicial que reglamente y penalice o, peor aún, como en el caso de la novela de Élmer Mendoza: en un sistema conformado por criminales, en donde el Estado los usa o los contrata según su propia conveniencia.<sup>24</sup> En las novelas policíacas clásicas, y por qué no decirlo, en

---

<sup>23</sup> Daniel Link, “Prólogo: El juego silencioso de los cautos”, en: *Idem, El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La marca, Buenos Aires, 2003, p. 13.

<sup>24</sup> Otro claro ejemplo lo encontramos en el cine: me refiero al filme *El secreto de sus ojos* (2009) del director argentino Juan José Campanella. Aquí un par de funcionarios de juzgados (nótese una vez más la ausencia de una

algunas *hard boiled*, la novela encuentra su fin en el castigo que recibe el criminal por parte del Estado en nombre de la sociedad o incluso recibe un “castigo divino”, cerrando así la característica moral del género. En América Latina, en cambio, en muchas ocasiones no existe sanción alguna, al menos por los hombres, y muchos autores han percibido esta peculiaridad, por lo que el triángulo entre el criminal que infringe, el detective que investiga y la víctima que es asesinada, nunca se cierra al no existir una pena o un castigo validada por la sociedad a través de un juez. Si el *hard boiled* norteamericano tiene como hilo conductor de sus tramas la corrupción del dinero, en el neopolicial se recurre a la marginación creada por la desigualdad social. El género negro expone la paradoja de muchos países latinoamericanos en donde el “que haya Ley no significa que haya Justicia o Verdad. Simplemente garantiza que hay Estado, un nivel cada vez más formal en las sociedades contemporáneas. Que haya Estado es un hipótesis garantizada no tanto por la sustancia de la Ley como por su forma, por su carácter formal”.<sup>25</sup>

Si bien ésta es a nuestro parecer la diferencia latinoamericana más importante con el género clásico, basándonos en el estudio realizado por Fernanda Massi, podemos dar cuenta de algunas diferencias más entre la novela policial clásica y la novela negra, en las que también podríamos incluir al género negro latinoamericano:

- La novela clásica tradicional centraba su atención —o la atención de sus detectives— en la identidad propia del criminal. Mientras, en las novelas contemporáneas el asesinato sirve de estímulo para dejar al descubierto otros aspectos.

---

figura policial) dan con el violador y asesino de una mujer. Después de confrontarlo y provocarlo con claras alusiones a su sexualidad disminuida y a la pequeñez de su pene, le arrancan una confesión que consideran lo pondrá tras las rejas. Esto es lo que creen, al menos hasta que vuelven a encontrarse con este individuo en un ascensor en donde, de forma completamente intimidatoria, entra a la cabina mostrando una pistola cercana a la parte central de la cadera —en alusión clara a las burlas que anteriormente habían hecho los investigadores sobre su pene, mostrando la cualidad fálica de su poder—. Después se enteran que este mismo criminal nunca estuvo encarcelado y que, más allá de eso, fue contratado por la dictadura para desaparecer, torturar y asesinar a sus opositores.

<sup>25</sup> Daniel Link, *Op. Cit.*, p. 13.

Os autores dos romances policiais contemporâneos, portanto, utilizam o núcleo do romance policial, qual seja, a tríade criminoso, detetive e vítima, para abordar outros temas além da investigação sobre a identidade do criminoso; isto é, os detetives também realizam outras investigações. Esses autores apresentam uma liberdade de escrita, característica da modernidade, e traçam suas narrativas sem se preocupar em repetir um modelo fixo de estrutura e em respeitar os limites até então propostos no gênero.<sup>26</sup>

- La novela policíaca suele interrelacionarse con la obra del propio autor, pero también con la obra y personajes de otros autores. Se crea así una red de interrelaciones que si bien no alcanzan la cualidad de roces intertextuales en muchas ocasiones, sí denotan que existen elementos compartidos, o estrategias narrativas en común, empleados por los autores que practican un género determinado en una región en específico. Por lo mismo, no es extraño encontrar referencias alusivas entre novelas. Como ejemplo de este fenómeno encontramos al Comandante Fonseca, alias de un guerrillero en *El amante de Janis Joplin* (2001) de Élmer Mendoza, en clara alusión por supuesto al escritor brasileño Rubem Fonseca. En este sentido Fernanda Massi apunta:

Por meio da interdiscursividade incorporam-se percursos temáticos ou figurativos de um discurso em outro; é a forma como um autor se inspira em outro para conduzir o seu discurso, sem aludir explicitamente a nenhum texto do autor citado. A interdiscursividade não implica intertextualidade, por não ser esta um fenômeno necessário à constituição de um texto. A interdiscursividade, porém, é inerente à constituição do discurso. A intertextualidade é, por tanto, um texto produzido com base em outro texto, sendo esse determinado pelo autor que o cita.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Fernanda Massi, *O romance policial do século XXI: Manutenção, transgressão e inovação do gênero*, Cultura Acadêmica, São Paulo, p. 23 [E-BOOK]

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 58.

- Existe una referencia notable a aspectos de la vida real (que consideramos “realemas”<sup>28</sup>) que tienden a exponer en la experiencia de lectura un sentido de realidad. Aunque parece complejo en novelas policíacas de corte histórico, como las que aquí tratamos, estos indicios son tan variados como la inclusión de marcas comerciales dentro de la trama, telenovelas o noticiarios que colocan a la historia dentro de un contexto específico, así como nombres de personajes históricos, lugares e instituciones. Tzvetan Todorov reconoce en el género policíaco clásico dos momentos clave: la historia del crimen y la historia de la investigación. La historia del crimen podía, perfectamente, ser obviada por el narrador, en tanto que lo que interesaba era la historia de la investigación, lo que sí se narra en el libro. Sin embargo, aunque en las novelas contemporáneas la división entre estos dos momentos es cuestionable, puesto que muchos autores han prestado mayor atención a la historia del crimen, nos parece que aún guardan una relación con el policíaco clásico: “ningún autor de novela policial podría permitirse indicar el carácter imaginario de la “historia”, como eso se produce en ‘la literatura’”.<sup>29</sup>
- La prensa es ficcionalizada dentro de estas novelas. Los encabezados de los periódicos, las notas expuestas en la radio o la televisión, insertados dentro de la trama, al igual que

---

<sup>28</sup> Término acuñado por Itamar Even-Zohar quien denomina "realemas" a los operadores de realidad incluidos en las formas de expresión y contenido que contribuyen a que el lector perciba el texto como un discurso verosímil, familiar y objetivo. Este término resulta interesante en función de los análisis de la recepción del tipo de obras realistas, como lo es tanto la novela histórica como la policíaca, ya que “la ilusión realista es resultado de la interacción entre la estructura del texto literario y sus potenciales lectores. Todo texto literario existe, por lo tanto, en un plano de virtualidad, ya que sólo logra convertirse en obra estética a partir del acto de lectura. Uno de los signos distintivos del texto literario, según Roman Ingarden, es su condición de realidad lingüística inacabada, es decir, el texto exige una complementación cooperativa intensa e inagotable de parte del lector” (Edson Faundes, “Realismo e indeterminación (aproximación teórico crítica): el caso de Leopoldo Alas “Clarín”. Disponible en línea: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci_arttext), 16 de junio de 2014). Sobre este término, McHale escribe: “In principle, we ought to be able to reconstruct the different repertoires of real-world objects, individuals, and properties which are admissible to different genres of texts at different historical periods. Such repertoires are not, of course, made up of real-world-things-in-themselves, things in the raw so to speak, but things as signifieds in a system of signification”. (Brian McHale, *Op. Cit.*, p. 87)

<sup>29</sup> Tzvetan Todorov, “Tipología de la novela policial”, *Op. Cit.*, p. 66.

el punto anterior, tienen la intención de posicionar al lector en el tiempo y el espacio de lo narrado.

- Igualmente, Todorov notó en la transición entre el policial clásico y el negro surgido a partir de *Black Mask* otra diferencia importante: la vulnerabilidad del detective. El detective es una figura marginal dentro de la sociedad, emparentándose así con la figura del escritor mismo. Mientras en el clásico el detective era prácticamente intocable, el género negro emplea muchos de sus recursos narrativos para imprimir en la figura del investigador cierta vulnerabilidad. En estas novelas “el detective arriesga su salud, cuando no su vida”. Como producto de este cambio nos encontramos con detectives alejados de la figura del héroe, de carácter mucho más sombrío, que arañan la frustración, la enfermedad, el alcoholismo y la drogadicción, así como la impotencia sexual y la incapacidad de entablar relaciones amorosas duraderas. De esto se desprende también la figura de la *femme fatal* con la que muchas veces se relaciona a los personajes femeninos del género negro.
- Otro rasgo importante es que en el género negro es posible encontrar interacción cercana entre el detective y el criminal. Incluso, puede existir cierta identificación en uno y en el otro, como ejemplo pensamos en *Red Dragon* (1981) de Thomas Harris, algo que anteriormente era impensable: los separaba el crimen de por medio.
- El orden de la narración, al contrario de lo que acontecía en las novelas policíacas clásicas, dista mucho de ser lineal. Está armado a partir de innumerables elipsis a las que el lector tiene que encontrar sentido dentro de la trama, el rompecabezas narrativo.
- Como ya mencionamos, cada vez resulta menos extraño encontrar novelas de este género en las que no aparezca representado el cuerpo policial del Estado en la carne de algún personaje-investigador. Esto en América Latina resulta primordial, ya que pone

de manifiesto la desconfianza que existe en este tipo de instituciones, pero también su notable incapacidad. Incluso, encontramos obras como las de Élmer Mendoza en las que los policías (*Un asesino solitario*) e incluso el ejército (*El amante de Janis Joplin*) transgreden la ley, apareciendo en el lugar del criminal: “¿Trae una orden?, Me cago en las órdenes y en los jueces que las expiden, No puede registrar nuestra casa sin una orden, insistió María Fernanda, Nada pescadito, La Constitución nos protege, Pues que los proteja, ¡pongan patas parriba!”.<sup>30</sup>

## 1.2. El género negro latinoamericano como narrativa crítica de la realidad

Jean-Jacques Torteau consideraba que “la novela policíaca adormece a sus lectores, sustrayéndoles de su tiempo del mismo modo como si se tratase de una droga placentera”.<sup>31</sup> Sin embargo, discordando completamente con esta posición, consideramos que este género, al menos en América Latina o en algunas obras latinoamericanas, pugna precisamente por devolver al lector a su tiempo y a su situación. Es de esta forma como en América Latina la literatura —y quizá, no sólo la policíaca— encuentra un estrecho vínculo con la política “a partir de la relación que establece con la verdad, o para mayor precisión, con el secreto y el descubrimiento de una verdad”.<sup>32</sup> En este sentido, el carácter evasivo de la verdad resulta importantísimo para pensar la novela negra latinoamericana o neopolicial en relación con la realidad que se teje a partir de ficciones, incluso las emanadas desde el poder. “La verdad no sólo no está dissociada de la ficción, sino que allí reside concretamente su *especificidad*, y se

<sup>30</sup> Élmer Mendoza, *El amante de Janis Joplin*, Tusquets, México, 2011, p. 70.

<sup>31</sup> *Apud.*, Vittorio Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 111.

<sup>32</sup> Diego Alonso, “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia”, en: [http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/piglia\\_walsh-alonso.pdf](http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/piglia_walsh-alonso.pdf), 1 de septiembre de 2014.

encuentra un punto clave para leer el lugar de la ideología en la literatura”.<sup>33</sup> Rodolfo Walsh, escritor argentino quien es reconocido por sus ficciones policíacas y por el ejercicio del testimonio en la ficción, pensaba que los géneros literarios tradicionales tendrían que ser dinamitados a favor de una literatura que expusiera la realidad (política, histórica, social) en donde se desenvuelve y, por supuesto, la policíaca no tendría por qué ser excepción:

Pienso —escribe Walsh— que ya no se van a poder usar inocentemente con una serie de convenciones que prácticamente ponen a toda la historia en el limbo; me siento capaz de imaginar, no digo de hacer una novela o un cuento que no sea una denuncia y que por lo tanto no sea una presentación sino una representación, un segundo término de la historia original que tome abiertamente partido dentro de la realidad y pueda influir y cambiarla usando las formas tradicionales, pero usándolas de otra manera.<sup>34</sup>

Con esto, si Piglia reconocía que el género policíaco se encuentra en constante desmarcaje de sí mismo, Walsh va más allá y reconoce en ese movimiento una necesidad, una invitación a hacer algo distinto con el género mismo. “Hubert Pöppel llama la atención sobre el hecho de que las novelas policiales muestran, en la práctica, distintos grados de apertura (de distancia o cercanía) con respecto al modelo genérico, lo que necesariamente produce variaciones, las cuales pueden situarse tanto en los márgenes del género, como representar nuevas formas del mismo”.<sup>35</sup> Así, al no existir al final del relato una restauración del orden, como ya hemos visto, podemos concluir que la novela negra latinoamericana es *de facto* una nueva forma del género, lo que se ha llamado como neopolicial desde hace algunos años a la fecha.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Apud, Ibidem*.

<sup>35</sup> Valeria Grinberg Plá, “Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma”, en: *Idem, Op. Cit.*, p. 40.

Si bien hemos centrado, y asumido por lo tanto, que la vuelta de tuerca latinoamericana parte prácticamente del *pulp* estadounidense, tampoco faltan rupturas con el género en su forma clásica. Valeria Grinberg Plá, por ejemplo, analiza *O Xangô de Baker Street* (1995) del novelista y humorista brasileño Jô Soares a partir de una carnavalización de la novela de enigma —o lo que hemos llamado aquí, clásica— en territorio latinoamericano: Soares importa al personaje de Sherlock Holmes a suelo brasileño para investigar el robo de un violín Stradivarius. Holmes no acierta en el caso ni por casualidad, ni por accidente, ni con la ayuda de Watson; al contrario, es evidenciado y puesto a los ojos del lector como un imbécil y arrogante. De este ejercicio narrativo se desprende una severa crítica “a la perfecta encarnación de los principios de una modernidad que, en su prepotencia colonialista, se quiere universal e inefable, cuya ceguera le impide ver no sólo las propias limitaciones, sino también la existencia de realidades regidas por otros sistemas de pensamiento y para la cual otros modelos y formas de acción son posibles”.<sup>36</sup>

De esta forma, lo que Grinberg Plá coloca en discusión es la “viabilidad de la importación e imitación de formas de pensamiento occidentales en América Latina”,<sup>37</sup> pero al mismo tiempo reconoce la capacidad latinoamericana para retomar los preceptos de un género primeramente europeo para darle la vuelta, apropiarse de él, y obtener un producto diferente. Lo que se propone, así, no es traer a Holmes para investigar los delitos acaecidos en nuestros países, sino dar a luz a nuestros propios investigadores en su medio, atendidos a las reglas de su propio paisaje.

Por otro lado, el género negro en nuestra región encuentra otra peculiaridad en el tratamiento propio del crimen, especialmente porque, según Giardinelli, “le reconoce **razones,**

---

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 44.



**motivos, causas vinculadas con la realidad que viven los mismos lectores”**.<sup>38</sup> Por este énfasis que coloca este autor en su enunciación, justificamos la relevancia de analizar las dos obras aquí propuestas a partir de la teoría de la recepción, ya que nos permitirá acercarnos a los mecanismos de *concreción* y *actualización*, que parten del lector, y que resultan de suma importancia en la lectura y recibimiento de este tipo de novelas.<sup>39</sup> Reconocemos, de esta forma, que la cercana relación entre el crimen y su sociedad pone al lector al borde de su propio abismo, puesto que:

Toda sociedad (y toda literatura) tiene al crimen como uno de sus principales protagonistas. El delito no es, en la realidad, un problema matemático, un crucigrama, un desafío al ingenio. No hay crimen gratuito como no hay ausencia de causas (individuales o sociales). Cada delito es producto de la relaciones (malas relaciones) entre seres humanos. Y es producto de intereses, casi siempre ligados al poder político y económico, a la trata de personas, el narcotráfico, el narcoconsumo, y otras miserias que son permanentemente alimentadas desde el mundo desarrollado, que fomenta taras, vicios y corrupciones en los países subdesarrollados para después analizarlos racionalmente como si fueran de otro planeta y sin asumir responsabilidad alguna.<sup>40</sup>

De esta forma suponemos al género negro latinoamericano en una relación intrínseca con su realidad, sí, pero también en una crítica sociocultural y política, muchas veces despiadada en su ejercicio de “cierto estilo de narrar brutal, sino es que intencionalmente

---

<sup>38</sup> Mempo Giardinelli, *Op. Cit.*, p. 29. Negritas del autor.

<sup>39</sup> Autores como Peter Brooks consideran en el concepto de “plot” (o trama) la posibilidad “interpretativa y transformadora del “discurso” e “historia” por parte del lector; la novela policíaca es, para Brooks, el paradigma de toda narrativa pues su estructura, con la investigación y reconstrucción realizada por el detective, simboliza la propia actividad hermenéutica del lector en la reconstrucción de la narrativa. (José F. Colmeneiro, “Códigos narrativos de la novela policíaca”, en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8634/1/CC082art8ocr.pdf>, 1 de septiembre de 2014).

<sup>40</sup> Mempo Giardinelli, *Op. Cit.*, pp. 30-31.

brutalista”,<sup>41</sup> como en el caso de mucha de la obra desenvuelta por Rubem Fonseca o, incluso, a partir de guiños de humor negro e ironía que desenvuelven autores como el sinaloense Élmer Mendoza. La novela negra latinoamericana encuentra sus ejes en la violencia, en la corrupción, en la injusticia, ejercidos por el Estado mismo o por los diversos poderes fácticos, tales como el narcotráfico, la Iglesia, las grandes corporaciones transnacionales y los medios masivos de comunicación. Pero dejar el análisis en este nivel también guarda su peligrosidad, ya que implica reducir al género y destinarlo a su propio vaciamiento en categorías sin sentido. En la FIL de Guadalajara 2013, los escritores brasileños Marcelino Freire y Lourenço Mutarelli, aunque no se han abocado propiamente a este género en específico, defendían la tendencia latinoamericana de tratar estos temas porque, bajo su punto de vista, si estos permanecen siendo parte de la realidad del lector no se les pueden negar su cualidad de materia literaria. “Eu não escrevo sobre a violência, escrevo sob a violência”, concluyó Freire con un curioso juego de palabras. En este mismo sentido Giardinelli acota:

No es verdad —o al menos no es toda la verdad— que la violencia inspire a nuestros escritores porque no hay justicia, o por el puro miedo a las malditas policías, o por el mentiroso discurso del poder. América Latina no es un todo único, como no lo es Europa, ni China, ni los Estados Unidos. En mi opinión responsable, todo discurso etnocéntrico que juzga a las periferias es racista y discriminatorio, aunque no lo sepa o lo niegue. Así que cuidado con eso. La tragedia centroamericana, como la de Brasil o Colombia, o la de México, son

---

<sup>41</sup> *Apud*, Consuelo Rodríguez, “¿Nado libre/narrativa?”, en: Consuelo Rodríguez y Carlos López, *Nado Libre: narrativa brasileña contemporánea*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2013, p. 8. Otros autores han denominado a esta tendencia como “Realismo feroz” (Moisés), “Hiper-realismo” (Barbieri), “Neo-realismo violento” (Bosi) y “pseudorealismo” (Figueiredo). Incluso, Lajolo y Zilberman la denominaron “estética do soco-no estômago” que resulta de “uma tomada de posição por parte da literatura brasileira, que, desde a década de 30, e talvez antes, como o Naturalismo do final do século XIX, foi assumindo crescentemente uma ótica social, voltada à revelação das mazelas do país. Nos anos 70 do século XX, essa tendência assumiu conotação *anti-establishment*: os padrões dominantes estavam fortemente relacionados à ditadura militar e à euforia desenvolvimentista” (*Apud*, Leonardo Barros Medeiros, “A representação do real em Rubem Fonseca: *Agosto* entre o histórico e o policial”. Tesis de Maestría. Universidad Federal do Rio de Janeiro. 2013. P. 15)

materia de literatura negra porque nosotros, autores latinoamericanos, no queremos silenciarlo. Porque sabemos que en decir y narrar esta violencia estará también nuestra salvación.<sup>42</sup>

Cualquiera podría acusar cierto romanticismo en la posición de Giardinelli, pero podemos decir en su defensa que no se equivoca al considerar que:

Frente a la autoridad dictatorial o falsamente democrática, frente a las malditas policías, frente al atropello individual o social y frente al narco, nosotros [los latinoamericanos] hacemos una relación social. Porque padecemos socialmente, y lo individual entre nosotros casi siempre tiende a lo colectivo. Y a lo político [...] La novela negra latinoamericana se relaciona con todo lo que hemos perdido. Es evidente que el sentimiento de pérdida es parte de esta narrativa. Pérdida de valores, desde luego, vinculada a la pérdida de buenos niveles de vida. La miseria social absurda y chocante, la corrupción, el abuso del poder, inevitablemente remiten a tiempos en los que se vivía en paz, con mayor respeto y tranquilidad. El género negro está siempre cuestionando la pérdida de valores, porque es un género profundamente moral.<sup>43</sup>

De esta forma, Giardinelli apunta a encontrar en los escritores latinoamericanos “chandlerianos con consciencia social”, ya que encuentran en la literatura no sólo una evasión o entretenimiento, sino también una potente fuerza ideológica que expone la poca confiabilidad en la Ley, así como los intereses corruptos del poder asociados con la desigualdad social y la marginación. Como muestra de ello, nos gustaría traer a la discusión dos escenas de nuestras novelas: en *Agosto* los pobres, muchos de ellos negros, hacinados en las cárceles de Río de Janeiro por crímenes menores, mientras los criminales de cuello blanco llevan al país a una crisis política y social. Por su parte, los indígenas en *Un asesino solitario* sirven únicamente

---

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> Mempo Giardinelli, *Op. Cit.*, p. 37.

para llenar un mitin político a cambio de una torta y un refresco, todo mientras tras bambalinas se fragua al asesinato del candidato a la presidencia. Ambas escenas resaltan la marginación social a la que se refiere Giardinelli y, de paso, le agregan un sentido profundamente social e, incluso, racial.

La novela negra latinoamericana encuentra su perfil, entonces, en el retrato del crimen común como el residuo de un crimen nacional, esto durante una dictadura o frente a una democracia fingida de carácter unipartidista.

La novela negra es un status superior, especial, específico, porque puede utilizar todos los mecanismos de las novelas policíacas, de aventura, de intriga, y otros recursos de la estructura literaria y mañas del autor que hacen visiblemente apetecible esa obra, para ofrecer una incisiva y reflexiva mirada sobre asuntos sociales y humanos de primera importancia para el mundo actual a partir de una realidad social determinada.<sup>44</sup>

De esta forma, la novela negra latinoamericana, no se contenta con dar únicamente con la identidad de un asesino, sino en repasar el aumento de la criminalidad al margen de modelos neoliberales, la ruptura social marcada por las dictaduras, las guerras civiles y una democracia engañosa que terminó por encumbrar a una minoría en el poder, un poder corrupto y muchas de las veces: criminal. Con esto, para concluir este capítulo, también tenemos que reconocer que si la novela policíaca está en constante cambio, es indudable que también habremos de atestiguar un desmarcaje más de todas estas características que hemos delineado. Giardinelli reconoce que actualmente, de cierta forma, también esta fórmula se acerca a su agotamiento. “Yo creo —concluye Giardinelli— advertir cierta recurrencia temática, de tics, de modos

---

<sup>44</sup> Amir Valle, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, p. 98.

narrativos, que no sé si son felices. En mi opinión, ese riesgo está a la vista”.<sup>45</sup> Esta observación la extiende también a la crítica que, en su opinión, también ha extinguido su capacidad de análisis, por lo que, en lo que nosotros respecta, en lo que resta de este trabajo, nos marcamos el objetivo de entender cómo a la luz de dos novelas negras latinoamericanas es posible dar cuenta de la búsqueda de la verdad, de nuestros tiempos, de nuestra historia.

## Capítulo 2

### La verdad histórica frente a la verdad literaria

#### 2.1. La novela histórica como puente hacia el presente

Las características formales de la novela histórica latinoamericana de finales del siglo XX, a través de una fuerte carga irónica, buscan “humanizar” los estados y símbolos de la historia encumbrada por el poder. De esta forma, la novela que reescribe la historia lo hace en un intento de reapropiación que pone en tela de juicio los discursos generalmente románticos, relacionados con los anhelos e intereses dominantes, de la narración del pasado.

La obra literaria entendida como creación artística se ha visto como un elemento ideal para la reflexión contemporánea que la ha identificado como un discurso crítico que ha mostrado una preocupación por la incertidumbre, por la relatividad de la historia y por el cuestionamiento hacia los parámetros en los cuáles ésta se construyó en el pasado.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>46</sup> Gabriel Osuna, *Literatura e historia en la novela mexicana del fin de siglo*, Pliegos, Madrid, 2008, p. 9.

Sin embargo, al mismo tiempo en que acudimos a este movimiento, se plantea a su vez una paradoja, ya que muchos de los valores a los que se opone la novela histórica de la actualidad fueron contruidos, diseminados y reflexionados a partir del mismo punto de partida: la novela misma. Durante gran parte del siglo XIX este género dedicó sus esfuerzos a crear los mitos fundacionales y a asentar el nacionalismo en las nacientes repúblicas.

Ante esta perspectiva, la literatura intermitente manifiesta alianzas cercanas, lejanas, e incluso un franco antagonismo, hacia el discurso del poder, preocupado por la permanencia y la continuidad de las estructuras de dominación (estéticas, sociales, políticas, económicas e históricas). Estamos ante una herencia cultural que tiene sus refracciones a través de la creación artística desde el siglo XIX hasta nuestros días. La distancia con que se observa el fenómeno y el pacto de inteligibilidad respecto de los discursos hegemónicos varían sobremanera en cada uno de los momentos de la historia literaria.<sup>47</sup>

Por lo mismo, conviene acotar que el discurso literario no pretende alinearse al histórico ni oponerse a él, sino encontrarse con las versiones que de éste ha expuesto el poder como verdad única en una actitud dogmática. Por otro lado, es necesario recordar que toda obra de arte, recordando a Jan Mukařovský, funciona como un ente autónomo del exterior compuesto por tres funciones: una “obra cosa” que define la existencia del texto como discurso enmarcado de una temporalidad específica y concreta, o sea, el texto en sí en su materialidad, su encadenamiento lingüístico que hace que sea comprensible para el lector; en segundo lugar, existe como “objeto estético” que determina la significación consensuada en una conciencia colectiva, la conjugación entre lo que dice el texto y lo que el lector dice que dice en función de su percepción, expectativa y experiencia y, finalmente, cómo se relaciona la obra de arte con otros fenómenos sociales como la ciencia, la política y la economía.

---

<sup>47</sup> *Ibid*, p. 14.

La distancia que existe entre los lectores contemporáneos y los hechos narrados (en la novela) permite que la conciencia del lector, influida por la gran cantidad de elementos presentes en el contexto contemporáneo, deposite en la interpretación de ese signo una mirada que generalmente coincide con la perspectiva que el creador de la obra de arte imagina para su propia obra, dándole así el carácter de autónoma a la obra de arte producida y puesta al alcance del mercado y de los lectores, listos para “reactivar” los elementos de la conciencia colectiva que orientan la interpretación de la obra.<sup>48</sup>

Por lo tanto, la actitud de la novela con el pasado, con el poder político e incluso, con la verdad, depende de su propio contexto, o propiamente dicho, del contexto del lector, quien es quien actualiza la obra —en un sentido de la estética de la recepción— por lo que la interpretación de cualquier obra literaria del pasado dista de ser lineal y uniforme a lo largo del tiempo. El proceso de lectura, entonces, permite acercar al lector al espacio del poder en el pasado, hecho que no sería significativo ni mucho menos atrayente si no existiera, aunque sea de forma velada, un lazo que tendiera puentes hacia el presente. Este mecanismo permite desmitificar, por lo tanto, no sólo a los héroes del pasado, también a los personajes políticos que desde el presente hacen uso del suceso histórico para justificar su posición, legitimar sus acciones y tergiversar la memoria de los pueblos.

A diferencia de la novela del siglo XIX y de la historia oficial, la literatura de finales del siglo XX está, a través de la ironía y de la sátira, cuestionando los grandes escenarios —absurdos desde su perspectiva— con los que se definió el relato que terminó por imponerse y darle forma al Estado mexicano moderno. Un gran relato que estuvo acompañado de una literatura transmisora y reproductora de los mitos

---

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 170.

fundacionales que otorgaron paradigmas de concepción y representación que hoy por hoy continúan en el terreno de lo oficial y en las políticas estatales.<sup>49</sup>

De esto se desprende la idea de que las relecturas que del pasado se hacen desde la literatura contemporánea tienen como punto de llegada el presente mismo: se narra críticamente el pasado para criticar narrativamente el presente. La verdad literaria transgrede el nivel, muchas veces lineal, con que se narra la historia oficial, así como el paradigma de buenos contra malos, la retahíla de tratados y traiciones, para dar cuenta de una articulación diferente con el pasado. El uso de recursos como la ironía trastoca el tono de “homenaje” que tiene la historiografía oficial y modifica todas las jerarquías del panteón mitológico. En este punto, la novela histórica se relaciona íntimamente con el mecanismo de la novela policíaca contemporánea en donde todos los personajes juegan un papel muy diferente al que marca el guión del género. Por esto, no nos resulta extraño asistir a la muerte de un policía, víctima del hampa, como en el caso de Fonseca, o a un sicario que cuenta su *propia* versión de la historia acaecida en 1994, en el caso de la obra de Élmer Mendoza. Mucho menos nos impresiona ver a un candidato a la presidencia que se mueve como autómata con rumbo a su muerte o la figura de un dictador, venido a menos, en los linderos de la lástima. “Si se recrea el pasado no es porque se crea olvidado, sino porque necesita un proceso de ‘extrañamiento’ que permita volver a vivirlo desde nuevas perspectivas y con nuevas focalizaciones”.<sup>50</sup>

El contradiscurso surgido a partir de la literatura, se antemone a la idea de Verdad (con mayúscula) y a la intención ‘univocista’ con la que el discurso oficial se impone en la memoria colectiva a través de la historia enseñada en los programas de educación básica, los medios de comunicación masiva y en muchos de los productos cinematográficos, televisivos y,

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 83.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 194.



por qué no decirlo, de cierta literatura, que simplifican el hecho histórico para entregar dramas épicos asequibles para el gran público. De esta forma, otra novela histórica, de la sepa de las que aquí tratamos, le arranca al discurso oficial su posición moralmente superior para plantear un espacio ‘multidiscursivo’ y ‘multiperspectivista’ en donde la verdad y la ficción son sólo las variantes de una realidad compleja, muchas veces inaccesible: el espacio de las muchas verdades sustentado en la polifonía. No obstante, a pesar de que esta posición significaría darle el mismo peso a todas las versiones surgidas sobre un mismo hecho, lo que retribuiría en un mejor ejercicio de la democracia y de la recuperación de la memoria, también se corre el riesgo que el manejo subjetivo de los testimonios y del abordaje histórico termine en el lado opuesto de la moneda: en la variedad de discursos se haría desaparecer de los relatos del pasado sucesos tan violentos como, por ejemplo, el genocidio durante la Segunda Guerra Mundial (lo que se conoce como la “Polémica de los historiadores alemanes”). Sin embargo, reconocemos que en la generalidad “los más preciados instrumentos de los ejecutores y los cómplices de la violencia, la corrupción y la injusticia son el silencio, la mentira, las ‘verdades a medias’ la simulación, el disimulo y la falsificación o desaparición de pruebas. El empleo de estos instrumentos crece en tiempos de dictadura, crisis o desintegración social”.<sup>51</sup>

De manera sutil, la literatura contemporánea está creando un lector crítico con su espacio cultural y con su Historia, por lo que la construcción de relatos paralelos a la historia generalmente consensuada parte de la intención de hacer ver en el lector las controversias, contradicciones y “huecos” que el relato oficial genera en el presente en que se vive y que, muchas veces, se padece. “Este ejercicio de lectura tiene un efecto que permite al lector descubrir qué tan presente se encuentra el pasado en el mundo contemporáneo, y qué tan

---

<sup>51</sup> Marialba Pastor, “Introducción”, en: *Idem, Testigos y testimonios: el problema de la verdad*, UNAM, 2008, p. 8.

común resulta aquella realidad ficcional con el relatos de los ‘hechos verídicos’ del presente”.<sup>52</sup> La obra literaria, a través de su cualidad de *literatureidad*, adquiere nuevos sentidos que sólo el lenguaje literario o las “licencias” literarias le pueden otorgar. Con esto, la literatura crea nuevas realidades que se oponen, por lo tanto, en fondo y forma, a aquellos constructos que la historia oficial había determinado como la verdad, como lo que verdaderamente sucedió en cualquier hecho o suceso del pasado. Por su parte, el ensayo cultural formaliza los problemas sociales, no los refleja. Al pensar en la oposición entre literatura e historia oficial tenemos que considerar que la literatura no busca invalidar el discurso del Estado, sino contraponerlo porque, al contrario del primero, la literatura no posee la capacidad de imposición y la aceptación de su discurso depende únicamente del lector o receptos de la obra literaria. Igualmente, al mismo tiempo, la literatura pone a la luz no sólo los “huecos” que las versiones oficiales descartaron por resultar incómodos para algún régimen instaurado en el poder, sino también aquella otra información sobre el pasado que a los ojos de la historiografía resultan vanos o intrascendentes.

No es que haya una antagonía entre la historia y la literatura; más bien, la primera ha echado mano de la última para aprehender mejor el pasado y con ello aumentar su comprensión, en el entendido de que una obra artística otorga un acceso a la realidad diferente. Además, la literatura se ha apropiado de la historia de una manera diferente a como se hacía antaño. Con esto, se enriquece el conocimiento de las conciencias del pasado, que a su vez forman parte de un legado cultural.<sup>53</sup>

Los puntos de encuentro entre la literatura y la historia tienen como límites los conceptos de “realidad” frente a la “ficción” y hasta qué punto se contradicen dentro de un

---

<sup>52</sup> Gabriel Osuna, *Op. Cit.*, p. 156.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

relato literario sobre el pasado. Estos límites se hicieron mucho más evidentes cuando, guiados por un positivismo recalcitrante, “los historiadores creyeron posible alcanzar una verdad absoluta e imparcial, accesible por medio del rigor empírico y documental; pero los novelistas, con la ironía y la paradoja, habían puesto en evidencia que la verdad no podía ser única y condicionada sino plural y autónoma”.<sup>54</sup> Mientras el discurso histórico abandonó los detalles que tuvieran que ver con lo particular, para centrarse en los procesos globales del pretérito, la novela centró su visión en las particularidades, en la perspectiva de cierto individuo sobre alguna época histórica y, sobre todo, relató las vicisitudes de los llamados “pueblos sin historia”, poniendo así de manifiesto que la historia puede ejercer una cualidad de dominio a partir del poder político: la historia es narrada únicamente por los vencedores o, peor aún, que la historia es únicamente accesible para aquellas culturas que la pueden narrar desde la escritura occidental.

A diferencia del relato histórico, que reduce la pluralidad de los hechos a una unidad significativa en un devenir lineal e irreversible, la novela contiene una realidad autónoma y autosuficiente, cuyo sentido último nunca está ‘más allá’, sino siempre en ella misma. Por eso las revelaciones proporcionadas por una novela no pueden constituir respuestas definitivas y dejan la sensación de algo parcialmente velado, como si no pudieran ser expresadas de otra manera más compleja, lógica y significativa que como son enunciadas.<sup>55</sup>

La literatura, entonces, si bien podemos pensar que se acerca al relato histórico a través de la novela histórica, valdría la pena considerar de qué forma en este acercamiento planeta una contrahistoria. “Puede decirse que el acto mismo de recurrir a la letra para construir una

---

<sup>54</sup> Conrado Hernández López, “Presentación de la Historia y la novela histórica a las perspectivas de análisis”, en: *Idem., Historia y novela histórica*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2004, p. 15.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 16.

*contrahistoria*, representa en sí un acto de resistencia ideológica, que hace más evidentes los mecanismos de poder que controlan la producción del conocimiento histórico”.<sup>56</sup> La producción literaria, sin caer en la falta de idealizarla, por tanto, suele acercarse a las voces excluidas del pasado y da forma también a otros canales de representación que el mismo discurso histórico —puramente narrativo, linealmente prosaico— negó durante gran parte del siglo XX, tales como los diarios, las biografías y autobiografías, las confesiones, las entrevistas y demás medios no reconocidos por la historiografía de corte positivista.

## 2.2 Fidelidad histórica frente a verosimilitud literaria

En un breve ensayo, titulado “En busca del tiempo perdido”, en alusión a Proust, el historiador Antonio Rubial García intenta dar un esbozo de respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cuál es la línea divisoria entre la historia y la literatura? Rubial parte comentando, a nuestro parecer con cierta petulancia: “La invención que realiza la historia se basa en los testimonios que nos han quedado del pasado, lo que le da a su quehacer una cierta objetividad, y este carácter de ‘realidad’ y ‘credibilidad’ es quizá su mayor atractivo frente a la literatura de ficción”.<sup>57</sup> Para este historiador, el relato histórico, tanto el realizado desde la historiografía como el literario, tiene que seguir ciertas pautas y límites marcados por la época a la que se quiere narrar.

Esto es particularmente cierto —comenta Rubial— cuando se trata de la novela histórica, subgénero en el cual entran en juego lo real y lo ficticio y en la que es válido construir y reconstruir personajes en situaciones posibles y crear interacciones que no sucedieron

---

<sup>56</sup> Yolanda Muñoz González, “Literatura testimonial y contrahistoria”, en: Conrado Hernández López, *Op. Cit.*, p. 66.

<sup>57</sup> Antonio Rubial García, “En busca del tiempo perdido”, en: Conrado Hernández López, *Op. Cit.*, p. 108.

pero siempre que el argumento y la recreación de la época estén lo más apegado posible a la documentación que refleja la realidad que se pretende narrar; para ello este tipo de narrativa debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes que le brinda la historia analítica. No hacer esto sería caer en esos productos híbridos, bastante comunes tanto en la novela como en el cine, en donde lo histórico es un mero pretexto mercadotécnico y en los que a menudo se prefiere sacrificar la verdad histórica en aras de un artificial *suspense* narrativo.<sup>58</sup>

Por supuesto, pensamos que las consideraciones de Rubial tienen cierto grado de razón, sobre todo en lo respectivo a la falta de rigor histórico con el que se presentan algunas novelas y películas; este peligro ya lo hemos comentado anteriormente, tanto en lo referente a la novela histórica como a la novela policíaca. Sin embargo, lo que Rubial omite es que lo que la literatura pone en tela de juicio es la pertinencia de algunos relatos del pasado y, por lo tanto, sus fuentes, sus pretensiones e intenciones y sus efectos en el presente. Sin duda los documentos a los que Rubial se refiere pueden estar falseados y la literatura debe dar cuenta de ese falseamiento. Posteriormente, Rubial comenta que la literatura tiene que narrar con la *mayor fidelidad posible* y podríamos preguntar: ¿Fidelidad a qué? Esta fidelidad que reclama este autor pondría a la literatura al nivel de una calca del relato histórico y extinguiría la cualidad crítica que posee. Esto no significa, por supuesto, que el escritor esté exento de una investigación histórica para narrar el pasado, pero esta investigación tiene como mira la verosimilitud y no la fidelidad. En una posición mucho más conciliadora, Eugenia Revueltas considera que:

Para los historiadores tradicionales, el imperativo de objetividad y verdad establecería la diferencia fundamental entre estos dos tipos de discurso, pero no solamente eso, sino que otorgaría al discurso histórico su condición misma: serio,

---

<sup>58</sup> *Ibidem.*

riguroso, científico, verdadero, y a la literatura, atendiendo sólo a una de las connotaciones de la palabra ficción, un sentido peyorativo: mentira.<sup>59</sup>

Para Revueltas, centrar la discusión entre la verdad de la historia y la ficción de la literatura es un callejón sin salida, ya que ambos discursos tienen una cualidad interpretativa muy diferente. Esta discusión, entonces, va siendo superada al dar cuenta de la verdad objetiva, de la que puede partir la historia, y la verosimilitud poética que da pie al relato literario. Podemos hablar de verdad en la literatura cuando “los procesos de metaforización de la realidad y la simbolización son recursos que van más allá de la descripción y, por ello mismo, son capaces de decir verdades más profundas, sin ser ‘verdad’, que el relato más objetivo posible”.<sup>60</sup> El historiador Hayden White, por ejemplo, va más allá, y plantea que en realidad el relato histórico y el relato literario surgen de la misma rama: ambos son ficciones verbales.

Así, decir que damos sentido al mundo real imponiéndole la coherencia formal que nosotros asociamos por costumbre con los productos de los escritores de ficción no invalida en forma alguna el estatus del conocimientos que adscribimos a la historiografía. Sólo invalidaría ese estatus si creyéramos que la literatura no nos enseña nada acerca de la realidad, que es un producto de una imaginación que no es de este mundo sino de algún otro, inhumano. En mi opinión experimentamos la “ficcionalización” de la historia como una “explicación” por la misma razón que experimentamos la gran ficción como un esclarecimiento de un mundo que habitamos junto con el autor. En ambos reconocemos las formas gracias a las cuales la consciencia constituye y coloniza el mundo que busca confortablemente habitar.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Eugenia Revueltas, “Historia y Literatura: entre el conocimiento y el saber”, en: Conrado Hernández López, *Op. Cit.*, p. 273.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 281.

<sup>61</sup> Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 182.

De paso, las aseveraciones de White colocaron a la Historia como disciplina frente a una crisis que fue discutida en los años ochenta, ya que para muchos historiadores la posición de White (considerada como postmodernista) dirigía al estudio de la Historia hacia un vaciamiento cognitivo: se estaba abandonando su labor de descubrir la verdad.<sup>62</sup> No obstante, en lo que a nosotros respecta, nos parece que de hecho sucede lo contrario, ya que al reconocer que la historia, en realidad, puede ser un discurso *tramado*, de paso se pone de manifiesto que este discurso no puede estar relacionado con una verdad (en un sentido absoluto) y, en cambio, se le devuelve su capacidad e intención narrativa, acercándolo así a la literatura.<sup>63</sup> Por supuesto, esta posición caló hondo en aquellos historiadores que acercan a su disciplina a un sentido científico. “La cuestión central —aseveraba White— es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes manera, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diversos significados”.<sup>64</sup>

La importancia de la propuesta de White radica en que, al reconocer que el discurso histórico puede tener diferentes tramas, los acontecimientos del pasado pueden ser distra(u)matizados a través del relato histórico al ser eliminados de una estructura de trama en donde tenían una posición dominante para, en cambio, ser insertados en alguna otra en donde tengan una función distinta: este mecanismo por el que aboga el historiador estadounidense

---

<sup>62</sup> Recomendamos el texto “Historia y ficción” de Enrique Florescano para una mayor comprensión de este debate:  
<http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/Historia%20y%20ficc%C3%B3n.pdf>, 20 de septiembre de 2014.

<sup>63</sup> Incluso, White acerca su análisis al mecanismo de concreción de la teoría de la recepción, cuando comenta: “Cuando [un historiador] se enfrenta al proceso de estudio de un conjunto dado de acontecimientos, comienza a percibir la *posible* forma narrativa que tales acontecimientos *pueden* adoptar. En su relato acerca de cómo ese conjunto de acontecimientos adquirió la forma que se percibe como inherente, el historiador trama su narración como un relato de un tipo particular. El lector, inmerso en el proceso de seguir la narración del historiador sobre tales acontecimientos, gradualmente se da cuenta de que el relato que está leyendo corresponde a un tipo determinado: novela, tragedia, comedia, sátira, épica o cualquier otro. Y cuando ha percibido la clase o el tipo al que pertenece el relato que está leyendo, experimenta el efecto de que los acontecimientos del relato le han sido explicados. En este punto no sólo *ha seguido* exitosamente el relato, sino que ha captado su esencia, lo ha comprendido”. Hayden White, *Op. Cit.*, pp. 116-117)

<sup>64</sup> Hayden White, *Op. Cit.*, p. 114.

para su propia disciplina es precisamente el que juega el relato literario en una novela histórica. Como muestra de lo anterior, White hace una analogía con el psicoanálisis: el paciente y su terapeuta dan una vuelta al pasado para reinterpretarlo y darle un sentido distinto en el presente. El terapeuta no puede esperar a que el relato del pasado sea construido únicamente a partir de los documentos del paciente, de las entrevistas a sus padres y hermanos, y después presentarle ese cúmulo de información como su pasado, construido únicamente a partir de hechos “verídicos y comprobables” y, peor aún, esperar que de ahí surja una catarsis. Sin recurrir a la consciencia del propio paciente, la terapia no tendría sentido alguno, no habría explicado nada y no estaría siendo propositiva para éste: no estaría eliminando su trauma.<sup>65</sup> Para White, la misma función debe tener una historia mucho más apegada al relato literario, tomando, quizá, esta característica de éste último. Sin embargo, otros historiadores, como Roger Chartier, reconocieron que en el centro del debate se encontraba más bien en la pretensión de la historia por construir un discurso verdadero, en tanto que la literatura lograba este objetivo sin la pretensión que sí demostraba la primera.

Entre historia y ficción, la distinción parece clara y zanjada si se acepta que, en todas sus formas (míticas, literarias, metafóricas) la ficción es un discurso que informa de lo real, pero no pretende representarlo ni acreditarse en él, mientras que la historia pretende dar una representación adecuada de la realidad que fue y ya no es.<sup>66</sup>

También Paul Ricoeur notó esta caracterización, al considerar que “decir que un acontecimiento referido por el historiador ha podido ser observado por testigos del pasado no

---

<sup>65</sup> Jacques Lacan considera que la teoría psicoanalista también tiene una relación intrínseca con la literatura, la de detectives. Para profundizar en este tema recomiendo el ensayo “Detective, posición de verdad y analista”, contenido en el libro ya citado de Daniel Link.

<sup>66</sup> *Apud*, Enrique Florescano, “Historia y ficción”. Web.



resuelve nada”<sup>67</sup>, ya que en todo caso las fuentes y recursos de la historia son memorables, no observables, lo que incluye también su cualidad de falibilidad. Así, aunque el relato y la historia tengan un origen en común, lo que se considera memorable por la literatura es muy distinto a lo que se considera memorable por la historiografía. La solemnidad historiográfica terminó posicionándose como la única versión posible de la historia, teniendo así cierto grado autoritario, según señala Auerbach, como veremos más adelante. Por esto resulta de suma importancia para el poder político dominar lo que enuncia la propia historiografía, ya que eso implica el dominio de la memoria de un país.

Por su puesto, esta discusión podría llevar mucho más tiempo en su abordaje, cosa que no es necesario hacer en este trabajo, basta con reconocer que la relación historia/verdad y literatura/ficción genera muchos “espejismos”, como bien reconoce Mario Vargas Llosa que, en cambio, da en el clavo al aceptar que la literatura construye una verdad mintiendo, aceptando su carácter ficcional para demostrarse opuesta a la realidad que, muchas veces, propone cambiar. Detrás de esta característica, Vargas Llosa reconoce que la literatura, específicamente la novela, esconde tras de sí su cariz sedicioso:

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa— pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse encubierta, disfrazada de lo que no es. Dicho así, esto tiene el semblante de un galimatías. Pero, en realidad, se trata de algo muy sencillo. Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo insatisfecho.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Paul Ricoeur, “Mundo del texto mundo del lector”, en: Françoise Perus, *Historia y Literatura*, Instituto Mora, México, 1994, p. 222.

<sup>68</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2002, p. 16.

Por otro lado, Vargas Llosa también acierta en considerar que la novela “transgrede a la vida”,<sup>69</sup> mientras que el relato histórico y el periodístico, incluso, “no pueden dejar de ser sus siervos”.<sup>70</sup> No hay, en cambio, en la posición del escritor peruano una intención de superponer el relato literario sobre el histórico o periodístico, sino que plantea que “se trata de sistemas opuestos de aproximación a lo real”,<sup>71</sup> por lo que cada disciplina contiene en sí misma sus propios parámetros de verdad/mentira. Para la historia y el periodismo, la verdad remite directamente a las documentos del pasado, fuentes, testimonios, etc., que le dan sustento; en cambio, para la literatura la verdad está contenida en la propia obra. Es por esto que la literatura se puede permitir ciertas anacronías en algún relato histórico o versiones distintas a las consideradas por el propio relato histórico consensuado (contrahistorias), mientras éstas no infrinjan los mecanismos de verosimilitud a través de los cuales se construye el mismo relato literario.

Reconociendo lo anterior, Brian McHale explora tres estrategias típicas en las novelas históricas posmodernas, sustentadas en las zonas negras (*dark area*) que deja el relato histórico oficial: la historia apócrifa (que hemos llamado aquí contrahistoria), el anacronismo creativo y la imaginación histórica.<sup>72</sup> Para él, todas estas estrategias tienen como objetivo establecer una actitud revisionista de la literatura frente a la historia oficial, ya que reinterpretan el pasado, reconstruyen sucesos y proponen otras vías al relato consensuado que, en algunas ocasiones, puede llegar a ser desplazado por el relato literario en el imaginario colectivo.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>70</sup> *Ibidem.*

<sup>71</sup> *Ibidem.*

<sup>72</sup> McHale hace hincapié en que sólo las novelas posmodernas guardan estas características, ya que anteriormente, específicamente las novelas históricas del siglo XIX, estaban sujetas a las siguientes restricciones: no desmentían la historiografía oficial, no producían anacronismos que exaltarán al lector y, finalmente, no contradecían las leyes lógicas y las naturales.

<sup>73</sup> *Cfr.*, Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Routledge, Nueva York, 2004, p. 90.

La ficción revisionista desplaza el recuento histórico, que, a su vez, se elabora con base en el estudio de las huellas y de los documentos históricos, se viola la restricción respecto de las áreas oscuras [...] se yuxtapone una versión acerca de lo ocurrido que defiere radicalmente de la oficialmente aceptada. Se pueden también incluir versiones de lo que podría haber ocurrido. Tanto al complementar como al desplazar la historia oficial, se produce una tensión ontológica entre lo oficialmente reconocido y lo apócrifo.<sup>74</sup>

El lector, por su parte, tiene un papel primordial al cerrar el círculo planteado en este tipo de novelas: intuitivamente tiene que reconocer lo que está y lo que no está en el relato oficial y hacer oponer a un discurso frente al otro, echando mano de su propia memoria y sus conocimientos específicos sobre el tema. Entonces, recibe el relato a través del pacto ficcional que el autor le propone; pacto que en cambio no existe en el relato histórico. Vargas Llosa concluye que la novela depende:

De su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque «decir la verdad» para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y «mentir» ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética *sui generis*, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte «enajenante», es de constitución antibrechtiana: sin «ilusión» no hay novela.<sup>75</sup>

Finalmente, siguiendo al escritor peruano, la ficción se desenvuelve con vigor en una sociedad en donde la fe experimenta alguna crisis, en sociedades en donde hace falta creer en

---

<sup>74</sup> Ute Seydel, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2007, p. 149.

<sup>75</sup> Mario Vargas Llosa, *Op. Cit.*, p. 21.

algo o creer que el estado actual de las cosas puede ser diferente, mejor. Porque la novela anida escepticismo y sustituye la visión unitaria, absoluta, confiada de los relatos oficiales por un mundo resquebrajado, lleno de incertidumbre. Es por esta misma causa que los regímenes totalitarios aspiran a controlar el flujo de las ficciones, porque a través de ellas la realidad es otra y el lector, por su parte, también es otro. “Salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad”.<sup>76</sup> De esta forma, la discusión no tendría que centrarse en la oposición entre historia y literatura, sino en los momentos en los que ambos discursos se confunden, como de hecho ha sucedido en diversos momentos, y suplantando entre sí: en estos momentos la literatura termina esparciendo las verdades del poder y la historia relatando únicamente mentiras. “La diferencia entre verdad histórica y verdad literaria desaparece y se funde en un híbrido que baña la historia de irrealidad y vacía la ficción de misterio, de iniciativa y de inconformidad hacia lo establecido”.<sup>77</sup>

Esto nos hace reflexionar la relación que tiene la novela, y quizá la literatura misma, con la verdad. Es justo comenzar comentando que no existe una definición de verdad y, por lo tanto, cualquier intento de definirla excluye y limita de principio. Cualquier definición de verdad, cayendo en una falta tautológica, es parcial, como parcial es la verdad misma. Por lo mismo, podemos concluir que “todo intento de afirmar una verdad definitiva y absoluta no es otra cosa que una imposición autoritaria de un punto de vista, de una manera de pensar y de un lenguaje; en otras palabras, una actitud dogmática”.<sup>78</sup>

Por lo tanto, no tiene ningún sentido empeñarse en distinguir lo que es real o no en una obra literaria, si dice la verdad o está mintiendo, ya que ésta existe en sí misma y por sí

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> Mario Vargas Llosa, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>78</sup> Juan Tubert-Oklander, “¿De qué verdad hablamos?”, en: Marialba Pastor, *Op. Cit.*, p. 47.

misma. En este sentido, algunas obras literarias que tienen como punto de partida el pasado, su producción tiende “ante todo, no al realismo, que cuando lo consigue es tan sólo un medio y no un fin, sino a la verdad”,<sup>79</sup> pero a una verdad que no reconocemos como total(itaria). Si, como bien apunta Erich Auerbach al estudiar el relato bíblico sobre el sacrificio de Isaac, la Biblia pretende una verdad única y dogmática, la literatura tiende a esparcir la verdad al dar cuenta de otras verdades. Para Auerbach, el relato bíblico, que parte de una intención religiosa, considera que “cualquier otro escenario, discurso y orden no tiene derecho alguno a presentarse con independencia, y está dicho que todos ellos, la historia de la humanidad en general, han de inscribirse en sus marcos y ocupar su lugar subordinado”.<sup>80</sup> Llevando esta analogía a un medio mucho más terrenal, conveniente para nuestros objetivos: ¿Acaso no presenta este mismo movimiento el Estado cuando impone la verdad de una versión oficial, que hace emanar de los medios masivos de comunicación o de cualquier otro medio a su alcance para dominar, extinguir, ocultar, otras versiones? Para Auerbach, si en la religión intervienen los términos “promesa” y “doctrina”, concluimos que lo mismo sucede con el Estado desde los propios mitos fundacionales de una Nación. Siguiendo a Auerbach:

Además de estar el texto bíblico de por sí necesitado de interpretación, su pretensión de dominio lo encauza aún más lejos por este camino. No intenta hacernos olvidar nuestra propia realidad durante una hora, como Homero, sino que quiere subyugarla; nosotros debemos acomodar nuestra vida propia a su mundo, y sentirnos parte de esta construcción histórico-universal, lo cual se hace cada vez más difícil, a medida que el mundo en que vivimos se aleja del de las Sagradas Escrituras; y cuando, a pesar de ello, éste mantiene su pretensión, habrá necesariamente de adaptarse mediante una transformación interpretativa, cosa que durante mucho tiempo fue relativamente fácil: todavía en la Edad Media europea era posible concebir los sucesos bíblicos como

---

<sup>79</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, FCE, México, 1975, p. 20.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

acaeceres cotidianos de aquel entonces, para lo cual el método exegético suministraba las bases. Cuando esto ya no puede hacerse, a causa de un cambio de ambiente demasiado violento, o por el despertar de la conciencia crítica la pretensión de dominio se encuentra en peligro, el método exegético es despreciado y abandonado, los relatos bíblicos se convierten en viejas leyendas y las doctrinas que se han desgajado de ellos pierden su cuerpo, y ya no penetran en la realidad sensible o se volatilizan en el fervor personal.<sup>81</sup>

Continuando nuestra analogía basada en las palabras de Auerbach, creemos que las sociedades latinoamericanas se encuentran ante un momento semejante: cada vez es más difícil aceptar y adaptar nuestras vidas a los relatos del pasado emanados del Estado, por y sobre una infinidad de intereses. Estamos entonces ante un cambio de ambiente demasiado violento, como el que señala Auerbach, enmarcado por la pobreza y la marginación, la voracidad del gran capital y la desfachatez de nuestra clase política, por lo que el despertar de una conciencia crítica está poniendo en peligro esta exégesis absoluta: la doctrina del Estado comienza a desgajarse, sus historias a verse despreciadas a través de la ironía y la parodia que les antepone el arte y, poco a poco, dejan de penetrar la realidad sensible de nuestros pueblos, su conciencia política y su memoria histórica. En esto, sin lugar a dudas, la literatura ha jugado un papel primordial, ya que nos ha alentado a admitir una y otra vez que, citando al mismo Auerbach: “rara vez es mudo lo espantoso”.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

## Capítulo 3

### UN DETECTIVE EN BUSCA DE LA HISTORIA: *AGOSTO* DE RUBEM FONSECA

*It's like collecting diamonds on a desert island. You keep them just in case you ever get rescued, but it's a pretty big ocean out there.*  
“Seven, los siete pecados capitales”

#### 3. 1 Sobre Rubem Fonseca

Víctor Shlovski, en su importante ensayo *El arte como artificio*, reconoce que una de las principales funciones de la labor artística es la ruptura de un proceso que él llama “algebrización de los objetos”; es decir una automatización que nos lleva a concebir los símbolos de la realidad como el producto de una fórmula que no aparece siquiera en la consciencia ante su reiteración en la vida cotidiana. Bajo este proceso, citando a Shlovski, “la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. «Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si no hubiese existido.» Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte”.<sup>82</sup>

Si seguimos las consideraciones de Shlovski al pensar en la obra de Rubem Fonseca, nos colocamos frente a una de las plumas más mordaces, satíricas, violentas y, sobre todo, *desautomatizadoras* de la literatura latinoamericana, por lo que cualquier intento de teorización podría parecer ridículo e, incluso para algunos, majadero. Entre estos últimos se encuentra Antonio Ortuño quien en un ensayo titulado “El caso Fonseca”, contenido en uno de los escasos libros críticos sobre el autor brasileño en México, al compás del escritor de quien trata,

---

<sup>82</sup> Víctor Shlovski, *Op. Cit.*, p. 33.

concluye que esa majadería consiste en “escribir sobre una obra fresca y vital, como la de Rubem Fonseca, con las mismas herramientas críticas sin filo, con los mismo espíritus de orador de banquetes y con los mismos bostezos encubiertos con que se escribe sobre otras obras, a veces reputadísimas, que parecen haber sido escritas sin más finalidad que servir como materia de estudios para los sabios de ocasión”.<sup>83</sup>

No podemos, bajo ningún punto de vista, manifestarnos en desacuerdo con tal observación. La literatura de Rubem Fonseca puede ser todo menos un bostezo y, por nuestra parte, no pretendemos condensar la savia de su obra en nuestro trabajo. Sin embargo, no podemos detenernos aquí. Considero que la literatura del escritor brasileño merece, al menos en nuestro país, ser objeto de estudios literarios mucho más profundos, ya que nos encontramos ante una obra de gran valía para diferentes autores mexicanos que han encontrado en ella las cartas de navegación de su propio viaje literario, como es el caso de el mismo Élmer Mendoza. Rubem Fonseca representó un dislocamiento en el panorama narrativo de la literatura brasileña debido al tratamiento de temas complejos de diversas realidades sociales inmersas en la violencia. En ese sentido, la obra de Fonseca ha sido también de fuerte impacto en el desarrollo de escritores mexicanos —sobre todo en aquellos que comenzaron a publicar en la década de los noventa como, además de Mendoza, Francisco Hinojosa y Guillermo Fadanelli— que, compartiendo un entorno violento en su país y agobiante en sus ciudades, y sin importar la lejanía geográfica y lingüística, han encontrado en ésta una marcada repercusión en diferentes puntos de encuentro.

Osmar Pereira Oliva considera que la obra de Fonseca:

---

<sup>83</sup> Antonio Ortuño, *El caso Fonseca*, en: José Bru (comp.), “Acercamientos a Rubem Fonseca”, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2003, p-22.



Reencena, em seus contos e romances, a crise da contemporaneidade: consumismo, violência, injustiças, sexualidade exacerbada, através de uma rede arduamente tramada, a qual coloca em estado de perda o leitor. A descrição da realidade, nas obras de Fonseca, será sempre em profundidade, hiperrealista e dolorida, não apenas como moldura dos quadros historicamente possíveis e “reais”, mas como elemento estruturador da narrativa, desarticulador da norma vigente, da claridade e da linealidade.<sup>84</sup>

El impacto de la obra de Fonseca resulta aún más evidente si consideramos que el brasileño fue uno de los primeros en adaptar la novela negra al ámbito latinoamericano. En este sentido, Raquel Mosqueda concuerda que:

Varios relatos y novelas de Fonseca que pertenecen al género policíaco, género que por mucho tiempo ha sido calificado de subliteratura o como literatura para las masas por considerarlo de fácil lectura y por lo tanto popular. No pretendo entrar en una discusión que la lectura de las obras de autores como Hammett, Chandler (a quien Fonseca rinde constante homenaje) o Agatha Christie dejan sobradamente zanjada; lo que importa señalar es que Fonseca se inserta en la mejor tradición, aquella que infringe, una a una, las reglas del género y que hace de la narrativa policíaca una auténtica obra de arte. Los personajes y situaciones distan mucho del maniqueísmo clásico; sus detectives, tipos desencantados y cínicos, responden naturalmente a una ética bastante personal pero congruente con su situación, no siempre descubren al culpable, quien con frecuencia no es tan culpable, y la víctima no es tan inocente. No obstante esta serie de transgresiones, existe una regla de oro que no puede pasarse por alto: la ejecución de un crimen y por ende la persecución de un asesino. La abierta inclinación de Fonseca por este género no es gratuita; sin

---

<sup>84</sup> Osmar Pereira Oliva, “*Agosto* e o discurso marginal fonssequiano”, en: *Belo Horizonte*, vol. 4, diciembre de 1999, p. 70.

duda, forma parte de un proyecto de escritura cuyo objetivo es claro: con la contravención de las pautas estéticas como punto de partida, provocar, poner en tela de juicio la idea de justicia y los códigos morales impuestos por las instituciones.<sup>85</sup>

De esta forma, nos encontramos ante un autor que narra desde lo siniestro porque sabe muy bien que, paradójicamente, sólo lo siniestro tiene una capacidad latente de advertir, alertar, molestar. A este respecto, el escritor sinaloense Élmer Mendoza —quien no niega en reconocer la repercusión que tiene el brasileño en su obra— concluye que Rubem Fonseca puede ser considerado un autor “de la descomposición social. Cada libro es un golpe, una llamada, una advertencia sobre qué estamos haciendo con nosotros, con el mundo; qué sueños podemos tener si no podemos preservar la vida”.<sup>86</sup> En palabras de Emmanuel Carballo, a propósito del Premio Juan Rulfo que le fue otorgado por la FIL de Guadalajara en 2003, Rubem Fonseca se caracteriza por hacer gala de:

Un estilo descarnado, con finales abiertos que permiten al lector, hilando fino, llegar a grandes gracias o a grandes catástrofes. Fonseca no es un escritor que esté contento dentro de su cuerpo, ni dentro de su país, quiere cambiarse a sí mismo, quiere cambiar a Brasil y, como todos, quiere que el mundo donde vivimos sea más justo y agradable.<sup>87</sup>

Pero las palabras de Carballo no representan mayor sorpresa si no acotamos en cómo lo hace: condensa la violencia, el sexo desenfrenado, el hastío, la muerte, en pocas palabras,

---

<sup>85</sup> Raquel Mosqueda Rivera, “Dos narradores frente a la violencia”, en: *Latinoamérica* no. 38 (México 2004/1), p. 50.

<sup>86</sup> Élmer Mendoza, “El que a hierro mata, la va pasando. La narrativa de Rubem Fonseca”, en: José Bru (comp.), *Acercamientos a Rubem Fonseca*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2003, p. 47.

<sup>87</sup> Mónica Mateos-Vega, “Rubem Fonseca: un autor comprometido con desheredados”. Disponible en Internet: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1339>. Consultado el 30 de septiembre de 2014.

todo aquello que le molesta, y lo pone de relieve de tal forma que, a pesar de la normalidad con la que nos hemos acostumbrado a ello, de lo gracioso que puede ser un filme de Quentin Tarantino, tiros, balas, sangre, y muerte, la realidad es mucho más cruel, mucho más sincera que cualquier intento de ficción.

### 3.2 “El caso Rubem Fonseca”

El 5 de noviembre de 1975, en el número 374 de la *Revista Veja*, el poeta Affonso Romano de Sant’Anna escribió un pequeño comentario sobre el quinto libro de Rubem Fonseca, el último en ese entonces: *Feliz ano novo* (1975). Ahí, Romano de Sant’Anna reconoce que la violencia en la narrativa del escritor mineiro sólo puede completarse con la violencia que existe en el mundo; “se trata de una escritura tan cortante como el arma de algún marginal”, concluye. Antes había lanzado una advertencia que habría de resultar profética tanto para la obra como para su autor: “una lectura superficial de esta obra puede reconocerla [solamente] como erótica y pornográfica”.<sup>88</sup>

Cerca de un año después de esta visión, el 15 de diciembre de 1976, el panóptico censor del gobierno de Ernesto Geisel (1974-1979), frenaba la venta de *Feliz ano novo*, después de treinta mil ejemplares vendidos y de varias semanas en la lista de los libros más buscados de la misma *Revista Veja*. Sobre el escritorio del Ministro de Justicia, Armando Falcão, se encontraba un documento con las siguientes instrucciones:

Nos termos do parágrafo 80 do artigo 153 da Constituição Federal e artigo 3º do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, proíbo a publicação e circulação, em todo o território nacional, do livro intitulado Feliz Ano Novo, de autoria de

---

<sup>88</sup> Disponible en Internet: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Consultado el 9 de septiembre de 2012.

Rubem Fonseca, publicado pela Editora Artenova S. A., Rio de Janeiro, bem como determino a apreensão de todos os seus exemplares expostos à venda, por exterarizarem matéria contrária à moral e aos bons costumes. Comunique-se ao DPF.<sup>89</sup>

Así, atendiendo a la *defensa de la moral y las buenas costumbres*, el régimen militar daría inicio a un largo debate de proporciones nacionales, no sólo jurídico y legal, también social y cultural, que hoy conocemos como “El caso Rubem Fonseca”. Visto desde la distancia, la obra de Rubem Fonseca, y su aporte a la literatura hispanoamericana, se dan prácticamente por hecho. Sin embargo, las características por las cuales fue censurada, en las que se anida su verdadera valía, no pueden ser comprendidas sin reconocer las vicisitudes históricas en las ésta fue desenvuelta: la dictadura militar impuesta en Brasil desde el año de 1964 y que no vería fin sino cerca de veinte años después con el reclamo de elecciones democráticas directas de 1984.

A mitad de este período, en el año de 1974, al tomar posesión Ernesto Geisel, se consideró como política de gobierno distender las presiones a los grupos intelectuales que habían caracterizado la década anterior. No obstante, el efecto paradójicamente fue el contrario: más de quinientos libros fueron prohibidos; además de las centenares de piezas teatrales, películas, canciones y diversas obras gráficas que fueron censuradas. Bajo este contexto, el caso de Rubem Fonseca resulta particularmente relevante, ya que *Feliz ano novo* fue excluido de la llamada “amnistía literaria” que el gobierno sucesor de Geisel, el de João Baptista Figueredo (1979-1985), otorgó a diferentes autores anteriormente censurados; esto debido al proceso judicial que el mismo Rubem Fonseca decidió emprender y que no concluiría sino hasta el año de 1989 cuando el libro fue liberado en el Tribunal Regional Federal de Río de Janeiro. Por otro lado, también es de resaltar la propia actitud del autor que,

---

<sup>89</sup> *Apud*, Dionísio da Silva, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996, p. 19.

más allá de ceder a las pretensiones censoras del gobierno, en *El cobrador* (1979), primer libro que publicó después del veto, atendemos a una obra ficcional que anteponía desafíos a la censura aún mucho más contundentes: un modo más crudo de narrar hechos violentos, visto por algunos como aliterario, así como la constante alusión a sexualidades ilegítimas aderezadas con una erotización patológica del cuerpo.

Es claro que la obra de un autor que se interesó en centrar sus esfuerzos literarios en la violencia, al igual que los problemas sociales y psicológicos vistos a partir del extrañamiento que provoca un espacio limitante como la ciudad, no podía ser considerada dentro del cánón de lo políticamente —y literariamente— correcto para el régimen conservador e, incluso, para los propios críticos de su trabajo.

Llegados a este punto, es relevante mencionar que las razones que encontraron los censores del Ministerio de Justicia para prohibir *Feliz ano novo*, son paradójicamente las mismas razones que han llevado al autor a ser reconocido como uno de los autores más representativos e influyentes del llamado “realismo brutal” —recordando el término empleado por Alfredo Bosi—<sup>90</sup> y que ya hemos mencionado líneas arriba. Fonseca ha sido definitivo en la formación creativa de aquellos escritores que comenzarían su labor bien entrada la década de los noventa, tales como sus compatriotas Luiz Ruffato, Marcelino Freire y Marçal Aquino. Por su parte, éste último reconoce que “o Rubem Fonseca é um escritor que, de certa maneira, organizou a literatura brasileira, sobretudo nos primeiros livros de contos. São obras-primas. Eu releio *A Coleira do Cão* e falo ‘não é possível, ele escreveu e publicou isso em 62!’ Que literatura estava sendo feita naquela época?”<sup>91</sup> La misma pregunta podría ser válida en la realidad postutópica hispanoamericana de los años setenta y ochenta, ya que si bien la cualidad de ruptura que

---

<sup>90</sup> Ver nota no. 38.

<sup>91</sup> *Apud*, Vera Lúcia Follain de Figueredo, “Rubem Fonseca y la literatura urbana” en: [http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl44\\_9.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl44_9.pdf). Consultado el 12 de septiembre de 2012.

representa la obra de Rubem Fonseca para la literatura brasileña ha representado diversos estudios en ese país, este proceso mismo de ruptura terminó por extenderse a territorios literarios tan lejanos de las grandes ciudades brasileñas, en otros horizontes literarios: me refiero a nuestro país, México: a la colonia Pop de Culiacán, Sinaloa, de Élmer Mendoza.

Así, si reconocemos que otros autores en nuestra literatura observaron a la ciudad como escenario de diversos dramas humanos tales como José Revueltas en *El Apando* o Rafael Bernal en *El complot mongol*, tendremos que hacer hincapié en las cualidades propias en la obra del brasileño que terminaron por colaborar en la dislocación total del tópico narrativo de la región. Para ello, es necesario volver a las razones por las cuales *Feliz ano novo* fue censurado en Brasil. En el proceso en contra de Rubem Fonseca fueron cuatro las razones consideradas por el juez, las retomo del libro *Rubem Fonseca: proibido e consagrado* de Deonísio da Silva:

- a. El libro en cuestión hiere, de forma brutal, los preceptos éticos de cualquier sociedad estructurada, pues el lenguaje vulgar adoptado y los propios temas de los cuentos buscan demostrar que la perversión y la maldad que se obtienen en el abordaje de diversas clases sociales, llega a causar repugnancia al lector más abierto.
- b. Peor aún que el lenguaje indecoroso, está el mensaje presentado y transmitido, en cuyo contexto se hace “la apología del crimen y del criminal”.
- c. Que el derecho de emisión del pensamiento está condicionado al respeto a la moral y a las buenas costumbres y que “al órgano estatal encargado de la censura compete, con exclusividad, interpretar aquello que en cada momento histórico constituye la moral del hombre medio” y que el acto de censura sería relegado al control judicial.
- d. Que nada hay en contra de la persona del autor, lo que está en cuestión es la restricción de la colección de cuentos.

En primer lugar, es preciso mencionar que, en lo referente a la *narración brutal de hechos violentos*, en el proceso de censura en contra de *Feliz ano novo* tomó un cariz significativo, más allá de la supuesta “apología del crimen y del criminal”, el hecho de que en ninguno de los cuentos contenidos en el libro, a falta total de testigos, el autor prevé alguna posibilidad de castigo para los infractores, por lo que de inmediato se acusó al autor de “sugerir la impunidad”. En este punto vale la pena detenernos, ya que el relato violento suele estar sostenido por impresiones éticas, nunca morales. Contrario a lo que se pueda pensar, el personaje en conflicto de la obra de Fonseca suele presentarse extrañado ante el medio inmoral que lo rodea. Visto así, el relato de lo violento en el plano ficcional fonssequiano no está comprometido sólo con un simple retrato de la realidad, sino con la búsqueda de la verdad, por lo que dirigir cualquiera de los cuentos hacia el castigo de los criminales sería una falta a la verdad, sí, pero también a la verosimilitud, que cualquier lector atento podría notar al juzgar su propio medio social.

Por otro lado, la violencia en la ciudad en Fonseca se ejerce en muchos sentidos: de la periferia hacia el centro, pero también del centro hacia la periferia. Llama la atención que en el cuento que da título al libro, “Feliz ano novo”, sólo haya sido expuesta la actitud marginal, violenta y amenazadora de los criminales, pero en ningún momento se refirió por ejemplo que el asaltante apodado como Bom Crioulo es asesinado por policías, “dieciséis tiros en la nuca”; que otro asaltante, Vevé, fue estrangulado por policías; Minhoca torturado hasta la muerte, por policías también, y Tripé ametrallado hasta quedar “como chicharrón”. Considerando lo anterior, es importante reconocer cómo la violencia se ejerce de manera difusa, no tiene un solo sentido, sino que se extiende cíclicamente a través de distintas clases sociales, por lo que cualquier caracterización de roles sociales, del bueno y el malo, policía y delincuente, ejecutivo

y criminal, son difíciles de localizar.<sup>92</sup> Con esto, podemos concluir el presente apartado acotando que la obra de Rubem Fonseca, más allá del tratamiento de los temas ya comentados, se caracteriza por la fina capacidad de observar con mirada atenta las complejas condiciones sociales, económicas y políticas de su país. Bajo esta tesitura, la ficción no actúa solamente como un reflejo de la realidad, sino como su réplica. Al respecto, Romeo Tello Garrido comenta que:

Las obras de Rubem Fonseca siempre plantean la idea de que el discurso literario es una indagación acerca de la realidad, indagación cuya finalidad no es resolver ningún tipo de problemas sociales, en todo caso, recordarnos que la vida social es en sí misma un asunto problemático, rico precisamente por su gran ambigüedad, con lo que sus obras se separan de cualquier discurso que pretenda resolver la complejidad de la existencia de manera simplista, esquemática y progresista.<sup>93</sup>

Entonces, llegados a este punto, no puede ser sorprendente que en aquellos países de habla hispana, que comparten en muchos sentidos las problemáticas brasileñas, un autor como Rubem Fonseca haya alcanzado gran estima entre los lectores y, por consiguiente, en aquellos autores que no demoraron mucho en percibir su estilo para adoptarlo en su propio trabajo y contexto social.

En un segundo término está el *uso del lenguaje indecoroso*. Para analizar este punto será necesario considerar la propia naturaleza de los personajes fonsequianos, así como de la voz narrativa. Gran parte de los relatos de este autor se desenvuelven a partir de la voz de un narrador en primera persona que en ocasiones tiende a manifestarse como una especie de

---

<sup>92</sup> Este mismo carácter difuso de los roles de los personajes es semejante en la obra de Élmer Mendoza. La acción del Ejército es puesta en duda al ser todos los guerrilleros presos torturados en *El amante de Janis Joplin*. Igualmente, el narcotraficante, visto como el *outsider* preferido de la vida nacional mexicana, dista mucho de ser malévolo.

<sup>93</sup> Romeo Tello Garrido, "Prólogo" en: Fonseca, Rubem, *Los mejores relatos*, Alfaguara, México, 1998, p. 16.



*alter ego* del mismo Fonseca. No podemos discutir aquí esta idea con mayor profundidad, lo cierto es que el carácter obsceno del habla de muchos de los personajes deviene propiamente de su situación social. No es posible concebir a un personaje de la periferia si a su vez el habla no resulta marginal ante los ojos de muchos lectores. Sin embargo, esto no reduce las posibilidades de encontrar personajes de una mejor posición social hablando con palabras altisonantes; con esto queda claro que la violencia se ejerce en todos los sentidos y, si el lenguaje denota poder, éste no puede ser excepción. Por otra parte, en aquellos cuentos en los que el autor recurre al narrador omnisciente, éste resulta igual de atrevido al expresarse que muchos de los personajes que cuenta.

Para comentar lo anterior, Deonísio da Silva observa una constante exposición de la lucha de clases en la obra fonsequiana, y concluye:

Assim como o Estado estaria, na verdade, defendendo os interesses da classe dominante, o escritor, ao romper os limites da referida moralidade, estaria em luta clandestina contra esta classe. Mesmo que não admita, o Estado busca caracterizar que nesta leitura guerreira de uma obra de ficção estaria sendo travada a luta mais importante da história: a luta de classes. A moralidade da classe dominante, manifestada nos limites do que se pode fazer, mas não se pode expressar, é que estaria sendo questionada.<sup>94</sup>

En un último punto está el *relato pornográfico de situaciones sexuales*<sup>95</sup>. Es bien sabido que en diferentes textos de Rubem Fonseca la sexualidad se desdobra en prácticas ilegítimas, no reconocidas por las normas morales y sociales que sancionan cualquier acto sexual. “Yo sólo

---

<sup>94</sup> Deonísio da Silva, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

<sup>95</sup> Entendemos por pornográfico, según la definición Bernard Arcan, como “cualquier cosa que deliberadamente ofende la decencia pública al evocar vergüenza o incluso incomodidad, en aquellos que entrar en contacto con situaciones de naturaleza sexual.” (*Apud*, Yehya Naief, *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza Janés, México, 2006, p. 25)

inventé las palabras, las perversiones ya existían”, confiesa el escritor Paul Morel en la novela *O caso Morel* de 1973 (libro previo al mencionado *Feliz ano novo*), al alegar su inocencia del asesinato de una mujer con la que tuvo infinidad de prácticas consideradas depravadas que los llevaron al sadomasoquismo. La novela resulta tan escandalosa como hace más de treinta años —no ha vuelto a ser reeditada en español desde la edición de Bruguera de 1978—, debido al tratamiento detalladamente explícito con el que Fonseca aborda muchos de los acercamientos íntimos entre Morel y sus diversas parejas sexuales. Sabemos que la sexualidad suele levantar ámpula en los estratos más conservadores de la sociedad, más aún en el contexto de una dictadura militar, por lo que de *facto* se le niega a cualquier texto que trate sobre este tema su cualidad literaria. En el muy comentado cuento “Intestino grueso”, contenido también en *Feliz ano novo*, especie de parodia de una entrevista realizada a un escritor brasileño consagrado que bien podría ser él mismo, Fonseca nos deja entrever su posición al respecto:

Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público.<sup>96</sup>

Así, Rubem Fonseca se rehúsa a ser parte de una literatura estetizada que se niega la posibilidad de expresar claramente y sin tapujos no solo la sexualidad humana, sino la realidad en sí. Mientras el escritor de “Intestino grueso” lanza como sentencia de guerra “¡No a la metáfora!”. Fonseca busca desenmascarar distintos temas de la realidad social brasileña que bien podrían aplicarse en y sobre cualquier otra sociedad latinoamericana y, de paso, abrir la caja de Pandora que contiene los claroscuros de la existencia humana: la miseria, pero sobre

---

<sup>96</sup> Rubem Fonseca, “Intestino grosso”, en: *Feliz ano novo*, Nova fronteira, 2012, p. 75. [E-book]

todo, la desigualdad, que mitiga la dignidad supuestamente intrínseca al individuo; la violencia descarnada que inunda los espacios de medios masivos de comunicación y a la cual, como réplica completamente justificada, el individuo se ve obligado a responder con la más simple y llana indiferencia ante la muerte, ante la vida; el hastío que merma las relaciones sociales dentro de una cotidianeidad en donde cualquier virtud moral o ética, sin agregar un tono romántico, o incluso religioso, al hecho, parecen ser valores sumidos en lo anticuado y, finalmente, una sociedad en la que la justicia es vista desde lejos: una justicia vil, o vil justicia, que se arrima con quien más le conviene. La literatura de Fonseca se establece como un grito, una denuncia, expelido por personajes, tramas, situaciones que retratan fielmente una realidad cruda, que atosiga y *desautomatiza*, sin omitir detalle alguno de ésta porque cualquier omisión pondría al escritor ante una encrucijada: ser parte de ella, al no narrarla.

### 3.3 Sobre *Agosto*

En su libro *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, Roberto González Echevarría considera que “la mayor parte de la literatura latinoamericana reciente es una “desescritura” en la misma medida en que es una reescritura de la historia latinoamericana”.<sup>97</sup> Las novelas latinoamericanas, bajo su perspectiva, aspiran siempre, aunque paradójicamente, a vehicular la verdad a través de su ficción en un intento, si no de entender la cultura a la cual pertenecen, sí de explicarla. Por su parte, es Ricardo Piglia quien en su ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, define sin tapujos el lugar del escritor en la sociedad:

Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada. Una verdad que en este caso está

---

<sup>97</sup> Roberto González Echevarría, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, FCE, México, 2011, pp. 47-48.

enterrada en un cuerpo escondido, un cuerpo histórico digamos, emblemático, que ha sido mancillado y sustraído.<sup>98</sup>

Para Piglia, al menos idealmente, la relación entre la literatura y el Estado se caracteriza por constantes fricciones. El Estado también establece sus propias historias y ficciones, aspirando a “manipular” la verdad, en tanto que la literatura, según Echevarría, no aspira a manipular la verdad a través de correlatos alternativos y opuestos a los surgidos desde el Estado, sino a ser un vehículo de ésta. En este mismo orden de ideas, Brian McHale, reconoce que aquellas narraciones que entremezclan “realemas”<sup>99</sup> de orden histórico en el relato introducen una duda ontológica que es, en todo caso, el sostén de cualquier obra de carácter literario: la ficción histórica, entonces, comienza a tomar tintes “históricamente reales” para el lector y los límites entre lo que reconoce como histórico se diluye con la propia realidad que aborda la ficción. Lo anterior, visto desde la teoría de la recepción, nos pone ante un concepto que parecería un oxímoron, pero en realidad engloba la discusión que abordaremos a continuación con respecto a la novela *Agosto* (1990) de Rubem Fonseca: el carácter ficcional de la verdad.

Considerándolo de esta forma, cuando en una obra ficcional como la que comentamos, se imita el discurso historiográfico, e incluso antropológico, nos encontramos ante dos movimientos: “lo ficcionalmente verdadero del autor y lo verdaderamente ficcional del discurso historiográfico imitado. De esa manera, la cuestión de la *verdad en la ficción* se presenta cuando se imita un discurso cuya naturaleza propia implica el encuadramiento en la

---

<sup>98</sup> Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, *Op. Cit.*, p. 21.

<sup>99</sup> Ver nota al pie no. 25.

convención de veracidad. Tal es el caso, por ejemplo, de la imitación del discurso antropológico o historiográfico”.<sup>100</sup>

En este sentido, Brian McHale comenta que:

History is the record of real human action and suffering, and is not to be tampered with lightly; inventing apocryphal or fantastic or deliberately anachronistic versions of history is a betrayal of that record. This would be unassailably true, if only we could be sure that the historical record reliably captured the experience of the human beings who really suffered and enacted history. But that is the last thing we can be sure of, and one of the thrusts of the postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of the official history. The postmodernist fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction [...] Conversely, fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with official record as a vehicle of historical truth.<sup>101</sup>

De esta forma, tanto McHale como Piglia, reconocerían que los escritores pueden fungir como detectives para dar con el rastro de un cuerpo que ha sido escondido, ultrajado y escindido por la ficción estatal en innumerables leyendas negras e historias de bronce: el cuerpo mismo de la Historia. Por su parte, María Cristina Pons reconoce que la novela histórica latinoamericana no es solamente un cuestionamiento a la escritura de la Historia en los medios hegemónicos de poder, sino que también plantea el problema de la legitimidad de estas versiones literarias alternativas; así como sus propias fuentes, muchas veces también alternativas, tales como el relato oral. Pons señala:

---

<sup>100</sup> *Apud*, Anelise Filipina Kehl. “E se não fosse bem assim? Agosto de Rubem Fonseca”. Tesis de Maestría. Universidad Federal do Paraná, 2003, p. 8.

<sup>101</sup> Brian McHale, *Op. Cit.*, p. 96.

En algunos casos, si bien asumen un carácter subjetivo y no neutral, o sugieren la posibilidad de “cuatro mil verdades”,<sup>102</sup> las novelas tampoco pretenden que las versiones alternativas a las oficiales que proponen sean consideradas ficción. Más bien conceden la posibilidad de conocimiento y reconocen (y exigen que se reconozca) la validez histórica de las fuentes alternativas en las que se basa. En otras, se plantea, sin duda, la imposibilidad (y la indeseabilidad) de hablar en nombre del otro silenciado, pero a su vez, sugieren que los silencios irrecuperables de la Historia no se olviden.<sup>103</sup>

Con esto, Pons reconoce que la novelas históricas contemporáneas de la región “no sólo plantean el problema de incluir en la reescritura de la Historia lo excluido, lo silenciado, olvidado y reprimido por y en la Historia, sino que el pasado se recuerde desde los márgenes, desde los límites, desde la exclusión misma”.<sup>104</sup> De esta forma, mientras en la construcción del discurso historiográfico se parte de una premisa de “veracidad”, en la literatura se parte de la “verosimilitud”. Los hechos a los que recurre el historiador para proponer un discurso historiográfico tienen que ser por fuerza “veraces”, comprobables de alguna forma, en tanto que el escritor solamente responde al principio de verosimilitud y la eficacia de su texto es juzgada por el lector a partir de este principio. Por ello, Ricardo Piglia utiliza en su definición dos términos que llaman la atención para este trabajo: el autor es, en todo caso, un “detective” en busca de la “historia”.

Las palabras de Piglia nos dan paso para comentar una obra fundamental de la narrativa brasileña del siglo XX, considerada como un “híbrido” entre novela policíaca y novela histórica: la novela *Agosto*, publicada en Brasil en 1990, del escritor mineiro Rubem Fonseca quien, para Anelise Felipina Kehl:

---

<sup>102</sup> Pons refiere a un fragmento de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez, que bien vale la pena señalar aquí: “¿Qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos?”.

<sup>103</sup> María Cristina Pons, *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p.266.

<sup>104</sup> *Ibid*, p. 260.

Reforça as marcas do discurso historiográfico à medida que trabalha com informações presentes no discurso histórico-biográfico, principalmente quando registra alguns fatos que ocorreram em agosto de 1954. Por um lado, como romance que se apropria de acontecimentos históricos, a verdade pode ser verificada entre o que se conta no romance e os relatos dos quais se apropria. Assim, como obra cujas partes do enunciado podem ser confirmadas por elementos externos, temos, em *Agosto*, a verdade de outro discurso, do discurso histórico. Por outro lado, como obra única, acabada, aquilo que se conta em *Agosto* é uma verdade própria. Desta forma, a verdade no romance pode ser verificada em relação à obra e o que ela relata. Temos em *Agosto* um diálogo entre duas verdades. Rubem Fonseca relata com certa fidelidade aquilo que já está canonizado pelo discurso da história e ficcionaliza aquilo que pode ser ficcionalizado, aquilo que recupera através da memória ou cria através da imaginação.<sup>105</sup>

Desde un punto de vista canónico, no hay nada más marginal que narrar la historia con los ritmos de un relato policíaco. Como ya comentamos en el capítulo referente a la novela policíaca, no es un secreto para nadie que éste ha demorado bastante en obtener la venia de la crítica literaria al ser considerado un género de muy poco alcance narrativo e incluso estético. Sin embargo, como bien reconoce Mempo Giardinelli:

Los valores primordiales en que basa su existencia el género negro son en primer lugar el poder y el dinero, y asociados a ellos están siempre la ambición incontrolada, el heroísmo personal, la hipocresía, el machismo, la conquista sexual, la ominosa crueldad que humilla o somete, las infinitas formas efímeras de la ilusión de la gloria. Decir todo esto no es otra cosa que hablar de la naturaleza humana.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Anelise Felipina Kehl, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>106</sup> Mempo Giardinelli, “La novela negra en la América hispana”. Disponible en Internet: <http://www.mempogiardinelli.com/home.htm>, 12 de junio de 2013.

Si acotamos la consideración de Giardinelli a la obra de Rubem Fonseca no estaríamos ante un secreto, es por muchos conocida la forma en la que este autor ha tratado estos temas desde su primer libro de cuentos *Los prisioneros*, publicado en 1963. No obstante, si pensamos en estos valores de la novela policíaca al compás de una novela histórica, las conclusiones pueden ser muy distintas. Es bastante común encontrar en diversas reseñas consideraciones sobre la cualidad dual de esta novela, pero muy pocas veces se hace mención sobre la forma en la que un relato conlleva al otro, lo antecede, y lo magnifica: ésa es la intención de este capítulo.

En México, esta novela fue publicada por primera y única vez en 1993, con varias reimpressiones, por la editorial Cal y Arena; con una traducción —bastante descuidada, por cierto— de Benjamín Rocha. Sin embargo, a pesar de que el autor se ha ganado con el tiempo su lugar en el gusto de muchos lectores mexicanos, *Agosto* no suele ser citada en su lista de lecturas preferidas, al menos no como sus cuentos, ya que ésta no contiene una trama fácilmente asequible para el público de nuestro país: se aleja de los intereses del lector mexicano debido a una apabullante relación —el *archivo* dentro de la novela, que bien explica Echevarría en el libro ya citado— de hechos y cohechos, nombres y apellidos, fechas y locaciones, de un mes clave en la historia contemporánea de Brasil: agosto de 1954.

*Agosto* es probablemente la mayor novela escrita por Rubem Fonseca, la que marca el punto más alto de su trabajo novelístico, debido a su indudable capacidad de hacer un recuento escrupuloso de situaciones reales (relato histórico), escondiendo entre líneas el verdadero grado de su ficción (relato policial); la división entre realidad y ficción es muy delgada y, hablando de la novela tanto en su sentido histórico como policial, coloca al autor al nivel de un *falsificador literario*, aunque el término nos puede llevar a una trampa: la novela está cuidadosamente estructurada para adquirir una veracidad que no embona bien con el concepto más puro de



ficción, aunque, siguiendo las consideraciones de Echevarría, ésta, como todas las novelas latinoamericanas parten de una intención vital de *no ser* ficción:

Mi hipótesis es que al no tener forma propia, la novela asume la de un documento dado, al que se la ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto los convencionalismos de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura.<sup>107</sup>

*Agosto* toma la medida del relato histórico en algunas ocasiones, de la crónica periodística en otras, para obtener una narración que ha llegado a entremezclarse con la *realidad*, o al menos con una investigación académica bien documentada, al grado tal que es bastante común encontrarla citada en artículos de opinión, ensayos, textos periodísticos e incluso en trabajos históricos o sociológicos sobre el período que aborda: como si se olvidara que *Agosto* es una obra de ficción. Esta cualidad ganada por la novela es comentada por Felipina Kehl de la siguiente forma:

Uma característica apontada pelo romance histórico tradicional e que pode ser verificada em *Agosto* é o desenvolvimento das figuras reais do passado com o sentido de legitimar o mundo ficcional com a sua presença, isto é, dissimular a ficção, fazendo-a parecer uma narrativa histórica. Para Umberto Eco, um dos acordos ficcionais básicos de todo romance histórico é que a histórica pode ter um sem-número de personagens imaginárias, mas o restante deve corresponder mais ou menos ao que aconteceu na época no mundo real.<sup>108</sup>

Por su parte, Leonardo Barros considera que:

---

<sup>107</sup> Roberto González Echevarría, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>108</sup> Anelise Felipina Kehl, *Op. Cit.*, p. 9.

Em principio parece que não podemos estabelecer esse limite entre a história e a ficção: a história está tão atrelada à ficção que não é possível desmembrá-las. Os fatos históricos presentes na obra não são fiéis à história, e em alguns momentos vão recorrer à ficção para a recriação de situações diversas. A partir do momento em que a História é introduzida no romance, ela abandona sua peculiaridade histórica e assume as características ficcionais.<sup>109</sup>

En este caso, considerando su vena histórica, *Agosto*, y siguiendo la clasificación propuesta por Kurt Spang, es una novela del tipo *ilusionista* debido el afán del autor de “crear la ilusión de autenticidad y veracidad de lo narrado. Este afán se plasma en todos, o casi todos, los recursos y en primer lugar en la estructuración de la narración de tal forma que surge la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico”.<sup>110</sup> En la novela ilusionista, se pretende a todas luces hacer un relato histórico finamente asentado. Sin embargo, es preciso recordar que *Agosto* no es una novela histórica tal cual, no de forma única, ya que se encuentra aderezada por un relato policíaco, y el género policíaco, como género en sí, siempre parte de su intención de ser literatura; Raymond Chandler, considerado uno de los fundadores del género, en más de una ocasión defendió la *literaturaleidad* de su creación: “Llamo literatura a los relatos de misterio, les exijo la misma categoría de cualquier novela, y me enfrento ante la extrema dificultad de la forma”.<sup>111</sup> Visto de esta manera, en su vena policíaca, Kurt Spang consideraría que esta novela rompe su ilusionismo y remite a las del tipo *antiilusionista*, en las que la Historia obtiene un sentido a través de diversos recursos ficcionalizadores. A través de la ficción se introduce cierta extrañeza por la Historia:

---

<sup>109</sup> Leonardo Barros Medeiros, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>110</sup> Kurt Spang, “Apuntes para una definición de la novela histórica”. Disponible en Internet: [http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela\\_historica\\_kurt\\_spang.pdf](http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela_historica_kurt_spang.pdf), 12 de junio de 2013.

<sup>111</sup> *Apud*, Mempo Giardinelli, “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina”, *Op. Cit.*, p. 32.

La extrañeza deriva del contraste de este procedimiento [ficcional] frente a la visión “desde arriba”, característica de la novela ilusionista que se sobreentiende como convención usual. Ya no son tanto las hazañas de los nobles y soberanos o destacados héroes las que provocan los cambios sociales; ni se desarrollan en reales sitios y gloriosas batallas; en la novela histórica antiilusionista hace su entrada la intrahistoria del mundo cotidiano, las personas procedentes de estamentos bajos y las actuaciones de poca monta. Si en el tipo ilusionista todo se soluciona, si todo resulta lógico y coherente, en la antiilusionista se presentan las incongruencias como tales y el narrador admite su incapacidad de explicarlas.<sup>112</sup>

De esta forma, la verosimilitud de la narración histórica (ilusionista) se alcanza a través de elementos narrativos tomados de la novela policíaca (antiilusionista). Los pasajes del relato policíaco sirven para introducir una interpretación de orden simbólico. Ricardo Fernández Viguera, al comentar casos con este mismo mecanismo en la novela negra italiana, reconoce que “estos pasajes rompen con la linealidad realista del relato al presentar una especie de psicoanálisis de la realidad, cumplen con una función evocadora y relajante dentro del transcurso novelesco”.<sup>113</sup>

¿Pero en qué consiste esta función evocadora? La novela histórica, al igual que mucha de la dramaturgia occidental, tiende a considerar temas “patrísticos”. Al respecto, Terry Eagleton comenta:

Hay varias razones para esta preferencia tradicional por los patricios. Por un lado, se piensa que las fortunas de los grandes tienen más importancia pública o histórica que los asuntos de las clases inferiores. La distinción superior/inferior es también una distinción público/privado: los hombres ilustres son representantes simbólicos

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> Ricardo Fernández Viguera, *Breve introducción a la novela policíaca latina*, UACJ, Ciudad Juárez, 2009, p. 69.

de una condición más general y pueden catalizar una tragedia histórico-mundial mejor que sus inferiores parroquianos, peor relacionados.<sup>114</sup>

En este sentido, la capitulación que hace Rubem Fonseca sobre la caída del gobierno de Getúlio Vargas, indudablemente se integra en esta consideración de Eagleton, aunque el relato policíaco que la acompaña lleva al lector a observar un panorama sobre las consecuencias que tuvo este régimen en los “inferiores parroquianos”, por lo que resulta evocadora al acercar el relato a la esfera social en la que muy seguramente se mueve el lector. Cabe recordar que Raymond Chandler le guardaba mucha admiración a Dashiell Hammett porque tuvo la capacidad de “sacar el asesinato del búcaro de cristal veneciano, y lo tiró al callejón, que es donde sucede”.<sup>115</sup> En *Agosto*, el relato policíaco funciona de la misma manera, ya que la novela no parte con el asesinato de la calle Tonelero, que comentaremos más adelante, lo que nos pondría frente a un crimen motivado por una *vendetta* originada en la pugna por el poder, y al mismo tiempo frente a un relato de intriga política exclusivamente, sino que parte del asesinato de un empresario en el edificio Deauville.<sup>116</sup> Este último crimen, y su resolución, originado en el plano ficcional de la novela, nos da la oportunidad de adentrarnos, a través de la mirada del comisario Alberto Mattos, en las calles de Río de Janeiro, en sus bares y clubes de box, sus comisarías y puteros en donde los políticos difuminan chismes e intrigas, y sacian su perversidad. En un relato histórico, de corte “patrístico” como lo define Eagleton, muy difícilmente nos haría llegar la impresión de un dentista de un barrio

---

<sup>114</sup> Terry Eagleton, *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, Trotta, Madrid, 2011., p.130.

<sup>115</sup> *Apud*, Mempo Giardinelli, “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina”, en: *Op. Cit*, p. 29.

<sup>116</sup> Fonseca en diversos pasajes de la novela expone el afrancesamiento de la ciudad de Río de Janeiro que, a la luz de la lectura de *Agosto* parece ridículo. Por supuesto, el nombre extranjero de los edificios delinea una especie de separación entre clases sociales. No cualquiera pueda acceder a edificios como al Deauville o al Jockey Club.

clase mediero de Río de Janeiro en la década de los cincuenta. Éste, durante una consulta, le comenta al comisario Mattos:

A escola dos meus filhos fechou por falta de água e há três dias eles não têm aula. Todas as escolas de Copacabana estão fechadas. Estou lavando as mãos com água mineral. Enquanto isso os políticos fazem discursos, os generais fazem discursos, todo mundo faz discurso mas resolver o problema da falta de água ninguém resolve.<sup>117</sup>

De esta forma, siguiendo la multicitada metáfora de Hemingway, el relato policíaco es solamente la punta del iceberg; mientras que los excesos de la política se encuentran debajo del mar (de lama). El relato policíaco, entonces, no es sólo un “pretexto narrativo”, o una simple guía para el lector menos avisado, es en realidad un marcapasos que antecede, impulsa y conmueve al relato histórico —finalmente ficcional, también, no hay que olvidarlo— que logra impregnar en el lector las vicisitudes históricas en la que se desenvuelve la trama: los últimos días del gobierno de Getúlio Vargas; caracterizado por la corrupción política y policíaca, el poder y la influencia que han ganado empresarios sin escrúpulos, por un lado, y los *bicheiros*<sup>118</sup> vengativos, por el otro; la impunidad que muestra su faz más sardónica en la deliciosa libertad que disfrutaban los delincuentes de cuello blanco, mientras las prisiones se atiborran de negros y miserables. “Mas não há nada que eu possa fazer. O mundo não queria saber daqueles bandidos, eles que se fodessem uns em cima dos outros como vermes imundos. A polícia

---

<sup>117</sup> Rubem Fonseca, *Agosto*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991, p. 272. En adelante citado como *Agosto*.

<sup>118</sup> Personajes relacionados con el *jogo do bicho*, un tipo de lotería en el que se apuestan grandes sumas de dinero de forma ilegal. Esta actividad, prohibida en Brasil desde 1946, se relaciona con otros actos ilícitos como el narcotráfico y la delincuencia organizada.

existia para esconder aquela podridão dos olhares e narizes delicados das pessoas de bem.”<sup>119</sup>

En fin, en palabras del diputado opositor Otávio Mangabeira (el de la novela):

Até então, era a roubadeira em proporções nunca vistas, era a imoralidade corrompendo com uma desfaçatez incrível. O povo, levado à fome pela carestia da vida resultante em grande parte de atos do próprio governo, era claramente, calculadamente, conduzido à anarquia [...] Aquilo que estava funcionando no país com o nome pomposo de legalidade era uma negação da ordem legal, tanto maior quanto acabava de baixar até o crime de morte.<sup>120</sup>

¿A qué “nivel de asesinato” se refiere Mangabeira? Dicta un dicho popular en aquel país que “agosto é o mês do disgosto”, y así quedó establecido para la clase política, ya que este mes quedó marcado en la historia de Brasil como un mal mes astral, debido a que el día 5 de agosto de 1954 aconteció un intento de asesinato en contra de Carlos Lacerda: dueño y columnista del periódico *Tribuna da Imprensa*, marcadamente opositor del gobierno de Vargas y diputado federal por la União Democrática Nacional (UDN). El creador de la célebre frase “mar de lama” para denostar el régimen getulista —traducida literalmente al español como “mar de lodo”, aunque perfectamente entendible como “mar de mierda”— fue herido en el pie por un hombre que acechaba desde la oscuridad, aunque eso no le impidió responder con su propia arma.

Si bien el solo atentado en contra de Lacerda representaba *de facto* un desequilibrio para el régimen getulista, lo que verdaderamente desbordó los ánimos de la milicia, esencialmente de la Fuerza Aérea, fue la muerte de Rubens Florentino Vaz, mayor de esta institución que acompañaba (o resguardaba) a Lacerda durante el ataque. El incidente terminó siendo

---

<sup>119</sup> *Agosto*, p. 31.

<sup>120</sup> *Agosto*, p. 200.

conocido como “El atentado de la calle Tonelero” y originó una serie de movimientos sociales y pugnas políticas que exigían la inmediata dimisión del presidente Getúlio Vargas, acusado como el autor intelectual del atentado, y que culminaría con su suicidio diecinueve días después.

Aunque las acusaciones sobre la propiedad intelectual del atentado en contra de Vargas no fueron del todo fundamentadas, la responsabilidad real del crimen recayó sobre Gregorio Fortunato y Climerio Euribes de Almeida, guardias personales del presidente, quienes (aparentemente) *motu proprio* decidieron la ofensiva en contra de Lacerda quien a su vez, en las columnas de la *Tribuna da Imprensa*, lanzaba críticas cada vez más severas y destructivas al gobierno. Pero para ello eligieron a un pistolero poco capaz y desesperado económicamente, el carpintero Alcino João do Nascimento, lo que a la larga significaría el fracaso total del atentado y se establecería como la causa inmediata, mas no de fondo, del fin de la era getulista.

Esto es lo que narra la versión oficial de los hechos que narra Rubem Fonseca, salvo pocas variaciones, detalladamente en su novela, aunque existen diversas versiones que la contradicen: en primer lugar, los perpetradores no tenían la intención de asesinar a Lacerda, sino de enviarle una advertencia por sus opiniones hechas públicas; en segundo lugar, el tiro que mató al comandante Vaz no provino del arma de Alcino, sino de Lacerda, y este último nunca cedió su arma para que se hicieran las investigaciones pertinentes; finalmente, quedan aquellos (getulistas) que aseveran que el mismo Lacerda sabía del atentado y encontró la forma de sacar provecho de él para ejercer presión sobre el gobierno de Vargas. Las especulaciones siguen vigentes, aún a casi sesenta años de cometido el crimen.

De *Agosto*, recordamos un pasaje en el que el brujo Papá Miguel le dice al comisario Mattos: “Esse trabalho de tirar o encosto também pode ser feito nas primeiras horas do mês de

agosto. O mês de agosto é um mês bom pros espíritos baixarem”.<sup>121</sup> Las palabras del brujo son un *insight* premonitorio, enunciadas días antes de ser narrado el 24 de agosto de 1954: el día en el que Getúlio Vargas se dio un tiro en el corazón, después de redactar una sentida carta-despedida manuscrita que abre con la contundente frase: “deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte”. En esta carta, encontrada poco tiempo después de su deceso, acudimos a la despedida del hombre, del padre, de Getúlio. Por su parte, la despedida del político, del presidente Vargas, la encontramos en una carta-testamento dactilografiada —de la cual se duda de su autenticidad— y presuntamente confiada a su amigo más cercano, José Soares Maciel Filho. Leída de forma emotiva durante su entierro por João Goulart —ministro de trabajo del gobierno de Vargas, y posterior presidente de la República (1961-1964)— y difundida ampliamente en la radio bajo la voz de Tancredo Neves —presidente electo de Brasil en 1985, después del régimen militar, pero no llegó a asumir el cargo—, prácticamente con la intención de invocar la revuelta popular al hacer del presidente muerto un héroe de la República. En ésta encontramos a un hombre profundamente abatido, pero también desafiante, cerrando con las siguientes palabras:

E aos que pensam que me derrotaram respondo com a minha vitória. Era escravo do povo e hoje me liberto para a vida eterna. Mas esse povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará para sempre em sua alma e meu sangue será o preço do seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Agosto, p. 206.

<sup>122</sup> Disponible en internet: <http://www0.rio.rj.gov.br/memorialgetuliovargas/conteudo/expo8.html>, 7 de junio de 2013.



Extrañamente, el narrador de Rubem Fonseca omite cualquier alusión a esta segunda carta, quizá considerando él mismo que no es auténtica, mientras que la primera es citada de una forma premonitoria, al igual que las palabras de Papá Miguel: “‘Deixo à sanha dos meus inimigos o legado da minha morte’, começava o bilhete, que terminava dizendo: ‘A resposta do povo virá mais tarde’”.<sup>123</sup> En los últimos capítulos, se atestigua en la novela la forma en que la muerte, o la forma en que ésta llegó en un suicidio, exalta los ánimos de la gente. En premonición más dentro de la novela “um homem, com a mão sobre o caixão, conseguiu fazer um curto discurso antes de ser afastado: ‘O povo vingará Getúlio!’”.<sup>124</sup> ¿Se cumplió la premonición? No lo sabemos, ésta escapa del registro de lo novelado, pocos días antes de que concluyera el mes de agosto. Así, la Historia en la novela se va desarrollando en una serie de premoniciones que el tiempo de la escritura le permite al autor. Si la Historia es premonición, también es un “enredo inepto e incomprensible de falsedades”, en el que en la obra coloca en su lugar al propio Getúlio Vargas: si sale de la vida para entrar en la Historia, él mismo es parte de esa narración falsa, la propia que él mismo ayudó a escribir.

Por otro lado, aunque la novela centra su atención en los últimos días del gobierno de Vargas, su personaje aparece en escasas ocasiones; opacado por los enredos y reuniones secretas llevadas a cabo después del atentado en la calle Toneleros, muy lejos del Palacio del Catete: en el Senado, en la Cámara de diputados, en las instalaciones de la Fuerza Aérea, en lujosos restaurantes: el poder ya no se encuentra en las manos del presidente. Alzira, su hija, en el momento en el que parece que la caída es inevitable:

Alzira pensara que a História redimira seu pai em 1950. Agora, naquele aflitivo agosto de 1954, em que pela primeira vez via o pai como um velho desencantado,

---

<sup>123</sup> *Agosto*, P. 330.

<sup>124</sup> *Agosto*, p. 335.

um homem sem esperança, sem desejo, sem vontade de lutar; um homem pequeno, frágil, doente, vítima das aleivosias torpes dos inimigos, dos julgamentos ambíguos dos amigos; agora, ela tomava consciência da História como uma estúpida sucessão de acontecimentos aleatórios, um enredo inepto e incompreensível de falsidades, inferências fictícias, ilusões, povoado de fantasmas. Ela agora se perguntava, então deixara de existir aquele outro homem cuja memória guardara tantos anos no seu coração? Era ele um outro fantasma, nunca existira?<sup>125</sup>

Como ya hemos comentado, el tiempo de lo narrado es el mes de agosto de 1954. Sin embargo, la novela no parte del atentado en la calle Tonelero (5 de agosto), sino en la madrugada del día primero con el asesinato del edificio Deauville que más tarde le será asignado a Mattos, y en cuya investigación se irá relacionando poco a poco con la red de corrupción que se encuentra detrás de ese crimen y, a su vez, con las intrigas políticas que pugnan por derrumbar el gobierno de Getúlio Vargas. Mattos se nos presenta en la novela “ao amanhecer daquele dia 1º de agosto de 1954, o comissário de polícia Alberto Mattos, cansado e com dor de estômago, colocou dois comprimidos de antiácido na boca.”<sup>126</sup> Por otro lado, la novela tampoco culmina con la muerte del propio Getúlio Vargas el día 24, sino con la muerte del comisario Mattos uno o dos días después y el encumbramiento de los *bicheiros* en el poder. Así, podríamos considerar que es la novela policíaca la que contiene a la histórica y si ambos relatos se van encontrando por diferentes circunstancias en la novela; también los personajes tienen sus puntos de encuentro, ya que ultrapasan el plano al que pertenecen sin alterar o poner en riesgo el pacto ficcional establecido con el lector.

El encuentro entre la parte histórica y la parte ficcional de la novela, lo hallamos principalmente en dos momentos. En primer lugar, cuando Mattos comienza la investigación

---

<sup>125</sup> *Agosto*, p. 304.

<sup>126</sup> *Agosto*, p. 10.

del asesinato en el edificio Deauville, encuentra ahí un anillo que asume le perteneció al asesino. Después, basándose más en una corazonada que en una fotografía, concluye que éste le pertenecía a Gregório Fortunato, por lo que estaba seguro que el asesinato se trató de un crimen de Estado. Por supuesto, el detective se equivoca en esta deducción, ya que el anillo pertenecía a Chicão, otro personaje ficcional de la novela y el verdadero asesino del empresario. De esta forma, el anillo, al momento en que aleja al detective de Chicão, lo acerca al mundo político que pugna por la caída de Getúlio Vargas. El anillo, es, entonces, aunque sea un error de percepción de Mattos, el medio por el cual el personaje principal-ficcional de la novela se adentra en el relato de materia histórica y, por otra parte, el símbolo del vínculo entre Mattos y el propio Vargas, aún más si pensamos que un anillo representa una alianza, una asociación, un destino en común.<sup>127</sup> Por otro lado, en segundo término, están los roces que tiene el protagonista principal-histórico (Vargas) con el principal-ficcional (Mattos). Si aceptamos el hecho de que una novela adquiere la etiqueta de “histórica” cuando la materia del pasado influencia la vida de los personajes, esto sucede en diferentes ocasiones en *Agosto*, como en el siguiente pasaje:

Por um instante ela levantou os olhos do diário e notou a fisionomia absorta de Mattos.

“Em que você está pensando?”

“No Gestúlio Vargas.” Pausa. “E você?”

“Tenho coisas mais importantes para pensar. Tenho a minha vida.”

“Getúlio Vargas faz parte da minha vida”, disse Mattos.

“Getúlio prendeu você quando era estudante.”

“Não foi ele. Foi um beleguim qualquer. Estou sentindo pena do Getúlio. Sei que isto parece absurdo; eu mesmo estou surpreso”.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> *Cfr.*, Leonardo Barros Medeiros, *Op. Cit.*, p. 70.

<sup>128</sup> *Agosto*, p. 312.

Es así como se establece la relación entre los dos relatos: la novela histórica es parte de la novela policíaca y ambas tienden al mismo fin trágico, la muerte de su respectivo “héroe”, en un sentido literario. Si bien en este último pasaje citado de *Agosto*, ubicado en los últimos capítulos de la novela, Mattos se siente cercano a la figura de Vargas, no se deduce de parte del narrador una actitud totalmente condescendiente con la figura del presidente —evito aquí el término “dictador”—, ya que muchas de las consideraciones provienen de los personajes y no del narrador mismo. Valquiria Wey (comunicación personal) piensa que la novela histórica latinoamericana tiende a deconstruir un mito para devolver un mito diferente, reinventado, y que en muchas ocasiones resulta, si no favorable con la figura del dictador, sí sumamente atraída. Por su parte, María Cristina Pons subraya:

La novela histórica producida en los últimos decenios parece indicar, por el contrario, que en los ochenta y en los noventa quizás no sea pertinente seguir representando la realidad histórica en términos de una memoria histórica colectiva y a partir de totalizaciones míticas o arquetipos que privilegien lo extratemporal, lo extraespacial o lo universal [...] seguir reflexionando sobre el tema del dictador y del poder absoluto en términos totalizantes, arquetípicos y de tiempos que se repiten puede terminar en la mitificación del mismo mito del poder absoluto. Es decir, se corre el riesgo de que esa producción literaria de representaciones del poder revierta su dimensión crítica y termine siendo una forma de expresión cultural que colabore en la perpetuación de la imagen fatalista del poder absoluto como algo inherente a la cultura latinoamericana, como algo inevitable, algo a lo cual estamos condenados de manera indefinida.<sup>129</sup>

Quizá tome mucho más tiempo y espacio meditar la propuesta de Pons con respecto a *Agosto*, ya que el personaje de Vargas se muestra ausente de la mayor parte de la novela y

---

<sup>129</sup> María Cristina Pons, *Op. Cit.*, p. 261.

cuando se muestra es sólo para señalar su decrepitud, abatimiento e impotencia. En varios momentos se muestra a Vargas, recluido en su cuarto, vistiendo las pijamas a rayas con las que habrá de suicidarse, en un momento íntimo que representa su vejez y su aprisionamiento. Las glorias del propio Vargas, sus logros políticos, lo bueno que tuvo en sus gobiernos marcados por un impulso importante al sector social, industrial, agrario y educativo, quedan fuera del registro de la novela y no son más que recuerdos. Viéndolo desde esa perspectiva, Alzira Vargas tendría su respuesta en la propia novela: ése otro Getúlio Vargas, el del pasado, en efecto, solo quedó en su corazón.

Ahora, centremos nuestra atención en el otro héroe de la novela: Alberto Mattos. Pensar en Vargas, a pocos días de su muerte, por supuesto que lo toma por sorpresa porque él mismo, en los primeros capítulos, se muestra desinteresado de la situación política que aqueja el país, siendo que es esa misma situación política la que le impide resolver el crimen del edificio Deauville: la corrupción policíaca con la que tiende que lidiar, él mismo que es un policía marginal que se niega llamar de “don” a los *bicheiros* de quienes el cuerpo policíaco obtiene jugosas ganancias y con quienes Mattos ha tenido muchas diferencias por las cuales se busca asesinarlo sin logro alguno; sus propios colegas que lo juzgan como bicho raro por ser el único que firma sus declaraciones de honestidad y por quienes será traicionado al filtrar los avances de su investigación al senador Freitas quien decide, esta vez con éxito, eliminarlo. Así, Mattos pasa de ser el perseguidor al perseguido por las propias convenciones del contexto político y social en el que se desenvuelve y, al ser incapaz de leer estas conexiones, erra en su intento de descubrir al verdadero perpetrador del asesinato y le es imposible intuir el peligro que corre. Si bien la pena que siente Mattos por Vargas es también un *insight* premonitorio, no apunta hacia el presidente de la República, sino a él mismo: ¿Por qué sentiría Mattos esa

necesidad de entrar al Palacio del Catete, solamente para observar el cuerpo del presidente muerto?:

Em meio à desorden do pavimento térreo o comissário perdeu Fontes de vista. Subiu correndo, e contando, os trinta e sete degraus até o terceiro andar. Aproximou-se do quarto do presidente. Através da porta entreaberta, Mattos viu o que estava procurando. Ali estava ele, Getúlio Vargas. Morto, sentado na cama, amparado pela mulher e por outras pessoas que procuravam despir o paletó do pijama listado manchado de sangue. Ao lado, alguém segurava um terno escuro num cabide. Os movimentos das pessoas impediam que ele pudesse ver bem o rosto de Vargas.<sup>130</sup>

Mattos es un personaje entrañable, con quien el lector se identifica fácilmente, y este efecto es logrado por Fonseca gracias a lo que Lukács considera como el “héroe medio”; es decir:

El personaje posee por lo general una cierta prudencia o inteligencia práctica, nunca muy destacada, y una cierta firmeza moral que puede llegar incluso hasta la capacidad de sacrificio pero que nunca desemboca en pasión avasalladora, entusiasta se entrega a una causa grande.<sup>131</sup>

Entonces, Mattos es sumamente prudente y su inteligencia es práctica, pero ésta no impide sus equivocaciones en la investigación de los casos que le son asignados, ya que parecen ser llevados por el presentimiento puro o el golpe de suerte.<sup>132</sup> Sin embargo, no es un

---

<sup>130</sup> *Agosto*, p. 328.

<sup>131</sup> Georg Lukács, *La novela histórica*, Grijalbo, Barcelona, 1976, p.15.

<sup>132</sup> Un equívoco más en el que cae Mattos tiene que ver con el caso de los portugueses. Esta historia “alegoriza ficcionalmente a injustiça e a falta de sentido da história. O filho, mecânico, mata uma pesso e a testemunha acaba se confundindo com a cor da camisa so assassino. Isto leve a polícia a desconfiar que o assassino seja o pai, um português idoso. O pai, para ajudar o filho, cuja esposa está grávida, acaba assumindo a autoria do crime e depois morre, o que deixa o filho incormado: “O senhor (Mattos) matou meu pai. Minha mulher e minha mãe mataram meu pai. Ele era um português velho que não sabia fingir ser o que não era, um assassino, mesmo que fosse para proteger seru filho”. Ao que Mattos responde: “Agora é tarde, as coisas nunca são como são, assim é a vida” (Anelise Felipina Kehl, *Op. Cit.*, p. 42). De esta forma, si así es la vida, y así es la justicia, así es la misma historia. Con este caso y la equivocación de Mattos, Fonseca se acerca a la paradoja expuesta por Jorge Luis Borges en el cuento “Tema del traidor y el héroe” en donde ambas figuras presentan cruces inevitables, imborrables, en el

policía inepto, ya que logra acercarse a la verdad simbolizada en el cuerpo de Vargas, a una distancia tan peligrosa que su vida se pone en juego. Mattos parece ser el último policía de su especie,<sup>133</sup> un personaje en una encrucijada: apesadumbrado por los reos que día con día crecen en la comisaría, los libera con cualquier pretexto porque considera que tener encerrados a una horda de miserables no sólo debe ser ilegal, también le resulta inmoral;<sup>134</sup> imposibilitado para el amor, se ve afectado por una mujer que vuelve del pasado (Alice), quien a su vez lo conecta con los primeros indicios del caso, al tiempo que simplemente el cariño que le profesa Salete no puede ser correspondido, ni física ni sentimentalmente.

Mención aparte merecen dos rasgos en la construcción de este personaje y de su entorno: en primer lugar, sufre de una úlcera en el duodeno que lo hace beber leche en múltiples momentos o mitigar el dolor masticando antiácidos Pepsamar. Mattos se está consumiendo por dentro, en una metáfora que utiliza el narrador para imprimir en el lector la forma en que se consume el país desde sus propios cimientos, pero también para recordar que la muerte del propio Mattos es producto de la traición de Rosalvo, el único policía en quien Mattos parece confiar. Beber leche y masticar Pepsamar no son suficientes para mitigar el dolor de un destino ineludible. El mismo sentido cobra la mancha de humedad que crece en el departamento del comisario; tanto la úlcera como la mancha son anunciamentos de su muerte. Sobre lo anterior, Barros Medeiros concluye:

---

curso de la historia: un héroe puede acabar al relato histórico como el traidor, mientras que el traidor termina encumbrado en el panteón mitológico.

<sup>133</sup> Quizá sea el protoperosnaje de Mandrake en la ficción fonsequiana, con la única diferencia de que Mattos sabe la ley al pie de la letra (estudió Derecho, quiere ser juez) y en ella encuentra la legalidad, aunque ésta sea una apariencia; siendo, entonces, la legalidad una apariencia, Mandrake (también estudió Derecho, no quiere ser policía) conoce la ley para evadirla en beneficio de sus clientes, sean éstos justos o no.

<sup>134</sup> Al entrevistar a los detenidos por el caso del crimen en la calle Tonelero, el gran crimen político, todos destacan en sus declaraciones la calidad de los resortes de los colchones en los que duermen; mientras, los ladrones de poca monta, casi todos negros, se amontonan en las comisarías de la ciudad.

A úlcera encerra na obra uma alegoria, a não aceitação de Mattos àquilo que lhe é externo: toda a corrupção da delegacia que chefiava, a política desonesta e os desmandos políticos. A dificuldade de ingestão dos acontecimentos ao seu redor, esse sofrimento interior, produzia a úlcera moral em Mattos que é, na obra, metaforizada e se torna uma constante característica do personagem. Sustentando o ideal de lutar por uma causa nobre, Mattos acaba se sintindo agredido e sufocado pela injustiça e falta de ética da delegacia. De fato, a maneira com que Rubem Fonseca representa a dilaceração espiritual do seu protagonista é muito interessante, pois a afeta o corpo físico do mesmo por meio de um proceso de somatização em que o policial transfere toda a aflição do espiritu para o organismo.<sup>135</sup>

De esta forma, al tiempo que se entrelazan los destinos del comisario Mattos y de Getúlio Vargas en su propia caída hacia el final de la novela, creemos que en realidad el relato histórico tiene su punto de partida en el policíaco: ambos se encuentran en la búsqueda de la Historia —otros dirían, de la verdad. Éste es un ejercicio de la novela latinoamericana para llenar las lagunas que deja el discurso en el poder. La novela histórica contemporánea exige la consideración sobre las posibilidades de las historias alternativas que provienen de la literatura. María Cristina Pons encuentra esta idea bien plasmada en un fragmento de *La novela de Perón* (1985) en la que el Perón de la novela dice: “A mi abuela Dominga [las moscas] le impresionaban mucho. Juan, me decía: ¿qué ve una mosca? ¿Ve cuatro mil verdades, o una verdad partida en cuatro mil pedazos?”. Después la autora concluye:

La historiografía y la novela histórica tradicionales suponen una Verdad, y no siempre partida en cuatro mil pedazos. La nueva novela histórica ve la posibilidad de cuatro mil verdades según las perspectivas de tiempo y espacio (físico, político y social) desde las que son formuladas. Las recientes novelas históricas no sólo

---

<sup>135</sup> Leonardo Barros Medeiros, *Op. Cit.*, p. 68.



ponen el acento, entonces, que toda escritura y reescritura de la Historia es subjetiva y no neutral, sino que también llaman la atención a la relatividad cultural del objeto mismo de esos discursos.<sup>136</sup>

Un recurso semejante al empleado por Eloy Martínez lo podemos encontrar en *Agosto*. Una vez que los implicados en el asesinato del edificio Deauville reconocen que Mattos se les acerca peligrosamente, deciden eliminar el único punto frágil de su coartada: el portero (Raimundo) del edificio, de quien estaban seguros que Mattos encontraría las respuestas que buscaba. Convenciendo al verdadero asesino (Chicão) sobre la pertinencia de eliminar al portero, éste accede y se presenta en el edificio y lo secuestra. Posteriormente, llevando el cadáver en la cajuela con rumbo desconocido, y recordándonos los recursos narrativos empleados en “El cobrador”, Chicão le corta uno a uno los dedos con sumo cuidado de no perder ninguno en la floresta, para después cortarle la cabeza con dificultad. El cuerpo, previa identificación de señas particulares, terminaría en el lecho del río, hundiéndose, a la espera de poder salir a flote en un buen tiempo, y la cabeza amarrada a una maleta con pesas para que el pobre portero nunca fuera identificado.

Raquel Mosqueda hace notar que los asesinatos en la obra de Fonseca adquieren un sentido sacrificial, e incluso ritual, al invertir los papeles de las relaciones de poder comúnmente aceptadas por la sociedad.<sup>137</sup> De esta inversión se desprende que los criminales dominen a sus víctimas, en algunos casos de clases superiores, como una forma de autoafirmación. Por lo mismo, podemos concluir que en muchas ocasiones el asesinato, la eliminación, la tortura, la vejación o la violación del otro, en la obra de Fonseca adquiere un sentido metafórico: lo que Ricardo Piglia denomina, en el epílogo de *Plata Quemada* como “el

---

<sup>136</sup> María Cristina Pons, *Op. Cit.*, p. 267.

<sup>137</sup> *Cfr.*, Raquel Mosqueda Rivera, *Op. Cit.*, p. 156-157.

gesto metafórico” —en clara alusión a Brecht— que contienen “los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal”.<sup>138</sup> Si consideramos lo anterior, y además que en los relatos policiales “the corpses, too, are always already textual. They have been edited by assassination”,<sup>139</sup> en *Agosto*, el gesto metafórico se introduce cuando después de asesinar a Raimundo, Chicão, ya en la ciudad, extermina el tiempo y mira una manifestación a favor de Lacerda y se divierte:

Divertiu-se jogando pela janela do carro, no meio da correria, de manifestantes e de policiais, os dedos cortados de Raimundo; os pedaços de dedos eran colocados sobre o indicador da mão direita de Chicão e impulsionados pelo polegar, como se fossem bolas de gude.<sup>140</sup>

Los diez dedos son las cuatrocientas verdades vistas por los ojos de las moscas. La labor del escritor, entonces, se pone a la altura de la labor del detective: encontrar los diez dedos, descubrir el cuerpo flotando en el agua, dar con una cabeza yaciendo en el fondo de un río y nombrarla por su nombre: verdad. En fin, encontrar los restos del cuerpo desmembrado de la Historia. De esta forma, Rubem Fonseca escribe un relato ficcional, construido a partir de un corpus histórico entrelazado con una ficción, para poner en tela de juicio el sentido que se tiene del pasado desde el propio presente; es decir, el propio momento de la escritura y, por qué no, el momento de la lectura. Finalmente, con la muerte de Mattos se delinea la extinción total de los policías de su especie, el triunfo de los *bicheiros* se hace evidente, al igual que el de aquellos que lograron impedir, mediante el asesinato y la corrupción, no solamente la acción de la justicia, sino la exposición de la verdad ante el público, ante todos los interesados, ante la sociedad. Con esto, el saldo que deja Fonseca es negativo, el drama que se narra en *Agosto* está

---

<sup>138</sup> Ricardo Piglia, *Plata Quemada*, Random House Mondadori, México, 2014, p. 167.

<sup>139</sup> Sarah Dunant, *Op. Cit.*, p. 22.

<sup>140</sup> *Agosto*, p. 182.

lejos de terminar y la historia de Brasil, marcada por el arribismo de su clase política, sigue su curso *ad infinitum*: “Foi um dia ameno, de sol. À noite a temperatura caiu um pouco. A máxima foi de 30,6 e a mínima 17,2. Ventos de sul a leste, moderados.”<sup>141</sup>

## Capítulo 4

### ESCUCHANDO LA CONTRAHISTORIA DESDE LAS CLOACAS: *UN ASESINO SOLITARIO* DE ÉLMER MENDOZA

*¿En manos de quiénes estoy se preguntaba, todavía con el mareo de la sorpresa —en manos de una partida de forajidos o de un grupo de agentes del Gobierno? Y su rebemente deseo era que los secuestradores resultaran bandidos, bandidos de lo peor, pero en ningún caso sicarios gobiernistas. Porque en México —se dijo en el acto, y el concepto le vino preciso como nunca— no hay peor casta de criminales natos que aquella de donde los gobiernos sacan sus esbirros.*

Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*.

#### 4. 1. Sobre Élmer Mendoza

Élmer Mendoza Valenzuela es hoy en día una figura bastante reconocida en el mundo de las letras mexicanas. Sin el excesivo protagonismo mediático con el que peca un amplio sector de la intelectualidad mexicana, es común ver a este escritor sinaloense en un sinnúmero de entrevistas, ferias de libro y eventos educativos. Mendoza, además de escribir, dedica una buena parte de su tiempo a todo tipo de actividades de promoción cultural, desde la presentación de libros —propios o de otros autores—, la impartición de cátedras en la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), hasta la participación en diversos talleres de creación

---

<sup>141</sup> *Agosto*, p. 349.

literaria para jóvenes, muchos de ellos de bajos recursos o provenientes de zonas de altos índices delictivos en su natal Culiacán.

Sin embargo, hasta hace algunos años, Mendoza sólo había escrito y publicado, sobre todo cuentos y crónicas, en medios independientes. El éxito editorial le llegaría con la publicación de su primera novela *Un asesino solitario* (1999); novela que fue inscrita en un concurso lanzado por la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán y, al definirla como la ganadora, el jurado consideró que se trataba de una obra de la autoría de Federico Campbell, otro escritor norteno, éste de Tijuana. Pero no, era obra de un escritor desconocido que se movía únicamente en el círculo literario de su estado. Posteriormente, Campbell reconoció tener amistad con Mendoza y haber leído el borrador de esa novela, por lo que al resultar ganadora no dudó en recomendar su publicación en Tusquets, hasta ahora la editorial del autor.

Élmer Mendoza se ha distinguido por imprimir en sus novelas las características de la cultura del narcotráfico que permea no sólo a su estado natal, sino al país entero. De paso, no es extraño encontrar en sus ficciones la corrupción, el crimen, la violencia y los excesos de la política, ya que, ante todo, él mismo se declara un autor “social”. Sobre la narcoliteratura dice:

Es una estética de la violencia que se está dando en el cine y la música pero también en la ópera, la danza, las artes plásticas y el teatro. Es todo un movimiento, no es oportunismo. Es como descubrir una veta de metales: habrá quien saque las mejores pepitas y quienes sólo rasquen. Me gusta la palabra narcoliteratura porque los que estamos comprometidos con este registro estético de novela social tenemos las pelotas para escribir sobre ello porque crecimos allí y sabemos de qué hablamos.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> L. Prados, “Élmer Mendoza: la narcoliteratura no es oportunista”. Disponible en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091\\_080283.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091_080283.html), 2 de octubre de 2014.

Mendoza no se inmuta ante las etiquetas que conlleva su trabajo creativo, tampoco tendría porqué hacerlo. Y vaya que al hablar de escritores del norte del país surgen una infinidad de rótulos que, más allá de comprender el fenómeno literario, han encasillado a escritores como Daniel Sada, Cristina Rivera Garza, Luis Humberto Crosthwaite, Federico Campbell, David Toscana, por hacer mención de algunos, en una única y simple categoría: “literatura del norte” o “literatura de frontera”. Peor aún, este encasillamiento ha llevado a imponer un sinónimo: “narcoliteratura” o, aquella que sólo aborda los desiertos, la desolación, el polvo y la violencia. Esto, desde luego, es un equívoco, ya que la etiqueta de “literatura del norte”, si nos obligamos a siquiera considerarla, más bien podría referirse a aquella literatura que se escribe al norte del centro del país, hecho considerable en un país que centralizó toda su actividad literaria y cultural en la capital desde la época colonial. Podemos afirmar, por lo tanto, que todas estas categorías responden más bien a un interés publicitario, más que a un acercamiento a las obras y a sus autores. Por supuesto, no es momento de entablar una discusión sobre tales formas, basta afirmar que todas ellas, ni siquiera juntas, conforman un género literario en sí, por lo que “transformar la obra de los escritores norteros y fronterizos en una creación monotemática llamada narcoliteratura o en un pobre ‘regionalismo’; es caricaturizarla.”<sup>143</sup>

Producto de esta caricaturización han caído diversos críticos literarios como Rafael Lemus quien, en una columna escrita para *Letras Libres*, bajo el título “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, condena:

Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera

---

<sup>143</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, “El norte en la literatura mexicana ¿Tierras de nadie?”, *Laberinto*, no. 529, sábado 3 de agosto de 2013.

agregar nada a la realidad. La prosa es, intenta ser, voz, rumor de las calles.<sup>144</sup>

La crítica de Lemus parece centrarse su mira en la propia obra de Mendoza, anotando que la obra del sinaloense es:

Ejemplo de este realismo ramplón es la obra de Élmer Mendoza. Son tres sus novelas (*Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin* y *Efecto Tequila*) y todas aluden al asunto del narcotráfico. Aluden a él tradicionalmente: a través de un costumbrismo candoroso. La intención es sólo una: retratarlo todo, la política y la violencia, los espectáculos y los deportes, el norte y el otro lado. Retratarlo todo con ánimo turístico para crear una postal del México más reciente. Para ello, más que crear, se pegan en una trama elementos obvios, perecederos: noticias políticas, anuncios comerciales, alusiones a este actor, a aquel deportista. Entre tantos retazos el narco es otro elemento, apenas uno más. No está allí para sacudir al lector sino, como lo demás, para complacerlo. Se busca que te reconozcas en el libro: allí estoy yo, mi lenguaje, mi reflejo, mi maldito reflejo. La novela sólo vale si te encuentras entre sus personajes. Si no lo haces, un consuelo adicional: la picaresca. Élmer Mendoza echa mano del género picaresco sin ánimo subversivo. Sus personajes son pícaros pero, cosa curiosa, no desafían el estado de las cosas. Triunfan sin rebelarse. Son parte de un chiste: el mexicano que, pleno de idiotez, vence al sabio japonés y al estadounidense millonario. Son un eslogan: cómo México no hay dos. Un país, ese realismo.

Dije Élmer Mendoza pero podría haber dicho otros nombres.<sup>145</sup>

Es evidente que Lemus cae ante una lectura pobre y superficial de la obra de Mendoza, sin afán de defender al autor quien, por cierto, hasta donde pudimos investigar, nunca dio respuesta a estas palabras. Mientras, quien sí les dio respuesta fue Eduardo Antonio Parra, quien da con el *quid* de la literatura escrita en el norte, incluyendo aquí licenciosamente a la de Mendoza:

---

<sup>144</sup> Rafael Lemus, Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. Disponible en Internet: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>, 22 de abril de 2015.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es por que se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad —aunque ya sabemos lo que opina nuestro joven crítico de la realidad. Aun así, en la mayor parte de la obra de los narradores del norte el narcotráfico no tiene presencia ni siquiera como situación.<sup>146</sup>

Lo cierto es que el mismo Élmer Mendoza ha sido clasificado como un autor “del norte” o “de la frontera” cuando, si lo pensamos en términos geográficos, Sinaloa ni siquiera colinda con los Estados Unidos y, si enfrentamos a *Un asesino solitario* con otra de sus novelas, *Cóbraselo caro* (2005), por ejemplo, nos encontramos con obras, sino diametralmente opuestas, sí con preocupaciones de diferente espectro. Más aún, en ambas el narcotráfico es tocado apenas de manera tangencial. No obstante:

Es una realidad que sus textos problematizan una serie de cuestiones estructurales del México contemporáneo: la relación ambigua entre el crimen y el Estado, la representación de la violencia en sus distintas facetas, así como la recreación del lenguaje popular a través de la oralidad, entre otros temas. Las novelas y cuentos de Mendoza penetran en las redes imaginarias de la conspiración política y el narcotráfico, siguiendo una tradición de sospecha e intriga que remite a una añeja tradición del género negro y policial, y a autores como Martín Luis Guzmán, Rafael Bernal y otros más.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Eduardo Antonio Parra, “Norte, narcotráfico y literatura”. Disponible en Internet: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>, 22 de abril de 2015.

<sup>147</sup> Ricardo Conde Garza, “Puentes entre el canon y la literatura del norte. La recepción de *Pedro Páramo* en *Cóbraselo caro* de Élmer Mendoza”. Texto inédito.

Por otra parte, queda la etiqueta de “la violencia” que le atañen a su obra, hecho que no es nada halagador para un centro cultural que desea que la literatura “pase sin ver y corriendo”, cuando es claro que la narración tiene que ser violenta ante un medio violento, sin olvidar que vivimos

La descarada tendencia de la época a la satisfacción exprés se ha aliado en México con la impunidad. El mundo narco, la supremacía del presente se cumple a través de un *ménage à trois* del dinero rápido, la alta tecnología delictiva y el dominio del secreto. El pasado y el futuro, los valores de la tradición y las esperanzas planeadas, carecen de sentido en ese territorio.<sup>148</sup>

Y esto, por supuesto, es material de literatura para Élmer Mendoza.

#### 4.2 Sobre *Un asesino solitario*

Era un día soleado en las Lomas Taurinas de Tijuana. El candidato se abre paso entre una multitud que lo rodea, deseando saludarlo de propia mano, posar las palmas sobre sus hombros o por lo menos rozar la chamarra beige, de la marca *Burberry*, que se distingue visiblemente entre la masa que se arremolina. Son las 5.11 PM (hora local) del 23 de marzo de 1994. Se escucha al fondo “La culebra” de Banda Machos: “De pronto veo venir/Cerquita de mí/Yo vi a una culebra/Mirando hacia mí/Y yo grité: “¡Ay, la culebra! Y yo grité: “¡Ay, la culebra!”. Ha transcurrido tan sólo medio minuto en la cinta. Son las 5.12 PM. El candidato sigue su camino, recibiendo peticiones, cartas, buenos deseos, hojas que parecen en blanco a la distancia de quien observa. “La gente salió huyendo/Mirándome enojados/Toditos asustados

---

<sup>148</sup> Juan Villoro, “La alfombra roja del terror narco”. Disponible en Internet: [http://edant.revistaenclarin.com/notas/2008/11/29/\\_01811480.htm](http://edant.revistaenclarin.com/notas/2008/11/29/_01811480.htm), 2 de octubre de 2014.



comenzaron a gritar: “¡Huye, José!” “¡Huye, José!”. De entre los sombreros, las cachuchas de probables jornaleros y las cabezas llenas de confeti se distingue una sombra que se acerca al oído derecho de Luis Donaldo Colosio Murrieta. No es un ave mensajera, pero sí contiene los secretos de Estado de un país. Se trata de un revólver Taurus de calibre .38 que en menos de un segundo detona contra la cabeza del candidato, abriendo así una de las páginas negras en la historia de México. Entre el tumulto y la confusión la canción de Banda Machos parece un malagüero o una escalofriante broma de mal gusto: “Cuidado con la culebra que muerde los pies”. Colosio yace en el suelo polvoso de Lomas Taurinas.

Al momento del disparo, las voces de quienes grababan apenas son perceptibles, “¡Chingue a su madre!...” y algunos momentos después: “Sí, ahí lo llevan, eh”. Con estas dos sentencias comenzaría una pugna constante entre las múltiples versiones que partían desde el Estado, todas ellas apuntando a la acción de un asesino solitario, frente a la opinión colectiva que consideraba que el asesinato del entonces candidato tenía un trasfondo político, y por lo tanto, un autor intelectual —o autores intelectuales—, producto de un contexto caracterizado por la corrupción y el “influyentismo”; un ambiente sórdido en el que los asesinatos por el poder resultan ser hipótesis posibles o acertadas. De esta forma, frente a la versión del asesino solitario, en esta caso Mario Aburto o alguno de sus desdobles, la *vox populi* ya había dictado sentencia y los culpables se encontraban en libertad, disfrutando de los privilegios de pertenecer a las más altas esferas de la clase política mexicana, sobre todo el titular del ejecutivo: Carlos Salinas de Gortari.

Ricardo Piglia, en el ya citado ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, reconoce la fuerza que tiene el rumor en busca de establecer “la verdad” frente a la ficción del Estado y cómo la literatura, a través de la construcción de otras ficciones, da voz y cauce a esas otras versiones o relatos alternativos. Las versiones anónimas condensan de cierto

modo un sentido múltiple que ponen en tensión el relato popular con el relato de Estado. Para Piglia, la labor del artista, ejemplificando con la figura de Rodolfo Walsh, radica en “buscar por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula, y, a la vez, escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen”.<sup>149</sup> Sin embargo, a pesar de que el asesinato de Luis Donaldo Colosio marcó un parte aguas en la historia contemporánea del país, al tratarse prácticamente del único magnicidio en más de cuarenta años, aún son pocos los ensayos que se han realizado sobre este evento desde las artes.

El cine, por su parte, apenas en el año 2012 realizó un intento a través de la lente del director mexicano Carlos Bolado: *Colosio: el asesinato*. Sin entrar en detalles sobre esta película, quisiera destacar dos escenas: en primer lugar, un diálogo que mantienen “El doctor” [Daniel Giménez Cacho], identificado en el filme como el asesor del presidente, y su subordinado, “El licenciado” [Odiseo Bichir], reconocible para el espectador como José Francisco Ruiz Massieu. “El doctor” le encarga a “El licenciado” una investigación paralela a la oficial, y le otorga un alcance, recursos, mucho mayor que la que tendría ésta. Cuando comienza a rendir sus primeros frutos, apuntando a un crimen auspiciado por el Estado, el personaje de Odiseo Bichir le dice a su superior: “Nadie se creerá lo del asesino solitario, caballero águila...”, a lo que el otro le responde, con tono un tono irónico, “la gente creerá lo que tenga que creerse”, para después despedirlo de su despacho. En segundo lugar, está otra conversación, esta vez entre dos de los investigadores del caso, Andrés y Berta, en el que se manifiestan las múltiples versiones que no encuentran cabida en la versión oficial y que, por supuesto, distan mucho de la hipótesis del asesino solitario. Al momento en que Andrés le pide a Berta los resultados de sus investigaciones sobre los múltiples rumores que comienzan a dispersarse, ésta le responde:

---

<sup>149</sup> Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)*, *Op. Cit.*, p. 29.

De los narcos hay muchos rumores, no sólo el del Tecolote. Unos dicen que los colombianos mandaron dólares para la campaña a través del Cartel del Golfo y que como el candidato no los aceptó, se lo cargaron. Otro dice que los Arellano quisieron ver al candidato un par de veces fuera de Tijuana, movieron todos sus contactos, pero no lo lograron, y otro más dice que en Culiacán, un día antes de Lomas Taurinas, había un asesino solitario que no llegó al candidato.

Por su parte, los abordajes de este caso desde la literatura también son escasos. Uno de ellos se inscribe a tan sólo cuatro años de este hecho, en 1999, cuando el escritor sinaloense Élmér Mendoza publicó *Un asesino solitario*, que ya desde el título saca a la luz precisamente estos dos momentos que consideró Carlos Bolado en su película: la teoría del asesino solitario es incoherente para diversos sectores de la sociedad, a pesar de la persistencia de la maquinaria del Estado por imponer “la verdad” de esa versión, por lo que el título de la novela resulta totalmente irónico al momento de contrastarlo con la realidad o, visto de otra forma con mayor precisión: con la contrahistoria que se ha construido a lo largo del tiempo sobre el caso Colosio. Por lo tanto, además, siguiendo la novela de Mendoza, esto nos lleva a considerar que si existió verdaderamente un asesino solitario éste no actuó en Lomas Taurinas, sino en Culiacán, Sinaloa, días antes del atentado: días en los que se centra la narración en primera persona de Jorge Macías “El Yorch”, en *Un asesino solitario*. En efecto, sabemos que Luis Donald Colosio tuvo actos de campaña en Culiacán el día 22 de marzo de 1994, un día antes del atentado, y que la existencia de un asesino solitario, que no pudo acercarse al candidato, fue uno de los tantos rumores que se propagaron en la región días después de su asesinato.

Es justo señalar que en el *Informe de la investigación del homicidio del licenciado Luis Donald Colosio Murrieta*, publicado por la Procuraduría General de la República, en el capítulo noveno del primer tomo, “El crimen y sus circunstancias”, se incluye un extenso catálogo de cuarenta y un versiones de “personas que dijeron tener información previa del atentado”. De este

catálogo se desprende que en su mayor parte:

Se trató de anónimos cuya información no fue corroborada, presumiéndose que fueron hechos con el propósito de perjudicar a alguien en lo particular o bien escritos por personas necesitadas de llamar la atención o mitómanos; en otros casos se trató de documentos apócrifos, personas necesitadas de ayuda, presos desesperados, desempleados o defraudadores profesionales, esperando obtener algún beneficio económico; en otros más, de personas con franco deterioro mental o con personalidades protagónicas o fantasiosas; en otros, se trató de comentarios circunstanciales que alguien pudo haber escuchado antes del asesinato y que con la mejor buena fe se transmitieron a la Subprocuraduría para ser investigados; sin embargo, en algunos casos el comentario luego se magnificó o distorsionó, la mayoría de las veces con el único propósito de llamar la atención. En otros supuestos se trató de suposiciones o deducciones que partieron de bases erróneas [...] También se probó o que el comentario fue distorsionado o magnificado con el tiempo, que era de interpretación equívoca, o que no tenía mayor fundamento que la especulación o el protagonismo de quien en su momento lo emitió, por lo que no fueron útiles para el esclarecimiento del homicidio.<sup>150</sup>

Todas estas versiones, avivadas en muchos casos por la voz popular, fueron descartadas por la investigación judicial de forma determinante, ya que, en palabras del mismo informe, en todo caso únicamente demuestran:

Hasta dónde se puede llegar si se da rienda suelta a la especulación personal o colectiva. Este ejercicio demuestra, de cara al futuro, hacia dónde no debe ir la investigación y lo que de seguro le espera si no se sabe parar a tiempo: puede generarse tal cúmulo de versiones como imaginación se tenga. La lección, para

---

<sup>150</sup> Informe de la investigación del homicidio del licenciado Luis Donald Colosio Murrieta, Tomo I: El crimen y sus circunstancias, Procuraduría General de la República, disponible en la red: <http://www.pgr.gob.mx/Temas%20Relevantes/Documentos/Casos%20de%20Interes/Tomo%20I.pdf>, 23 de mayo de 2014.

todos, es que no se debe dar cauce a más hipótesis sin fundamento y que sólo se debe seguir investigando a partir de indicios viables y comprobables.<sup>151</sup>

Por supuesto, estos indicios viables y comprobables son los que están al alcance del propio Estado y, por lo tanto, la interpretación de estos datos es monopolizada al tiempo en que se autoproclama que ese informe contiene la verdad única del hecho con vistas hacia el futuro, más allá, queda como una “lección” para la comunidad. Por su parte, entre los intersticios de estas versiones encontramos el lugar de la literatura, de entre todos estos relatos que no aspiran a convertirse en Historia, sino en historias. De hecho, de estos rumores y versiones alternas, improbables, inverosímiles y, por ende sin ningún valor judicial, se desprende el ejercicio literario de Élmer Mendoza. La versión sobre un asesino solitario, que siguió al candidato en su gira por el estado de Sinaloa los días previos a su asesinato, es el punto de donde parte toda la trama de *Un asesino solitario* y estuvo en consideración del autor al momento de la escritura, según una breve conversación que tuve con él en la FIL de Guadalajara 2013.<sup>152</sup> Incluso, en una entrevista otorgada a César Güemes del diario *La Jornada* en 1999, el mismo autor sinaloense comenta sobre la anécdota central de la novela:

---

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> Una primera clave de este rumor la tuve de voz de un compañero sinaloense del Posgrado en Letras de la UNAM, Kharlo Quiñónez, quien me comentó que su padre le había contado que a Colosio intentaron asesinarlo en su mitin de Culiacán, el día 22 de marzo de 1994. Al respecto, he buscado algún respaldo bibliográfico, pero no es difícil inferir que al tratarse de rumores, éstos raramente son documentados. En el *Informe de la investigación* ya citado, únicamente dos versiones alternas tendrían alguna relación con el asesino solitario de Sinaloa. La primera se trata de aquella titulada como “Versión de María Elena Gómez Pineda. La güera guerrillera” en donde se lee: “El día 22 de marzo Luis Donald Colosio encabezó en Mazatlán uno de sus últimos actos de campaña. Colonos mazatlecos que asistieron a ese mitin aseguran que ahí estuvo Tranquilino Sánchez Venegas, y que le y escucharon decir a un acompañante joven que llevaba lentes oscuros: ‘aquí no se va a poder, va a tener que ser más adelante’”. Una segunda versión que podríamos considerar se cita bajo el título “Versión de José Luis Avendaño y Machuca” en donde se da cuenta que en una caseta telefónica pública de la central de autobuses de Culiacán, el Sr. Avendaño y Machuca, “logró escuchar una voz estentórea o fuerte que provenía de la caseta telefónica número 7, que tenía la puerta abierta alcanzando a oír a una persona del sexo masculino, que se encontraba de espaldas al declarante, al que no pudo ver en ese momento ni percatarse de sus rasgos físicos, que fuertemente gritaba al hablar por teléfono y decía textualmente ‘aquí se nos escapó el hijo de su chingada madre, pero allá, sí lo vamos a matar’ y siguió hablando el mencionado sujeto otras cosas como si estuviera informando de algo a otra persona”. Ambas versiones fueron consideradas insustentables para los fines de la investigación.

Los hechos generan información. A partir de ahí todos creamos una mitología. Suceden dos acontecimientos en el país, asesinatos políticos, uno en Tijuana y otro en el Distrito Federal. A partir del primero las personas inventan una mitología. De tal suerte que dos días después todo mundo tiene su interpretación de los hechos, se desatan las especulaciones y las historias paralelas. Así que como escritor no parto del hecho, sino de la mitología. Es algo que escucho en todos los ámbitos. Es una interpretación que va desde quien pretende hacer un análisis frío del atentado hasta quien cuenta los primeros chistes al respecto. Y hay en el medio personas que especulan con elementos que pudieran ser ajenos al crimen político, pero cercanos a la interpretación literaria. Toda esa serie de posturas son las que me llevan a pensar en escribir una obra de ficción. Por otra parte, existe una definición en la dramaturgia, que es la del personaje simple. A partir de eso empecé a pensar en un personaje que no tuviera más complicaciones que realizar un trabajo, y ya que me muevo en el terreno de la imaginación, elijo un sitio en donde este sujeto va a cometer su atentado y empiezo a escribir la historia.<sup>153</sup>

En este punto resultan interesantes las palabras de Élmer Mendoza, ya que reconoce que el trabajo que realiza en *Un asesino solitario* parte de un plano meramente ficcional, por un lado, y por otro expone las historias paralelas que pueden surgir a partir de un hecho histórico en específico. La historia que cuenta Jorge Macías, el narrador de la novela, condensa esas historias y, a su vez, coloca su visión de los acontecimientos “desde abajo”; es decir, la ficción mendocina no se plantea elucubrar sobre los autores intelectuales del crimen, ni siquiera las motivaciones que tuvieron éstos para decidir acabar con la vida de un candidato a la presidencia, finalmente no nos encontramos ante una novela de intriga política al modo de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, por ejemplo, sino busca obtener una pequeña toma

---

Por otro lado, centrándonos en el trabajo literario de Élmer Mendoza, vale la pena recordar que parte de muchos rumores que el autor ha sabido escuchar y exponer en su obra. Esto sucede también, por ejemplo, con la novela *El amante de Janis Joplin* (2003), en la que se recuerda aquel rumor que ponía a la *rockstar* vagando por las calles de Los Ángeles en busca de amantes anónimos.

<sup>153</sup> César Güemes, “Élmer Mendoza: partir de la mitología”. Disponible en línea: <http://www.lajornadasanluis.com/1999/02/21/cul-elmer.html>. 29 de mayo de 2014.

del último eslabón de la cadena en el ejercicio del poder, aunque este eslabón pueda representar el ejercicio de la violencia por parte del Estado: el accionar del gatillo de un arma. De paso, las palabras del propio Mendoza en la cita anterior posicionan el objetivo de este capítulo: la forma en la que la interpretación literaria puede abordar la Historia a partir de una obra de carácter ficcional. Al respecto, Aileen El-Kadi apunta de forma concluyente lo que trataremos de profundizar en este ensayo, que:

Élmer Mendoza, con todo, no utiliza estas imprecisiones y rumores alrededor del hecho histórico para desarrollar una novela policial y dar respuesta al misterio sobre el magnicidio, sino que justamente a partir de la misma naturaleza ambigua del crimen y el hecho de que el suceso pasó a formar parte del imaginario social, el autor incorpora fantasía e historia para recrear este episodio clave del México posrevolucionario. Esto es, la pluralidad de versiones, el enigma irresoluto, el poder y corrupción de una elite, la manipulación de información transmitida por los medios masivos es precisamente lo que interesó al escritor mexicano para abordar cuestiones *vis-a-vis* con las discusiones teóricas acerca de la identidad nacional y la agencia política popular.<sup>154</sup>

Consideramos, entonces, que la novela de Mendoza centra su mira en el vacío de la credibilidad en el poder y, como parte del género al que pertenece, se construye bajo una única certeza: el criminal puede ser el Estado. Por otro lado, antes de dar paso a un comentario más profundo de la novela, quisiera detenerme en el paratexto de la misma, ya que éste resulta determinante en su recepción por parte del lector: específicamente en el título y en la portada. Hemos comentado ya que esta obra encuentra su título en una frase que concentra toda la versión oficial y que, por otro lado, desde el mismo asesinato de John F. Kennedy, esconde

---

<sup>154</sup> Aileen El-Kadi, “*Un asesino solitario*, la autoría de un crimen compartido: del centro a los márgenes y el espectáculo de la violencia política en el México de los 90.” Disponible en Internet: <http://faculty.utep.edu/Portals/1653/Un%20asesino%20solitario%20ELKADI.pdf>. 29 de mayo de 2014.

tras de sí traiciones de Estado y acomodados políticos a cualquier precio, sin importar la sangre. Es indudable que al hablar de un asesino solitario, se exoneran muchas otras responsabilidades de personajes con cargos políticos de alto rango. Además, la imagen de un asesino solitario se relaciona de inmediato con la figura de un chivo expiatorio, Lee Harvey Oswald o Mario Aburto, que ponen la cara y el cuerpo ante una justicia que defiende la impunidad de los poderosos. El sentido del chivo expiatorio (o *pharmakos*) en la literatura es ampliamente estudiado por Northrop Frye en su “Teoría de los modos” en donde se establece que el personaje que se incluye dentro de esta figura no es ni culpable ni inocente, sino que su posición es plenamente irónica dadas las circunstancias en las que se encuentra y a las que no se puede oponer. El *pharmakos*, nos dice Frye:

No es inocente ni culpable. Es inocente en el sentido de lo que lo que le acontece es mucho más grave que cualquier cosa que pudiese provocar lo que él haya hecho, como el escalador cuyo grito ocasiona una avalancha. Es culpable en el sentido de que es miembro de una sociedad culpable o habitante de un mundo en el que tales injusticias son parte inevitable de la existencia. Los dos hechos no llegan a juntarse; permanecen irónicamente aparte.<sup>155</sup>

Considerando lo anterior, en el caso de la novela *Un asesino solitario*, su título apuesta porque el lector tenga en mente la posición del asesino solitario como parte de todas las maquinaciones estatales a las que responde, aún más si consideramos el texto en la contratapa:

Un asesino solitario: Antes del asesinato del candidato a la presidencia en el norte de México se efectuó otro atentado en su contra en una ciudad distinta del Pacífico. No habría sido olvidado de no ser por el levantamiento de la guerrilla y la debacle económica que sufrió el país. Entre los que lo recuerdan está Jorge Macías,

---

<sup>155</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monteavila, Caracas, 1991, p. 64.



sicario receloso, traicionado por su amante y su mejor amigo, hábil manipulador de un sistema al que sirve con rencoroso cinismo. A medida que Macías se interna en un territorio que se disputan narcotraficantes y policías judiciales, descubre varias conspiraciones que pueden coincidir en un hombre de manera simultánea.<sup>156</sup>

Gérard Genette, parafraseando a Leo H. Hoek, reconoce que el título “tal como lo conocemos hoy es de hecho, un objeto artificial, un artefacto de recepción”<sup>157</sup> y, al ser elemento más visible del paratexto del autor suele entrar muchas veces en conflicto con el paratexto de la editorial, por lo que suele haber negociaciones entre autor y editorial sobre el título de alguna obra. Este fue el caso de *Un asesino solitario*, ya que el título que el autor tenía pensado para esta novela era *El silencio de las espadas*. En una entrevista, realizada por Miguel Ángel Cabañas, Mendoza reconoce:

EM: Cuando yo era joven, una vez le leí un texto mío a Gonzalo Celorio y me dijo: “Élmer, tienes voluntad de estilo” y a mí esa frase me impactó. La tomé como mía y a partir de entonces quiero que la novela lleve mi sello y que el título también. No siempre lo he logrado. *Un asesino solitario* se lo puso un gabinete editorial... El título que yo tenía no le iba...

MC: ¿Y cuál era originalmente?

EM: Se llamaba *El silencio de las espadas*, que tenía que ver con el asunto de la lucha, pero editorialmente no funcionaba. Y salió de un gabinete de personas en el que yo estuve presente [...]<sup>158</sup>

El título es, entonces, siguiendo a Maite Alvarado:

Una especie de bisagra entre el paratexto del autor y de la editorial. Es también la

---

<sup>156</sup> Élmer Mendoza, *Un asesino solitario*, Maxi-Tusquets, México, 2013.

<sup>157</sup> Gérard Genette, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001, p. 51.

<sup>158</sup> Miguel A. Cabañas, “Un discurso que sueña: Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña”. Disponible en Internet: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>. 29 de mayo de 2014.

tarjeta de presentación del autor en público, el primer mensaje que envía a sus lectores potenciales. Para el lector, en general, el título es la primera clave del contenido del libro, por lo que –junto con la ilustración de la tapa y el sello de la colección– constituye el disparador de sus primeras conjeturas.<sup>159</sup>

Es indudable que el título de esta novela representa un sinnúmero de deducciones previas a la lectura a las que podrá llegar el lector, más aún si se trata de un lector familiarizado con el caso Colosio. Por ello, es imprescindible considerar también la ilustración de la portada, que podría anotarse como un segundo acierto de la editorial (Lámina1). Se trata de una viñeta de Gustavo Chávez Pavón, artista plástico mexicano, sumamente comprometido con las causas sociales, específicamente con los movimientos indígenas en Chiapas.<sup>160</sup> En ésta, con cierto drama caricaturesco, se congela la imagen del asesinato según el video que inundó los medios de comunicación pocas horas después del asesinato. Muestra cinco cabezas de personajes no reconocibles, ya que se encuentran de espaldas, y dos más de perfil, una de lado inferior izquierdo y otra más del lado superior derecho. Al centro, el revólver Taurus .38 empuñado por la mano de un desconocido que, de hecho, está fuera del marco, ya que ninguno de los otros personajes tiene un saco de color amarillo, como lo muestra la manga de la mano que toma el arma. Ésta apunta contra la cabeza de un octavo personaje, completando así el cuadro. Si bien la identidad de este último personaje tampoco es reconocible, ya que se encuentra de espaldas, el observador de inmediato considera al candidato presidencial del PRI, Luis Donald Colosio. Por otro lado, del personaje que se encuentra frente al candidato surge un globo de diálogo con la frase: “MAR. 23 1994”. Con esto, todas las deducciones que pueda realizar el

---

<sup>159</sup> Maite Alvarado, *Paratexto (fragmento)*. Disponible en Internet:

[http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas\\_T3/paratexto.pdf](http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3/paratexto.pdf). 29 de mayo de 2014.

<sup>160</sup> Para conocer más sobre la obra de Gustavo Chávez, recomiendo el siguiente texto: “Rastros coloridos de rebeldía, desde Chiapas hasta Palestina. Entrevista con Gustavo Chávez Pavón” de Cristina Híjar González. Disponible en Internet en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/diversa/diventhijar.htm>. 29 de mayo de 2014.

lector, previa lectura de la novela, vienen al caso, por lo que el proceso de actualización comienza, incluso, con el libro cerrado.

De esta forma, con todas estas alusiones, el lector abre el libro con bastante información sobre lo que le será contado. Sin embargo, éstas pueden guiar a un equívoco al momento de leer la novela, ya que, como veremos, el relato del Yorch Macías no refiere exactamente al asesinato del Luis Donald Colosio en Tijuana, sino a la forma en la que éste fue contratado para asesinar al candidato en Sinaloa y de cómo es traicionado por el propio sistema al que proporciona sus servicios. La viñeta de Chávez Pavón no se relaciona exactamente con lo narrado porque no se narra lo que aconteció en Lomas Taurinas, Tijuana, sino, desde un plano plenamente ficcional, se narra lo que *pudo suceder* días antes en Culiacán. Es justo hacer hincapié en el plano ficcional que conserva la novela, ya que al relacionarla de forma directa con la realidad, perdería todo su efecto literario y su fuerza como un contra relato *vis-a-vis* la ficción de Estado, que reclama Ricardo Piglia. De acuerdo con Wolfgang Iser:

La indeterminación se puede “normalizar” al referir el texto ampliamente a los hechos reales y por ello verificables, de manera tal que el texto aparezca tan sólo como su espejo. Pero en el reflejo se borra su calidad literaria. Sin embargo, la indeterminación puede estar dotada de tales contradicciones que no sea posible una comparación con el mundo real. Entonces, el mundo del texto se establece como competencia con el mundo conocido, lo que no puede ocurrir sin repercusión para el mundo conocido.<sup>161</sup>

Es el mismo Élmer Mendoza quien reconoce: “como escritor, lo que estoy intentando es dilucidar algunos registros que pudiera tener sobre la realidad y sobre la mitología; más sobre la mitología que ha surgido sobre el caso. Y buscar convertirlo en literatura, sin que haya

---

<sup>161</sup> Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en: Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, p. 103.

un sentido moral o un sentido de juzgar a los que no me corresponde”.<sup>162</sup> En este orden de ideas, Federico Campbell recuerda que la novela parte de

Un contexto, una época, una mentalidad criminal, como la del México finisecular, aparecen quizá por primera vez en nuestra narrativa en esta astuta narración rápida y electrificante de Élmér Mendoza, quien no quiso leer libros sobre el asesinato de Colosio, ni revistas ni periódicos. Prefirió mejor irse por la libre carretera imaginativa de la página en blanco.<sup>163</sup>

Es justo esta página en blanco, estas indeterminaciones en la versión oficial, la que le permite al autor tomarse algunas licencias en su obra, que se reflejan desde el mismo título que sugiere mucho más en lo que no dice: Jorge Macías es en efecto un asesino a sueldo, pero no fue el asesino del candidato, aunque *pudo haberlo sido*. Además, si bien es reconocido en su medio por trabajar en solitario, la soledad no refiere al *modus operandi* del personaje, sino a la soledad que le depara la traición de su amante (la Charis) al casarse con uno de sus amigos (el Chupafaros) con quien tiene una abierta pugna ideológica, y de su mejor amigo (el Willy) al entregarlo prácticamente a sus perseguidores hacia el final de la novela. Por otro lado, sabemos que al Yorch Macías se le hace creer que actúa por sí mismo, aunque detrás de su figura, y sin que este alcance a percibirlo, se encuentran un sinnúmero de personajes que en realidad manipulan el accionar de su gatillo, y que no tendrán miramientos para eliminarlo después de perpetuar el asesinato del candidato para, así, eliminar cualquier evidencia. En este sentido, la observación de Andrea Garza Garza es más que acertada:

---

<sup>162</sup> Miguel A. Cabañas, *Op. Cit.*

<sup>163</sup> Federico Campbell, “La novela de la conspiración”. Disponible en Internet: <http://www.lettraslibres.com/revista/libros/la-novela-de-la-conspiracion>. 29 de diciembre de 2013.

Este tipo de identidad basada en individualidades aisladas que se sostienen en la sobrevivencia del más fuerte, como ocurre con Yorch Macías, es la forma más sublimada, más sofisticada de imposición identitaria. *Un asesino solitario*, apela a la hipótesis que giró en torno al asesinato de Colosio, la del magnicida único.

Bajo este tenor se creería que concederle la culpa a un criminal que actuaba por cuenta propia ocultaba la responsabilidad del Estado. El adjetivo “solitario” demarca el mecanismo profundo del crimen político, pues lo que la autoridad necesita es que sus asesinos se crean autónomos para que el sistema de manipulación funcione.<sup>164</sup>

*Un asesino solitario* se construye a partir de una narrativa confesional. Desde las primeras líneas sabemos que se trata de un monólogo y que éste tiene un receptor o narratario no identificado:

¿Sabes qué carnal? Durante el año tres meses y diecisiete días que llevamos camellando juntos te he estado wachando y wachando y siento que eres un bato acá, buena onda, de los míos, no sé cómo explicarte, es como una vibra carnal, una vibra chila que me dice que no eres chivato y que puedo confiar en ti, a poco no.<sup>165</sup>

Entre tragos de tequila, Coca-Cola, tamales y galletas pancrema, el lector reconoce la intimidad que existe entre el narrador y el narratario, de quien desconocemos su identidad, incluso hasta el mismo término de la novela. Colocándose al mismo nivel, el narrador nos informa que ambos trabajan en el drenaje profundo de alguna ciudad indeterminada y que narrará desde el presente hacia el pasado, en analepsis:

[...] ya ves lo que se dice de los que trabajamos aquí, en el Drenaje profundo: que somos puros malandrines, puros batos felones, y de ahí parriba; será el sereno,

---

<sup>164</sup> Andrea Garza Garza, “Asesinos colectivos, a sueldo y kamikazes: la representación del criminal en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura y *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza.” Texto inédito.

<sup>165</sup> *Un asesino solitario*, p. 11.

pues sí, ni modo que qué, así que carnal, acomódate porque el rollo es largo.<sup>166</sup>

Así, se imprime una relación de confianza entre ambos, y la cualidad que el narrador le reconoce al narratario de “no ser un chivato” es recíproca: el lector puede deducir que el narrador será totalmente sincero con el narratario, por lo que se rompe cualquier posibilidad de un narrador desconfiable. De esta forma, se da pie a la primera y más grande confesión que contiene la novela, alrededor de la cual gira toda la anécdota de la misma:

¿Y cuál es el rollo?

Barrientos carnal, ¿te acuerdas de Barrientos? ¿Aquel candidato chilo a la presidencia? Ah, pues me contrataron para bajarlo. Todo empezó así: [...]<sup>167</sup>

Al momento de que el narrador identifica al candidato a la presidencia como Barrientos, se comienzan a activar todos los mecanismos de actualización en el lector con el fin de reconocer quién es exactamente Barrientos, buscando relacionar a este personaje con las referencias históricas, de la cual el lector ya se encuentra prevenido por la portada y el título de la novela, como ya hemos comentado con anterioridad. De esta forma, se establece el pacto de lectura y el rumbo de la ficción: los nombres de la novela no se correlacionan con los sucesos históricos, por lo que esta relación partirá exclusivamente a cargo del lector. Por lo tanto, reconocemos que el autor decide no corresponder de forma directa a sus personajes con los actores políticos que podrían tener participación en su relato, porque “el universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran

---

<sup>166</sup> *Ibidem.*

<sup>167</sup> *Un asesino solitario*, p. 11-12.

en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles”.<sup>168</sup> Sin embargo, a pesar de que no existe referencialidad extratextual en el nombre de los personajes, en cambio, ésta sí existe en las acciones de los mismos e incluso en los cargos públicos que desempeñan, por lo que pensamos que es el mismo texto el que lleva al lector hacer relaciones con el “mundo real”, como respuesta a la búsqueda de su “significación narrativa”. Todo relato, entonces:

Ofrece una visión del mundo con la que el lector puede coincidir o no a partir de grados de confiabilidad a los que se somete la historia narrada, de acuerdo a la perspectiva predominante y a los puntos de vista que estas despliegan en la construcción de un universo diegético y, en consecuencia, en la configuración de los espacios y seres que los pueblan y amueblan. Un elemento de análisis que adquiere un significado mayor cuando la obra literaria que se torna en nuestro objeto de estudio nos remite a situaciones y a nombres con un referente extratextual.<sup>169</sup>

Con frecuencia se afirma que el autor decidió no nombrar actores reales en la novela como medio de protección ante las represalias de un gobierno censor de los relatos sobre el pasado, aunque vale la pena recalcar una vez más que diferentes entes gubernamentales, partidos políticos, secretarías de Estado e, incluso, grandes empresas de medios masivos de comunicación, sí conservan su referente extratextual, por lo que el texto guarda aquí un cúmulo de efectos de sentido. El mismo Mendoza comenta en la ya citada entrevista a César Güemes que:

Lo que pasa conmigo es que soy poco apegado a los hechos que ocurren. Desde luego que acudo a los medios impresos y a los electrónicos, pero más bien mi interés está en función de la literatura, esto que te digo: lo que generan los hechos, lo que se deja oír. Es por eso que no tengo temor de recibir ninguna amenaza ni,

---

<sup>168</sup> Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 2012, p.17.

<sup>169</sup> M. Arizmendi y E. Moreno (coords.), *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, UAS-UAEM, Toluca, 2013, p.12.

en el peor de los casos, un atentado. En realidad no tengo la menor idea de qué fue lo que pasó. Son cuestiones que tendrán que resolver la PGR o los que se dedican a la investigación. Lo que quiero es escribir, y en el país hay hechos que dan lugar a toda una serie de mitologías que pienso rescatar. Con ello no creo que afecte intereses de nadie.

Se trata, entonces, de un pacto que el autor establece con el lector de la ficción: ambos completan la historia. Los nombres de los personajes públicos aparecen ficcionalizados, pero esto no impide que el lector pueda establecer los paralelismos extratextuales pertinentes. De esta forma:

La perspectiva narrativa es asumida por el narrador en primera persona que a su vez es el protagonista Jorge Macías, quien se dirige a un narratario desconocido que cuando sumimos el proceso de enunciación a través de la lectura, ese narratario se convierte en un lector real que somos nosotros en el momento de asumir nuestro proceso lectural. Pareciera que el relato está dirigido a nosotros. Entonces la historia ficcional que da a conocer el Yorch es real en el acto de la lectura y conocemos sólo la perspectiva de los acontecimientos a través de la mirada de Macías. La historia se parcializa por la subjetividad del narrador y no nos resta sino creer o no en la autenticidad del relato.<sup>170</sup>

Es interesante considerar de la cita anterior en sus últimas líneas, ya que al momento en el que el narrador se adueña del relato de la historia, dejándole al narratario-lector la única tarea de actualización del texto, se asume completamente que la obra de Mendoza parte de una contrahistoria sustentada en “la mitología” —como él mismo le llama— o el rumor sobre el hecho histórico. Con ello, al mismo tiempo corrompe la intención de univocidad a la que aspira cualquier relato oficial derivado del aparato estatal. En la obra de Mendoza quien narra es un asesino a sueldo y al momento en que da a conocer su propia versión, esta historia parcializada pasada por el tamiz de la subjetividad, le arrebató al Estado el monopolio de la verdad. En este contexto, Roberto Sánchez Benítez apunta:

---

<sup>170</sup> M. Arizmendi y G. Meza, “Historia y perspectiva en *El amante de Janis Joplin* y *Un asesino solitario*. Similitudes y diferencias”, en: M. Arizmendi y E. Moreno (coords.), *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, UAS-UAEM, Toluca, 2013, p. 16.



Averiguar, investigar, acosar la verdad hasta que no tenga en dónde esconderse, hasta que confiese su verdad, a saber, cómo es que ha estado oculta en el cuerpo del delito. La trama policiaca, al igual que la averiguación judicial, a la que corresponde el modo de ser de la verdad de nuestro tiempo, reconstruye los pasos del pasado, recrea el acontecimiento, pone el escenario para que la verdad [agregaría yo, estatal] aparezca en conflicto. Una verdad que se toma su tiempo para aparecer a la luz de todos los incidentes, de las confesiones, de las pesquisas, de ir descartando las hipótesis que se contradicen. Es lo que señala Macías: «la verdad es caprichosa, siempre se muestra tras una cortina de humo, así que será mejor que esperemos a demostrarlo». <sup>171</sup>

Con estos mecanismos que el texto activa en el lector, es indudable que los nombres de los personajes pasan a segundo plano, cuando el proceso de actualización se ha realizado y esta versión paralela de la historia emerge a la superficie. Por otro lado, el autor también ha dispuesto una serie de estrategias narrativas para que el proceso de identificación no distraiga demasiado al lector de esta tarea, ya que los nombres de los personajes apuntan a su reflejo extradiegético prácticamente en aliteraciones, por ejemplo: Luis Eduardo Barrientos Ureta sería Luis Donald Colosio Murrieta, candidato del PRI; Cardona, Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del PRD; Max: Diego Fernández de Cevallos, candidato del PAN; el Sub-comandante Lucas, sub-comandante Marcos del EZLN; Samuel Machado, Manuel Camacho Solís, comisionado para la paz en Chiapas; Abraham Malinovski, Abraham Zabludovski, periodista de Televisa. El caso de Carlos Salinas de Gortari es especial, ya que nunca es nombrado, el narrador se refiere a él únicamente como “mi presi”, alineando al relato con la forma como se le conoce al expresidente popularmente: el innombrable.

Por otra parte, otros personajes, no tienen su correspondiente extratextual, por lo que

---

<sup>171</sup> Roberto Sánchez Benítez, “Opacidad y verdad en la trama policiaca de Élmer Mendoza”, en: M. Arizmendi y E. Moreno, *Op. Cit.*, p. 120.

sólo encuentran vida en el plano ficcional: Jorge “el Yorch” Macías que no se corresponde con Mario Aburto; la Charis, amante del Yorch; el Fito —o el Charro o el Chupafaros— esposo de la Charis y amigo de la infancia del Yorch; el Willy, judicial y amigo de la infancia del Yorch y, finalmente, el Veintiuno y el Jefe H. Sobre estos dos últimos personajes cabe recalcar que sus nombres no son revelados por el narrador. Ambos contratan a Macías para realizar un asesinato, el primero le pide eliminar al candidato del PRI y el segundo a un alto mando del EZLN. Si bien se pone de manifiesto la discrecionalidad y secrecía que permea los círculos en los que se mueve Macías, el uso de este tipo de sobrenombres pone a quien los porta a la altura de cualquier sicario. Relevante es que ambos trabajan para el Estado, uno probablemente para la Secretaría de Gobernación, y el otro para los Guardias Presidenciales, poniendo de manifiesto que el aparato estatal puede responder de la misma forma que cualquier organización criminal: una estructura que tiene como su parte más violenta el sicariato.

De esta forma, a pesar de que el texto se engloba en sí mismo, los personajes se mueven en su mundo diegético, es entendible que el lector busque su reflejo en el mundo extradiegético, porque el texto así lo sugiere. En este sentido Wolfgang Iser considera que cuando un texto literario no produce objetos reales, alcanza justo su espacio de realidad, en el momento en que el lector ejecuta las relaciones ofrecidas por el texto mismo. Iser expone:

En este punto surge una parte de indeterminación que es propia de todos los textos literarios, pues no se pueden remitir a ninguna situación del mundo vital de tal que manera que se fusionen en ella o que sean idénticos a ella. Las situaciones del mundo vital son siempre reales y los textos literarios son, por el contrario, fictivos; por ello, sólo se pueden cimentar en el proceso de la lectura, pero nunca en el mundo.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> Wolfgang Iser, *Op. Cit.*, p. 103.

En la entrevista ya citada a Élmer Mendoza, Miguel A. Cabañas pregunta, “¿Tú temes que se te lea como si fuera un documento histórico o “realista” de lo que sucede, y no realmente como recreación ficticia de la realidad? ¿Temes que al menos aquí en México se te lea de esta manera?”, a lo que el autor responde:

Yo no temo nada. Soy un escritor que anda buscando a sus lectores y eso significa que mis lectores pueden tirar para donde les de la gana. Si tengo que hablar de mi lector ideal, entonces, sí, mi lector ideal es alguien que pudiera llegar a la conclusión de que estoy contando una historia, pero que la estoy contando de una manera que es mía, que es particular, que, por un lado, puede tener momento extraños mientras está haciendo la lectura, pero otros momentos donde él participa en ciertos procesos de identificación con mis libros que puede tener con personajes, con situaciones, con música, con pensamientos, con imaginaciones, con lenguaje. Pero no sé...creo que el universo de los lectores es muy amplio y puede pasar cualquier cosa.<sup>173</sup>

Suponemos con el autor que el lector no sólo puede llegar a la conclusión de que se le está contando “una historia”, sino “la historia” misma, y que no fue el miedo al Estado lo que llevó a Élmer Mendoza a no considerar actores reales como parte de su ficción, sino el propio pacto de lectura que entabla con el lector, es decir, es éste el que tiene que adentrarse en la ficción de la novela, hacerse parte de ella al tomar la posición del narratario que escucha pacientemente la confesión de Jorge Macías, para posteriormente relacionar, si así lo desea, o si su bagaje cultural así lo permite, con los actores reales del drama político. Al respecto, Elizabeth Moreno Rojas señala que:

*Un asesino solitario* recupera un conflicto político del pasado reciente de nuestro país

---

<sup>173</sup> Miguel A. Cabañas, *Op. Cit.* WEB.

para describir sin cortapisas los embrollos de nuestro cada vez más cuestionado sistema político y judicial mexicano y los efectos de éste en la ciudadanía. Sin embargo, no hay que perderlo de vista, todas estas visiones se ofrecen desde la ficción, desde la literatura. Aun cuando en la representación del contexto podamos reconocer algunos de los escenarios o de los sucesos relevantes del año que asesinaron a Colosio —como el movimiento neozapatista, el asesinato de Ruiz Massieu, los actos de campaña en Culiacán, la firma del TLC— o que identifiquemos algunos personajes con personas reales —el candidato a la presidencia por el PRI, el conductor de Televisa, Abraham Zabludovsky, el comandante Marcos del movimiento zapatista—, el texto, sin embargo, es ficción, mera imaginación literaria. A través de una serie de recursos literarios —como la parodia, la ironía, la intertextualidad y la representación de la oralidad en los diferentes niveles del texto— Mendoza crea una anécdota ficticia.<sup>174</sup>

Con esto, nos manifestamos de acuerdo con la opinión de Moreno Rojas, ya que la versión de la historia que desarrolla Élmer Mendoza en su novela “cuestiona y desautoriza a la versión oficial desde el momento en que al ofrecer otra mirada a través de la literatura, abre la posibilidad de que los hechos hayan sucedido de otra u otras maneras: al restarle credibilidad a la historia oficial se revela que ésta es también una construcción discursiva.”<sup>175</sup> De tal forma, si *Un asesino solitario* plantea una contrahistoria, es necesario considerar la forma en la que se construye, ya que ésta tiene que ser por fuerza alterna y marginal a la llamada literatura canónica, por un lado, y totalmente opuesta a la forma en la que la historia oficial se inscribe, por el otro. Si consideramos que “el recurso principal de la historia ‘oficial’ es la escritura, la contrahistoria tiende a ser oral, ya que, frecuentemente se basa en memorias, testimonios, entrevistas, etc. Por lo tanto, el testimonio se destaca como un instrumento de la

---

<sup>174</sup> Elizabeth Moreno Rojas, “La reescritura del discurso oficial: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, en: Rodríguez Lozano, Miguel, *Escena del crimen: estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, UNAM, México, 2009, p. 141.

<sup>175</sup> *Ibid*, p. 147.

contrahistoria, un género contestatario.”<sup>176</sup> A juicio de Federico Campbell, Élmer Mendoza es poseedor de una aguda y vivaz exploración lingüística de los bajos fondos mexicanos, convertidos en rigurosa materia literaria, y *Un asesino solitario* por supuesto no es la excepción. El mismo Mendoza, nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde agosto de 2011 por el tratamiento de la oralidad de su región en su obra, reconoce que:

[...] gran parte el éxito de mis libros, de su amplia aceptación, es que el lenguaje que utilizo en mis novelas es una mezcla de lenguaje culto y lenguaje popular, de argot. Parto del lenguaje callejero, del lenguaje que no tiene a veces mayor explicación que la arbitrariedad. Los de Culiacán somos culiacanenses pero la acepción indígena es culichi. El habla culichi se forma de indigenismos, anglicismos, y algunas expresiones que se transforman por el uso cotidiano, que son mezclas y cuya fuerza también radica en los matices de sus tonalidades. Es un lenguaje que sale básicamente de la calle. Al principio me gustaba mucho desbocarme pero ahora creo que me auto-regulo lo suficiente.<sup>177</sup>

Al respecto, Mauricio Ostría González define como oralidad ficticia a las “distintas formas de imitación de la oralidad en textos escritos literarios”<sup>178</sup>, por lo que *Un asesino solitario* forma parte de un ejercicio de este calado, al recuperar figuras de oralidad en el discurso del narrador afectando no sólo a los niveles de la historia contada sino al propio discurso convocado en el texto. Al pensar en el Yorch Macías, como único narrador de la historia, concluimos que recibimos el relato departe de un actor marginal en la Historia de México, “una revisión caótica, fragmentaria, por medio del subgénero de la confesión basada en la oralidad y el coloquialismo; es también por medio de su narración que se desenmascaran

<sup>176</sup> Silvia Nagy-Zekmi, “¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas.” Disponible en Internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html>. 2 de enero de 2014.

<sup>177</sup> Declaraciones tomadas de: <http://www.clubdellibro.org/act-039.html>. 2 de junio de 2014.

<sup>178</sup> Mauricio Ostría González, “Literatura oral, oralidad ficticia”. Disponible en Internet: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext). 2 de enero de 2014.

‘intrahistorias’ políticas y las negaciones llevadas a cabo entre la élite y la plebe, entre la vieja oligarquía y aquellos que componen la base que sostiene ese poder.”<sup>179</sup> Así, Yorch Macías le cuenta al narratario cuando el Veintiuno le hace la encomienda:

Hay que matar a un candidato, chale, lo hizo en el momento en el que se hizo el silencio en el bar y se oyó clarísimo, no sé si alguna vez te ha tocado, estás en un lugar, todo muy chilo, acá, todo mundo cotorreando y de pronto un silencio que no te la andas acabando. Ándese paseando, pensé, con razón, ¿quién valdría cien mil cueros de rana?, ¿Un candidato a la presidencia?, pregunté, Claro, ¿quién va a ofrecer tanto por un diputado o un senador? El Veintiuno se relajó de volada, aunque lo que decía no era cierto, era normal que lo olvidara, pero en años anteriores habíamos despachado a varios aspirantes a diputados por cantidades parecidas, ¿Quién es?, ¿Quién crees que valga eso? No me acordé cuántos candidatos habían, pero sí recordé quiénes eran los fuertes, los que salían todos los días en el noticiero de Abraham Malinovski y que según la prensa podían ganar muchos votos, ¿Es el que estoy pensando? Ese mero, dijo, El del bigote poblado y la sonrisa simpática. Chale, carnal, no me la andaba acabando, jamás tuve tantos deseos de rajarme a una encomienda, ni siquiera cuando hice mi primer jale, y ahí estaba el pinche Veintiuno con su orgullo de patrón, sonriendo, tomando güiski y yo con ganas de abirme, de decirle, Sabes qué, no soy tu hombre cabrón, búscate otro, o búscate un grupo, es demasiado para un bato como yo que trabaja en solitario[...]<sup>180</sup>

Del fragmento anterior, es necesario recalcar el indudable ejercicio de oralidad ficticia que expone una ruptura con la solemnidad del lenguaje en el que se narra la historia oficial. En este sentido, George Steiner en su ensayo *Extraterritorial* reconoce que todo lenguaje está en relación activa y creadora con la realidad y, por lo tanto, toda obra literaria obtiene de su contexto un carácter inimaginable. Steiner opone esta cualidad del lenguaje literario frente a la

---

<sup>179</sup> Aileen El-Kadi, *Op. Cit.*

<sup>180</sup> *Un asesino solitario*, pp. 15-16.

intencionalidad del Estado de la siguiente forma:

La política totalitaria —fascista, estalinista o tribal— ha tratado de controlar el lenguaje. Y debe hacerlo precisamente porque un modelo totalitario de sociedad aspira a dominar el cuerpo y el alma de las personas. Las tiranías contemporáneas redefinieron las palabras, invirtiendo de manera grotesca y deliberada su significado: la vida se transformó en la muerte, la esclavitud en absoluta libertad, y la guerra en la paz. El estalinismo y las histerias tribales contemporáneas se empeñan —frecuentemente con éxito— en extirpar el pasado del íntimo lugar que ocupa en la memoria del hombre. La historiografía estalinista y maoísta reinventa el pasado. Los hechos, las ideas inaceptables, los nombres, la existencia misma de las personas son borradas por decreto. Una memoria artificial implanta —una compilación de ficciones y mentiras— reemplaza la diversidad de la memoria individual.<sup>181</sup>

Steiner apunta, entonces, a la idea que si el Estado logra borrar el pasado, el nombre, las ideas de personas indeseables para sí, el hombre corre peligro de “habitar un paisaje sin ecos”. El lugar de la literatura, de obras ficcionales como la de Élmer Mendoza se encuentra en el lugar del eco. En el momento en que Macías, un personaje marginal para cualquier historia oficial, es contratado por el Veintiuno podemos resaltar lo siguiente: en primer lugar, que los grandes acontecimientos que enmarcan la historia del país se planean en reuniones secretas llevadas a cabo en bares, entre sonrisas y copas, y no sólo en pomposos salones o despachos; en segundo lugar, se encuentra un tercer actor que condicionará el posicionamiento ideológico del Yorch Macías, Abraham Malinovski, reconocido conductor del noticiero de Televisa, a quien al lector no le será difícil identificar en el “mundo real” como el difusor de la versión oficial; en tercer lugar, que la historia de Jorge Macías va más allá del

---

<sup>181</sup> George Steiner, *Extraterritorial: ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p.136.

encargo de asesinar al candidato a la presidencia por el PRI, sino que posee un largo historial al servicio del aparato del Estado y, en último lugar, en alusión directa al título de la novela, se nos informa que Jorge Macías suele actuar en solitario.

Con estas primeras referencias nos será posible comenzar a delinear el perfil del narrador, es decir de Jorge *el Yorch* Macías. Es necesario partir comentando que se trata de un ser degradado, al momento de la narración es empleado en el sistema de drenajes profundos de alguna ciudad indeterminada, lleva trabajando ahí por espacio de un “año tres meses y diecisiete días”, según sus propias palabras al inicio de la novela. Por su puesto, resulta metafórico el lugar desde donde narra, ya que su posición en las cloacas de la ciudad le permite tener un punto de vista total de los acontecimientos que serán contados. Por otro lado, aunque el narrador es específico en cuanto al tiempo que lleva trabajando en el drenaje, no le es posible inferir al lector en qué momento está narrando o, específicamente, cuánto tiempo ha pasado desde que fue contratado para asesinar a Barrientos, por lo que el tiempo de la narración también es indeterminado.

También se pueden inferir algunos datos relevantes del pasado de Macías, ya que su recorrido ha sido largo: desde un pandillero que golpeaba gente por pura diversión en su natal Culiacán, hasta un porro que tuvo participación “en el numerito del 10 de junio [de 1971, el llamado “Halconazo”], no sé si oíste hablar de ese desmadre, en donde casi ni nos animamos a darle una chinga a los estudiantes, volaron pelos carnal, bien machín”.<sup>182</sup> Posteriormente, se nos hace saber que Jorge Macías fue guardia presidencial al mando del Jefe H, “por casi dos sexenios”, y que su trabajo llegó a su fin con el triunfalismo del gobierno de Salinas (“mi presi”) al terminar su mandato:

---

<sup>182</sup> *Un asesino solitario*, p. 88.



Macías, la gente está muy contenta con el señor presidente, tú mismo lo has visto, donde quiera lo reciben con cariño, de manera que el próximo año se va a dedicar a inaugurar obras y a despedirse de su pueblo, y como todo va a estar muy bien vamos a prescindir de tus servicios, o sea, ya no te necesitamos, estás fuera, dado de baja, dame las llaves del carro, el arma y tu credencial.<sup>183</sup>

Podemos reconocer en la figura de Macías lo que Ernest Mandel llama “spook” o “espectro”, es decir, exagentes del gobierno o de la milicia que se contratan de forma individual —lo que en el medio latinoamericano entendemos como “sicario”— o por medio de empresas privadas “con frecuencia echando mano de medios ilegales o abiertamente criminales. Y como son [o fueron] empleados por agencias oficiales de seguridad como el FBI, la CIA, la SAS o la MI5 para llevar a cabo ‘juegos sucios’, la línea divisoria entre los ‘espectros’ y los verdaderos agentes del gobierno nunca queda claramente definida”.<sup>184</sup> La encomienda de asesinar al candidato del PRI en Culiacán, “porque al que paga le conviene allá”, la obtiene mientras que se encuentra “inactivo”, y es esta inactividad es la que le permite echar mano de medios ilegales para llegar al candidato, aunque quienes lo contratan sí se encuentren ejerciendo la administración pública.

El encargo de asesinar a Barrientos también mitiga su carencias por falta de empleo, pero más que nada su hambre de estar “en la movida”: “Eso era lo que me gustaba, y eso era lo que extrañaba: andar en el ajo, en el poder, esos rollos”<sup>185</sup>, porque “estar fuera de algo que te gusta cuando ya has estado adentro es estar como medio muerto”.<sup>186</sup> Después de acordar con el Veintiuno sus condiciones, cincuenta por ciento de anticipo (quinientos mil dólares) y el resto al terminar el trabajo, así como comprometerlo a dejarlo trabajar por su cuenta, Macías

---

<sup>183</sup> *Un asesino solitario*, p. 43.

<sup>184</sup> Ernest Mandel, *Op. Cit.*, p.225.

<sup>185</sup> *Un asesino solitario*, p. 35.

<sup>186</sup> *Un asesino solitario*, p. 93.

comienza los preparativos del asesinato. De forma totalmente irónica, recibe de las propias oficinas de campaña información sobre el itinerario de viaje de Barrientos por Sinaloa, encontrando puntos de contacto con el itinerario que siguió el propio Colosio días antes de su asesinato:

Llamé al PRI, Qué onda, me dijeron que ahí no sabían nada de las giras del candidato, que llamara a las oficinas de campaña, Órale, le comenté a la voz, Ahí los llevo con la organización; llamé y después de esperar un resto me pasaron el rollo de que simón, el 22 de marzo el candidato estaría en Mazatlán por la mañana y en Culiacán por la tarde, que ahí dormiría, que comería con políticos y cenaría con empresarios, y que el 23 partiría a La Paz, donde estaría por la mañana y en la tarde en Tiyei, donde ya viste lo que pasó.<sup>187</sup>

En el fragmento anterior se muestra la ruptura que resultaba ya visible ante la opinión pública entre el candidato y su propio partido, por lo que no resulta extraño que el PRI no sea el lugar indicado para obtener información sobre la gira del candidato. Más allá de eso, lo que resulta imprescindible destacar de este párrafo es que pertenece al sexto capítulo (la novela cuenta con dieciocho) y desde este momento ya se anuncia el final de la historia: Barrientos fue efectivamente asesinado en Tijuana, Baja California, el día 23 de marzo. Este es, entonces, al igual que en el “mundo real” el destino de Barrientos. Sin embargo, es el lector el que anticipa, y a su vez ejerce un paralelismo, entre el final de la historia en el mundo fictivo de la novela y el mundo real; éste no es propiamente el final de la novela, ya que ésta concluye justo en el momento en el que Barrientos realiza una caminata en el malecón de Culiacán ante la mirada de aquél que *pudo ser* su asesino, pero al cual le fue imposible lograr su cometido:

Bajé por la lateral para echar un lente, y venía el candidato con una mancha de

---

<sup>187</sup> *Un asesino solitario*, p. 78.

jodidos encargados de su seguridad, venían también fotógrafos, periodistas, camarógrafos, atletas y curiosos; empecé a caminar por el malecón y me alcanzaron, es más me detuve para wachar machín, acá, a mis anchas, Barrientos me sonrío, me saludó, y me hizo un seña invitándome a la trotada, dije que no con la cabeza, pensé, Órale bato, estamos entrados, pero nel, ya viste lo que pasó ese mismo día en Tijuana, la pura locura carnal, por eso se olvidaron de mí, ¿Cuándo oíste o leíste que en Culiacán se iba a hacer ese jale? ¿Nunca, verdad?, no pues, por eso te digo carnal, que una veces se pierde y otras se deja de ganar, a poco no.<sup>188</sup>

De esta forma, si aceptamos la idea de que el lector toma la forma del narratorio, Macías como narrador le reconoce la capacidad al narratorio de recordar exactamente lo que pasó en Tijuana el día 23 de marzo. Sin embargo, aunque el lector anticipa este final, éste sólo está en su mente, ya que el asesinato de Barrientos en Baja California no forma parte de la diégesis, el registro de la novela llega hasta esa última caminata del candidato en Culiacán. Por otro lado, al igual que en *Agosto*, el investigador, aunque sea improvisado, en este caso Macías, pasa de ser el perseguidor al perseguido. Sin embargo, al contrario de *Agosto*, en *Un asesino solitario*, Macías alcanza a percibir en su propio contexto que el aparato del Estado ha colocado su mira en su propia persona. Por esta misma causa, Macías desiste en su intento de asesinar al candidato y voltea su mira en contra de los propios agentes oficiales, logrando así salir con vida. Esta propuesta planteada por Élmer Mendoza al final de la novela se empalma directamente con la hipótesis improbable del asesino solitario, como ya mencionamos, pero también con los homicidios paralelos a los de Colosio acontecidos en Tijuana aquel 23 de marzo de 1994.

Para muchos, Aburto no era más que un chivo expiatorio y los verdaderos culpables habían sido asesinados en un taller mecánico cercano a Lomas Taurinas, para así eliminar

---

<sup>188</sup> *Un asesino solitario*, pp. 227-228

cabos sueltos. Pero éstas no son más que teorías conspiratorias, en cuanto al texto, éste se justifica a sí mismo cuando el lector constata que en efecto nunca escuchó o leyó la historia que narra Macías, porque ésta fue eliminada por el propio discurso oficial de forma posterior al asesinato, por lo que sólo encuentra su espacio únicamente en los innumerables rumores sobre el caso, en el lugar alterno donde la novela de Mendoza se posiciona y narra desde las cloacas.

## Comparar y concluir

Por el análisis que hemos realizado en este trabajo sobre *Agosto* de Rubem Fonseca y *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza, podemos percibir que éstas tienen diferentes puntos de encuentro que, a manera de conclusión, quisiéramos enumerar brevemente. Los resumimos en sólo cinco puntos, a reserva de que el lector pueda dar cuenta de otras más o, en su caso, las dejamos como marcas a considerar para profundizar en futuras investigaciones:

1. Ambas novelas contienen una actitud pesimista sobre la inmutabilidad del flujo de la Historia. En el caso de *Un asesino solitario*, esta actitud se refleja en el hecho de que Macías decide no asesinar al candidato, aunque su no-actuar no salvará la vida de éste. En el caso de *Agosto*, lo podemos constatar en el hecho de que Mattos no logra descifrar a tiempo el crimen del edificio Deauville y, aunque así hubiera sido, el destino del otro héroe de la historia (Vargas) es también inmutable y, con su caída, la escalada de corrupción seguirá su curso. En ambas novelas, tanto Mattos como Macías, pugnan por saber la verdad únicamente por una cuestión personal, aunque ambos saben que el

descubrirla difícilmente detendrá los excesos de la política.

2. Del punto anterior se desprende que en ambas novelas la muerte de los personajes históricos principales, tanto Vargas como Barrientos (Colosio), está ya anunciada para el lector. Lo interesante es reconocer lo que estas muertes significaron para el contexto político de su época y la forma en que son interpretadas por la ficción literaria. Ambas novelas deconstruyen el discurso oficial desde una óptica muy particular, óptica que heredan del género al que pertenecen.
3. En *Agosto* hay una relación intrínseca entre Mattos y Vargas, y los encuentros y desencuentros entre ambos marcan el flujo de la narración. En la novela de Mendoza no hay una relación entre el candidato y su perseguidor, son personajes disímiles que nunca podrán encontrarse. Sin embargo, en ambos casos los investigadores, tanto Mattos como Macías, no pugnan por la justicia en un sistema en donde ésta ha sido desarraigada, sino por la verdad, aunque ambos por motivos personales.
4. Las dos novelas plantean una inversión del mapa tradicional investigador-víctima-asesino de la novela negra. Mattos termina siendo asesinado, por lo que su muerte implica la extinción de los policías de su especie, no hay lugar para él en el mundo. Como producto de esta extinción que introduce Fonseca en la policíaca latinoamericana tenemos que en la novela de Élmer Mendoza se plantea una ficción detectivesca en la que no hay detective: es un sicario quien, quizá para salvar su propio pellejo, termina por exponer todo el complot para asesinar al candidato a la presidencia. Si lo pensamos detenidamente, en esta última novela hay asesinatos, pero el mayor de estos, el que le daría la cualidad de policíaca en su sentido tradicional, no se cumple: el asesinato de Barrientos queda fuera de la acción, aunque el lector por su parte lo pueda anticipar.

5. Ambas novelas introducen relemas para establecer un pacto de lectura, aunque la forma en que se introducen es distinta: en *Agosto* hay una clara intención por empalmar la ficción literaria con el relato histórico, por lo que aparecen personajes ficcionales, pero los personajes históricos no son ficcionalizados, al menos en el nombre. En el caso de *Élmer Mendoza*, al ficcionalizar los nombres de los personajes históricos, apela a que estos sean identificados por el lector en el plano real. Por otra parte, ambas novelas recurren a marcas del contexto histórico que narran: lugares, marcas comerciales, películas, instituciones. Éstas funcionan como detonadores del proceso de constitución de un campo de referencias indispensable para la estructuración del momento histórico narrado.

Finalmente, para dar por concluido este trabajo, quisiera acercarme nuevamente a la realidad contemporánea de nuestro país. Para ello, me referiré al caso del periodista veracruzano Gregorio Jiménez quien, el día 5 de febrero de 2014, fue secuestrado por cuatro personas en su domicilio. Después de permanecer algunos días desaparecido, y de levantar la preocupación de diversos sectores de la opinión pública, fue encontrado sin vida en la comunidad de Las Chopas. Este caso no se trató de un “hecho aislado” —frase recurrente en los funcionarios públicos mexicanos—, ya que el asesinato de Jiménez se enmarca en un clima de violencia, censura e intimidación en contra de los periodistas, que ha crecido durante la gestión del actual gobernador de Veracruz, el priista Javier Duarte. Antes de Gregorio Jiménez, diez periodistas más fueron asesinados bajo las mismas circunstancias. Por ello, no es extraño pensar que todos estos casos, más aún el de Jiménez, quien había publicado notas sobre la preocupante situación de los migrantes en Veracruz, son producto de una acción emanada desde el propio estado. Sin embargo, todas estas versiones fueron de inmediato

extinguidas cuando la procuraduría estatal señaló que quien había planeado el asesinato del periodista era su vecina, por riñas de carácter personal. La reacción de la opinión pública fue de indignación e incredulidad ante esta versión, por lo que las críticas al gobernador fueron aún más severas. De entre todas estas voces, destaco la del caricaturista Patricio (Lámina 2) quien suscribió una viñeta que expone en algunas cuantas líneas la tesis que hemos expuesto en esta investigación: el Estado también es un creador de ficciones que ocultan la verdad y eliminan cualquier posibilidad de justicia. En ésta una mujer le dice a un funcionario público: “Nadie se está creyendo la versión de la asesina, Licenciado”. Éste responde: “Okei, recurramos entonces a alguna de las explicaciones que en su momento han funcionado: el asesino solitario, la confusión, la turbulencia, el banco de niebla, la acumulación de gases, los perros de Iztapalapa, o la niña debajo del colchón... A ver cuál pega”. El licenciado se refiere a un buen número de ficciones estatales —entre ellas la del asesino solitario— que contienen delitos sin resolver, ficciones a las que el lector lanzará su recuerdo y que no tiene sentido hacer mayor comentario aquí. Basta con reconocer que en todas ellas hubo pérdida de vidas y que su enunciación se opone a muchas otras versiones —periodísticas o populares, por el momento, aunque no dudamos que algún día tendrán su réplica desde la literatura— que a la luz de quien dicta la versión oficial, son consideradas como conspiratorias y, por lo tanto, inválidas.

Y no puede ser de otra forma, de hecho éste es justo el lugar de la literatura, ya que se posiciona en los espacios que la versión oficial deja sin rellenar, en establecer una contrahistoria que, siguiendo la argumentación citada de Mario Vargas Llosa, contiene una raíz sediciosa y de franca oposición. Estas características se desenvuelven aún con mayor claridad en la novela negra, ya que el tratamiento de un crimen común —después de todo, en muchos países de América Latina no hay nada más común que el crimen— no es más que el residuo

de un crimen mayor, que suele involucrar a las clases más favorecidas o a amplios sectores de la clase política: una tragedia de índole nacional. Esta tragedia, tanto en *Agosto* como en *Un asesino solitario*, remite al pasado y, al poner en tela de juicio lo que sabemos de él, se pone en duda el presente. Así, la actitud de la literatura con el pasado, específicamente de la novela, no es lineal a lo largo del tiempo. Podemos determinar ésta a través de la lectura del pasado que hizo el autor, en primer lugar, y después a partir de la interpretación que hace el lector de ese mismo pasado. La novela sobre el pasado tiende lazos hacia el presente del autor, y después hacia al presente del lector. Reconocemos que la historia puede ser ejercida como una forma de dominio por el poder político, mientras que la literatura aspira a liberar al relato histórico de este dominio por medio de su ficción. A últimas cuentas: se trata de narrar críticamente el pasado para criticar narrativamente el presente.

Si bien podríamos considerar que las dos novelas que aquí estudiamos han encontrado lugar gracias a la apertura democrática que se vivió en muchos países latinoamericanos desde la década de los ochenta, también tendríamos que cuestionar si estas propuestas narrativas responden más bien a un resquebrajamiento del espejismo democrático, de la tradición de la cultura oficial, incluyendo a las producciones culturales surgidas desde las élites para su propia autoafirmación, debido a que ya no encuentran espacio en una sociedad cada vez menos ingenua. Sin embargo, lo anterior también podría llevarnos a un peligro: en sociedades en donde el *made it by yourself* gana cada vez más popularidad, la verdad puede terminar siendo atomizada en un sinnúmero de versiones con verdades propias que, sin importar de quién provengan, serían igual de valiosas. Es importante señalar este hecho, más aún cuando el Estado reacomoda sus estrategias de ficcionalización: al momento de escribir estas líneas, se discute la posibilidad de que el gobierno de Quintana Roo, encabezado por otro priista, Roberto Borge Angulo, haya clonado algunos ejemplares del diario semanal *Luces del siglo*,



cambiando sus encabezados y notas opositoras por otras condescendientes con el propio mandatario. Con este ejemplo, atestigüamos que incluso el Estado tiende a apropiarse no sólo de la historia, sino también de sus contrarrelatos.

Ante esta encrucijada se encuentra la literatura que, por su parte, juega un papel importante en la salvaguarda de la memoria de los pueblos. En un breve ensayo publicado en *Proceso*, titulado “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”, Oswaldo Zavala señala con suma precisión que “al proponerse objetivos políticos específicos, la narrativa de ficción puede generar oportunidades productivas de disenso intelectual. Ese disenso se articula en formas de resistencia explícita que desde lo simbólico desestabilizan la perniciosa hegemonía de los discursos oficiales.”<sup>189</sup> Esta operación, por supuesto, nos impone la ardua tarea de volver a pensar en y sobre la política para hacer visible la violencia de Estado y el brutal ejercicio del poder desplegado desde una dimensión criminal. Si la actitud política de dar la vuelta a la página para hacer olvidar —y hacer perdonar— fue recurrente en algunos países latinoamericanos para sobrellevar su trauma histórico y evitar una grieta social, la literatura impide a través de su ficción que ciertos sucesos, ciertos nombres, ciertas muertes, caigan en el olvido y en el flujo cíclico de la historia, muchas veces conveniente para la política.

Mientras tanto, el perdón. El perdón depende de cada lector al cerrar un libro.

---

<sup>189</sup> Oswaldo Zavala, “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=391948>, 2 de enero de 2015.

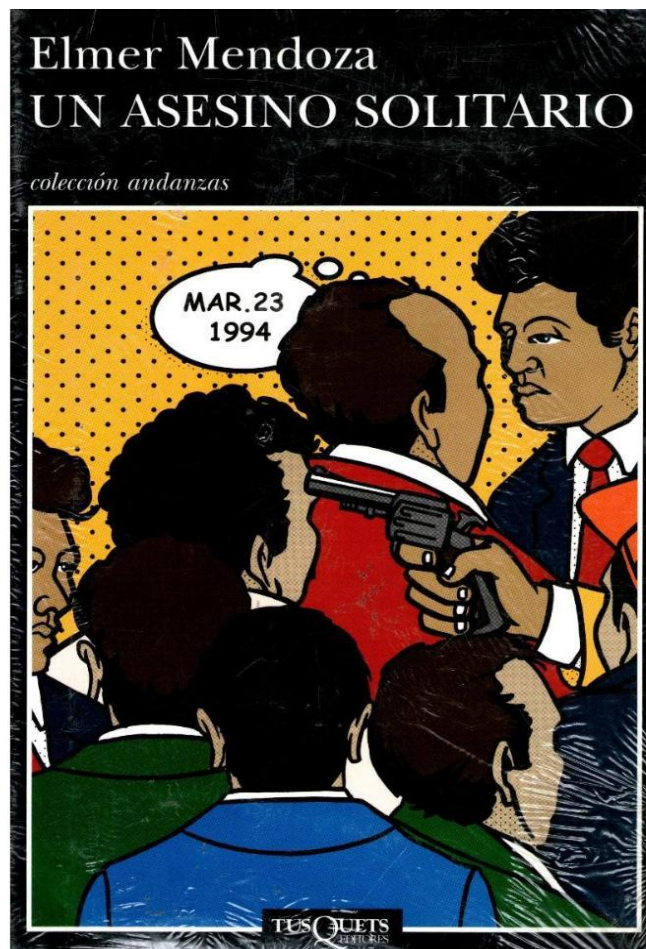


Lámina 1



Lámina 2

## Bibliografía

### De los autores:

FONSECA, Rubem, *Agosto*, Companhia das Letras, São Paulo, 1991.

-----, *Agosto*, Cal y Arena, México, 2007.

-----, “Intestino grosso”, en: *Feliz ano novo*, Nova fronteira, 2012, p. 75. [E-book].

MENDOZA, Élmer, *Un asesino solitario*, Maxi-Tusquets, México, 2013.

----- *El amante de Janis Joplin*, Tusquets, México, 2011.

----- “El que a hierro mata, la va pasando. La narrativa de Rubem Fonseca”, en: José Bru (comp.), *Acercamientos a Rubem Fonseca*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2003.

### Sobre los autores:

ARIZMENDI, M., “Historia y perspectiva en *El amante de Janis Joplin* y *Un asesino solitario*. Similitudes y diferencias”, en: M. Arizmendi y E. Moreno (coords.), *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, UAS-UAEM, Toluca, 2013.

BARROS MEDEIROS, Leonardo, “A representação do real em Rubem Fonseca: *Agosto* entre o histórico e o policial”. Tesis de Maestría. Universidad Federal do Rio de Janeiro. 2013.

CABAÑAS, Miguel A., “Un discurso que suena: Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteaña”. Disponible en Internet:

<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>. 29 de diciembre de 2013.

CORONEL, Luciana P., *Entre a Solidão e o Sucesso: Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*, USP/CAPES, São Paulo, 2008.

CONDE GARZA, Ricardo, “Puentes entre el canon y la literatura del norte. La recepción de *Pedro Páramo* en *Cóbrasele caro* de Élmer Mendoza”. Texto inédito.

COUTINHO, Afrânio, *O erotismo na literatura (o caso Rubem Fonseca)*, Cátedra, Rio de Janeiro, 1979.

DA SILVA, Dionísio, *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*, Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1996.

EL-KADI, Aileen, “*Un asesino solitario*, la autoría de un crimen compartido: del centro a los márgenes y el espectáculo de la violencia política en el México de los 90”. Disponible en Internet: <http://faculty.utep.edu/Portals/1653/Un%20asesino%20solitario%20ELKADI.pdf>. 29 de diciembre de 2013.

FOLLAIN DE FIGUEREDO, Vera Lucia, *Os Crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, UFMG/FALE, Belo Horizonte, 2000.

----- “Rubem Fonseca y la literatura urbana” en: [http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl44\\_9.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl44_9.pdf).

GARZA GARZA, Andrea, “Asesinos colectivos, a sueldo y kamikazes: la representación del criminal en *El hombre que amaba a los perros* de Leonardo Padura y *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”. Texto inédito.

GÜÉMES, César, “Élmer Mendoza: partir de la mitología”. Disponible en línea: <http://www.lajornadasanluis.com/1999/02/21/cul-elmer.html>. 29 de mayo de 2014.

KEHL, Anelise Filipina. “E se não fosse bem assim? Agosto de Rubem Fonseca”. Tesis de Maestría. Universidad Federal do Paraná. 2003.

LEMUS, Rafael, Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. Disponible en Internet: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>, 22 de abril de 2015.

MATEOS-VEGA, Mónica, “Rubem Fonseca: un autor comprometido con desheredados”. Disponible en Internet: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1339>, 30 de septiembre de 2014.

MORENO ROJAS, Elizabeth, “La reescritura del discurso oficial: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, en: Rodríguez Lozano, Miguel, *Escena del crimen: estudios sobre narrativa mexicana*, UNAM, México, 2009.

MOSQUEDA RIVERA, Raquel, “Dos narradores frente a la violencia”, en: *Latinoamérica* no. 38 (México 2004/1).

ORTUÑO, Antonio, “El caso Fonseca” en: Bru, José, (comp.), *Acercamientos a Rubem Fonseca*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2003.

PEREIRA OLIVA, Osmar, “*Agosto* e o discurso marginal fonsequiano”, en: *Belo Horizonte*, vol. 4, diciembre de 1999.

SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto, “Opacidad y verdad en la trama policiaca de Élmer Mendoza”, en: M. Arizmendi y E. Moreno, *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, UAS- UAEM, Toluca, 2013.

TELLO GARRIDO, Romeo, “Prólogo” en: Fonseca, Rubem, *Los mejores relatos*, Alfaguara, México, 1998.

TERUKI OTSUKA, Edu, *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fosenca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*, Nankin, São Paulo, 2001.

VIDAL, Ariovaldo José, *Roteiro de um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, Ateliê, São Paulo, 2000.

### **Aparato crítico:**

ALONSO, Diego, “Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia”, en:

[http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/piglia\\_walsh-alonso.pdf](http://academic.reed.edu/spanish/alonso/publications/piglia_walsh-alonso.pdf), 1 de septiembre de 2014.

ALVARADO, Maite, *Paratexto (fragmento)*. Disponible en Internet: [http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas\\_T3/paratexto.pdf](http://www.catedranaranja.com.ar/taller3/notas_T3/paratexto.pdf). 29 de diciembre de 2013.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, FCE, México, 1975.

BRUNORI, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

BUSCHMANN, Albert, “Violencia y racionalidad en la narrativa de detección”, en: Grinberg Pla, Valeria, (et.al.), *Narrativas del crimen en América Latina*, LIT, Berlín, 2012.

CAMPBELL, Federico, “La novela de la conspiración”. Disponible en Internet: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-novela-de-la-conspiracion>. 29 de diciembre de 2013.

COLMENEIRO, José F., “Códigos narrativos de la novela policiaca”, en: <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/8634/1/CC082art8ocr.pdf>, 1 de septiembre de 2014.

DOLLE, Verena, “Espacios al margen de la ley”, en: Valeria Grinberg Pla (et.al.), *Narrativas del crimen en América Latina*, LIT, Berlín, 2012.

DUNANT, Sarah, “Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction”, en: Chernaik, Warren, (et. al.), *The art of detective fiction*, McMillan, Londres, 2000.

- EAGLETON, Terry, *Dulce violencia: la idea de lo trágico*, Trotta, Madrid, 2011.
- EHEVARRÍA GONZÁLEZ, Roberto, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, FCE, México, 2011.
- FAUNDES, Edson, “Realismo e indeterminación (aproximación teórico crítica): el caso de Leopoldo Alas “Clarín”. Disponible en línea: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622012000100005&script=sci_arttext), 16 de junio de 2014.
- FERNÁNDEZ VIGUERAS, Ricardo, *Breve introducción a la novela policiaca latina*, UACJ, Ciudad Juárez, 2009.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monteavila, Caracas, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, Siglo XXI, México, 2001.
- GIARDINELLI, Mempo, “Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina”, en: Valeria Grinberg Pla (et.al.), *Narrativas del crimen en América Latina*, LIT, Berlín, 2012.
- “La novela negra en la América hispana”. Disponible en Internet: <http://www.mempogiardinelli.com/home.htm>.
- GRINBERG PLÁ, Valeria, “Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma”, en: *Idem*, *Narrativas del crimen en América Latina*, LIT, Berlín, 2012.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Conrado, “Presentación de la Historia y la novela histórica a las perspectivas de análisis”, en: *Idem*, *Historia y novela histórica*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2004.
- HÍJAR GONZÁLEZ, Cristina, “Rastros coloridos de rebeldía, desde Chiapas hasta Palestina. Entrevista con Gustavo Chávez Pavón”. Disponible en Internet en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/diversa/diventhijar.htm>. 29 de mayo de 2014.
- ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, en: Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 2008.
- LINK, Daniel, “Prólogo: El juego silencioso de los cantos”, en: *Idem*, *El juego de los cantos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La marca, Buenos Aires, 2003.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, Grijalbo, Barcelona, 1976.
- MANDEL, Ernest, *Crimen delicioso: historia social del relato policiaco*, RyR, Buenos Aires, 2011.
- MASSI, Fernanda, *O romance policial do século XXI: Manutenção, transgressão e inovação do gênero*, Cultura Acadêmica, São Paulo, p. 23 [E-BOOK].

- McHALE, Brian, *Postmodernist fiction*, Routledge, Nueva York, 2004.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Yolanda, “Literatura testimonial y contrahistoria”, en: Hernández López, Conrado, *Historia y novela histórica*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2004.
- NAGY-ZEKMI, Silvia, “¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas”. Disponible en Internet: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html>. 2 de enero de 2014.
- NAIEF, Yehia, *Pornografía: sexo mediatizado y pánico moral*, Plaza Janés, México, 2006.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, disponible en Internet: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>, 9 de abril de 2015.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, “Literatura oral, oralidad ficticia”. Disponible en Internet: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132001003600005&script=sci_arttext). 2 de enero de 2014.
- OSUNA, Gabriel, *Literatura e historia en la novela mexicana del fin de siglo*, Pliegos, Madrid, 2008.
- PARRA, Eduardo Antonio, “Norte, narcotráfico y literatura”. Disponible en Internet: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>, 22 de abril de 2015.
- PASTOR, Marialba, “Introducción”, en: *Idem, Testigos y testimonios: el problema de la verdad*, UNAM, 2008.
- PIGLIA, Ricardo, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, FCE, Buenos Aires, 2001.
- , *Plata Quemada*, Random House Mondadori, México, 2014.
- , “Lo negro del policial”, en: Daniel Link (comp.), *El juego de los cantos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La Marca, Buenos Aires, 1992.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI-UNAM, México, 2012.
- PIVETTA, Carola Inés, “Walter Benjamin, reflexiones en torno al género policial”, en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta\\_mesa\\_32.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta_mesa_32.pdf), 2 de septiembre de 2014.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996.
- PROAL, Juan Pablo, “Peña Nieto: crítico literario experto en Gabo”, Disponible en Internet: <http://www.proceso.com.mx/?p=371193>, 5 de mayo de 2014.



- REVUELTAS, Eugenia, “Historia y Literatura: entre el conocimiento y el saber”, en: Hernández López, Conrado, *Historia y novela histórica*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2004.
- RICOEUR, Paul, “Mundo del texto mundo del lector”, en: Françoise Perus, *Historia y Literatura*, Instituto Mora, México, 1994.
- RODRÍGUEZ, Consuelo, “¿Nado libre/narrativa?”, en: Consuelo Rodríguez y Carlos López, *Nado Libre: narrativa brasileña contemporánea*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2013.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, “En busca del tiempo perdido”, en: Hernández López, Conrado, *Historia y novela histórica*, Colegio de Michoacán, Zamora, 2004.
- SANTAULÀRIA, Isabel, “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona, de sus orígenes a la actualidad”, en: Isabel Clúa (ed.) *Género y cultura popular. Estudios culturales I*, Discursos, Barcelona, 2008.
- SEYDEL, Ute, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2007.
- SHLOVSKI, Victor, “El arte como artificio”, en: Nara Araujo (comp.), *Textos de teorías y críticas literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, UAM-Universidad de La Habana, México, 2003
- SOUSA, Luciana, “Entrevista a Ricardo Piglia”. Disponible en Internet: <http://agenciapacourondo.com.ar/secciones/cultura/11786-es-muy-dificil-que-un-artista-pueda-intervenir-en-el-campo-popular-sin-la-mediacion-de-formas-politicas.html>, 5 de mayo de 2014.
- SPANG, Kurt, “Apuntes para una definición de la novela histórica”. Disponible en Internet: [http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela\\_historica\\_kurt\\_spang.pdf](http://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/novela_historica_kurt_spang.pdf).
- TUBERT-OKLANDER, Juan, “¿De qué verdad hablamos?”, en: Pastor, Marialba, *Testigos y testimonios: el problema de la verdad*, UNAM, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, “Tipología de la novela policial”, en: Daniel Link (comp.), *El juego de los cantos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, La Marca, Buenos Aires, 1992.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, “El norte en la literatura mexicana ¿Tierras de nadie?”, *Laberinto*, no. 529, sábado 3 de agosto de 2013.
- VALLE, Amir, “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2007, vol. 36, pp. 95-101.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2002.

VILLORO, Juan, “La alfombra roja del terror narco”. Disponible en Internet: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/-01811480.htm>, 2 de octubre de 2014.

WHITE, Hyden, *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003.

WOLDENBERG, José, “Intelectuales, no exorcistas”. Disponible en línea: <http://www.nexos.com.mx/?p=20792>, 2 de mayo de 2014.

ZAVALA, Oswaldo, “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”, en: <http://www.proceso.com.mx/?p=391948>, 2 de enero de 2015.

“¿La inseguridad es real o la bala que te entra por la sien es sólo una  
sensación térmica?”