



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
Facultad de Filosofía y Letras – Instituto de Investigaciones Filológicas

**La transformación en la representación de la violencia en dos momentos
de la narrativa policial mexicana: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza
y *El complot mongol* de Rafael Bernal.**

TESIS

**que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Letras Mexicanas)
presenta:**

Mauricio Jair González Vivanco

Tutora: Dra. Mónica Quijano Velasco
Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México

Abril 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Adriana, por tu amor, tu apoyo, toda tu fuerza y por estar a mi lado.

A Elia, por tu amor y coraje para sacarnos adelante.

A la Dra. Mónica Quijano, por su generosidad, toda su paciencia y por alentarme siempre.

A mis amigos y familia, por creer en mí a pesar de todo.

A Miguel, Ángeles, David, Tata y Dani.

A todos ustedes, mi más profundo agradecimiento.

Esta investigación se llevó a cabo gracias al Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la UNAM y con ayuda de una beca del CONACyT.

By a curious confusion, many modern critics have passed from the proposition that a masterpiece may be unpopular to the other proposition that unless it is unpopular it cannot be a masterpiece.

G.K. Chesterton

Lo que la literatura percibe no es tanto un estado de las cosas [...] sino un estado de la imaginación. [...] Si todavía se lee, si todavía existen consumos culturales tan esotéricos como los libros es precisamente porque en los libros se busca, además del placer, algo del orden del saber: saber cómo se imagina el mundo, cuáles son los deseos que pueden registrarse, qué esperanzas se sostienen y qué causas se pierden.

Daniel Link

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. La narrativa policial	11
1.1. El policial clásico	13
1.2. El <i>hard-boiled</i> o la novela negra	18
1.2.1. El establecimiento de la narrativa policial en México	26
1.3. El neopolicial	30
1.4. Filiación genológica de las obras	40
1.4.1. <i>Género y registro</i>	40
1.4.2. <i>El complot mongol</i> y la novela negra; <i>Un asesino solitario</i> y el neopolicial	46
CAPÍTULO II. Particularidades contextuales, temáticas y textuales de las obras	55
2.1. <i>El complot mongol</i>	55
2.1.1. La indiferencia en la recepción inicial	65
2.1.2. Rafael Bernal ante la crítica especializada	67
2.1.3. Principales interpretaciones sobre <i>El complot mongol</i>	75
2.1.3.1. Filiberto García, de revolucionario a detective-sicario	76
2.1.3.2. El fracaso y la desilusión de la Revolución institucionalizada	82
2.2. <i>Un asesino solitario</i>	85
2.2.1. Lecturas generales y los lugares de la crítica	96
2.2.2. El Yorch, el sicario del gobierno	98
2.2.3. El lenguaje y la cultura	101
2.2.4. El diálogo con la historia, la violencia de Estado y la crítica social	105
CAPÍTULO III. La transformación en la representación de la violencia	116
3.1. Conceptos clave	117
3.1.1. <i>Violencia</i>	118
3.1.2. <i>Representación y discurso</i>	124
3.2. La representación de la violencia estructural	129
3.2.1. Las circunstancias propicias: precariedad, ignorancia y orfandad	129
3.2.2. La construcción e ideologización del sujeto: el adoctrinamiento político	149
CONCLUSIONES	176
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	182

INTRODUCCIÓN

Uno de los fenómenos que siempre han estado presentes en la historia del ser humano es el de la violencia, cuya manifestación social suele identificarse principalmente a través de formas perceptibles de ella, como la agresión física entre sujetos, el delito o la guerra. En la actualidad, para la mayoría de quienes habitamos sociedades como la nuestra, con desigualdades abrumadoras y en las que amplios sectores de la población sufren niveles de impunidad y anomia que han superado cualquier consideración de lo razonable, las manifestaciones de su ejercicio son cada vez más evidentes y cercanas y, al mismo tiempo, determinan en mayor medida las formas de convivencia y expresión sociales; lo primero, cuando los individuos de a pie asumen el riesgo de un encuentro potencial con una de sus formas a partir del simple hecho de salir a la calle; y lo segundo, cuando poblaciones enteras se ven obligadas a modificar sus formas de vida, sus costumbres, su lugar de residencia o su lenguaje con tal de evitar una situación que los exponga a sufrir experiencias que pongan en riesgo su integridad. Esta problemática ha impactado, inevitablemente, en las formas de relacionarse, organizarse y, por supuesto, en los productos de expresión artística de estas sociedades: de ahí que la violencia vuelva a ser en años recientes una de las preocupaciones más recurrentes en la producción literaria de nuestro país.¹

Ahora bien, pese a que este panorama haría necesaria por sí misma una reflexión en torno a las manifestaciones de la violencia explícita en la literatura, una con el foco puesto en aquellas formas del fenómeno más vinculadas con crímenes de sangre y crueldad, este trabajo propone una exploración en torno a aquellas otras formas menos visibles pero que

¹ Si bien, la proliferación actual de narrativa relacionada con el tema de la violencia ha generado la idea de que ésta obedece a una especie de oportunismo editorial, considero que tal consideración pasa por alto la relación intrínseca entre realidad y literatura como generadora de ficciones.

necesariamente se hallan presentes en los textos y están sujetas a decodificación por parte del lector. En este sentido, considero que las representaciones de la violencia que más comúnmente suelen ser analizadas son, en última instancia, sólo una parte de un fenómeno de mayor complejidad, dado que existe una dimensión de éste que resulta imperceptible a primera vista. Por lo tanto, no es posible tomar en cuenta únicamente sus formas “explícitas” y pasar por alto el hecho de que una clase de violencia “invisible” o naturalizada se halla inscrita (escondida) en el tejido discursivo y estructural de la sociedad y, por ende, en sus creaciones literarias. En ese orden de ideas, la exploración aquí propuesta pretende, una vez puestos en evidencia algunos mecanismos de la violencia “invisible”, verificar la existencia de una transformación en la manera en que dichos ejercicios de violencia son representados en dos obras de la narrativa policial mexicana: *El complot mongol* y *Un asesino solitario*, textos que se hallan emparentados formal y genéricamente, pero que a su vez transparentan la evidente preocupación de sus autores por la problematización de aspectos sociales e históricos de sus respectivos contextos.

Lo anterior, bajo el supuesto o la hipótesis de que ciertas expresiones de la literatura policial, a pesar de mantener una serie de directrices genéricas estándar, como la fórmula crimen-detección-resolución-castigo o de estar basadas en un hecho criminal y, por lo tanto, fundadas en actos de violencia explícita, son capaces de cambiar y adaptar la representación de los discursos de la violencia de acuerdo con cada contexto. Visualizar esos posibles cambios permitiría profundizar en otra dimensión del fenómeno literario respecto a la violencia, consistente en la valoración de dichos recursos de representación, los cuales exceden la simple modificación temática de una novela y plantean un medio en el que se manifiestan claramente las condiciones sociales alrededor de la obra literaria, condiciones que precisamente propiciaron tal cambio. En ese sentido, soy de la idea de que señalar las

diferencias (o similitudes) en cómo se representa el ejercicio de los discursos de violencia en dos modalidades de un género literario como las aquí propuestas: policial negra y neopolicial, ofrecería una variante positiva en el tratamiento de un tema que usualmente es pasado por alto cuando se consideran estas formas de expresión creativa.

La consideración respecto a la validez de una propuesta como la que aquí se presenta reside en la idea de que pese a que la violencia ha sido una constante siempre presente en la historia de la literatura, el agravamiento de sus manifestaciones visibles ha ocasionado cambios en las formas de pensamiento y de análisis respecto al fenómeno, los cuales tienden a concentrar su atención en la construcción de las expresiones discursivas que acompañan a las formas físicas de la violencia. Desde esta perspectiva pareciera adecuado plantear una exploración en torno al estudio de tales discursos presumiblemente presentes no sólo en obras recientes, sino especialmente en obras literarias relacionadas con procesos históricos, las cuales, al ser concebidas en un contexto de normalización incuestionable de ciertos tipos de violencia, posiblemente puedan mostrar más naturalmente la construcción y codificación de los discursos de la violencia en este tipo de literatura, y al hacerlo permitan entender si existe un cambio en las formas discursivas y estructurales de la violencia presentes tanto dentro como fuera de la literatura.

De forma paralela, entre los objetivos que acompañan al tema principal de esta investigación se encuentran la exploración detallada de los rasgos principales y del contexto de dos manifestaciones de la literatura mexicana del siglo pasado, cuya importancia para nuestra tradición literaria, pese a no ser obras “monumentales”, es incontrovertible y ha sido subrayada en más de una ocasión por la crítica especializada, al considerar que se trata de obras que de una u otra forma rompieron los moldes de lo que hasta entonces se había hecho en el terreno del policial. Para acompañar a esta exploración de la narrativa de ambos autores,

otro interés que persigue este trabajo es proponer una discusión en torno a la validez de las expresiones de violencia “de baja intensidad” como elementos de análisis en las obras literarias, puesto que tales formas de violencia suelen ser obviadas con frecuencia en la tarea de explicar los pormenores de un ejercicio de poder o de violencia en la literatura. Se trata, en todo caso, de abrir la cuestión respecto a si es posible considerar a la violencia “invisible” como una de las manifestaciones plenas de ella o si, por el contrario, se trata de un fenómeno que se ubica en un terreno distinto al plano literario.

Para llevar a cabo el proyecto antes enunciado, a lo largo de esta investigación se ha recurrido a un conjunto de diferentes recursos teóricos, que incorporan elementos de teoría literaria, con herramientas de corte histórico y sociológico. Las primeras, evidentemente destinadas a indagar las particularidades genéricas de la novela negra y del neopolicial, incluyen conceptos desarrollados por Héctor Fernando Vizcarra, Claudio Guillén, Persephone Braham o Mempo Giardinelli, además de propuestas para sentar las bases del análisis en torno a algunos recursos narrativos presentes en las obras, como los tipos de voces narrativas, la construcción de los personajes, o bien la elaboración y representación de discursos a lo largo de los textos que, en este caso, incorporan posturas planteadas por teóricos como Wayne Booth o Paul Ricoeur, entre otros. Por su parte, la segunda clase de recursos teóricos, aquellos planteados para coadyuvar en el examen de nociones como violencia, representación, discurso y explicar su interacción con conceptos como historia o ideología, reúne enfoques desarrollados por pensadores como Slavoj Žižek, Stuart Hall o Byun-Chul Han.

En líneas generales, el trabajo ha quedado dividido en tres secciones, la primera de ellas, contenida en el capítulo I, examina los pormenores del objeto de estudio, abordando lo más detalladamente posible las características fundamentales de la narrativa policial,

ofreciendo algunas particularidades alrededor de su transformación y variantes a lo largo del tiempo, así como de su establecimiento y desarrollo en México, y planteando una filiación genológica de las obras a partir de las características explicadas en colaboración con los conceptos de género y registro. La segunda parte de la investigación, localizada en el capítulo II, desarrolla un rastreo de los planteamientos hechos por la crítica alrededor de las obras desde su publicación y hasta fecha reciente, destacando temas e ideas presentes en las lecturas realizadas alrededor de las obras que pudieran contribuir o enriquecer el tipo de investigación que aquí se propone, tales como el cuestionamiento a la institucionalización de la Revolución mexicana, el trabajo con el lenguaje realizado por sus respectivos autores, o elementos de crítica social contenidas en las obras. La tercera parte, integrada en el capítulo III, entra en materia, a partir de la definición de conceptos rectores, como violencia, representación y discurso, detallando dichos elementos teóricos a fin de tener claridad al revisar dos expresiones de violencia objetiva distintas al interior de los textos: primero, al abordar las circunstancias del sujeto, y después la ideologización del mismo, en ambos casos abordando la violencia estructural. De forma tal que, la presentación de un panorama alrededor del fenómeno pretende servir de telón de fondo para la visualización de un contraste entre dichas formas de violencia en ambas obras y a la vez haga visibles las razones por las que podría haberse experimentado un cambio entre ellas. Por último, el capítulo dedicado a las conclusiones además de sintetizar los hallazgos globales del trabajo, lleva a cabo un posicionamiento personal y una reflexión autocrítica respecto al proceso de investigación.

En suma, a partir del proceso descrito anteriormente, se espera dar lugar a una lectura debidamente fundamentada alrededor de las obras aquí propuestas, la cual contribuya a alimentar la discusión en torno a los vínculos existentes entre un fenómeno de la realidad, que atraviesa la historia y a la cultura popular, y dos expresiones del quehacer literario en su

vertiente policial. Dicho de otro modo, el estudio y contraste del fenómeno de la violencia, que por naturaleza, estimamos, se ve integrado plenamente en los discursos propuestos en el par de obras aquí analizadas, encarnaciones de dos momentos de la literatura mexicana, puede convocar una apreciación válida para entender un momento específico de la tradición literaria de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX.

CAPÍTULO I

La narrativa policial

El origen relativamente reciente de la narrativa policial, su cultivo, expansión y desarrollo en diversos contextos han puesto de manifiesto la naturaleza adaptativa y elástica de un género muchas veces cuestionado; sin embargo la constante metamorfosis de sus características, así como las subsecuentes ramificaciones y variantes a las que ha dado lugar, también han originado dificultades para clasificar estas nuevas formas del policial. Dicho fenómeno, que como afirma Persephone Braham, no es exclusivo del género, obliga a ampliar y repensar los criterios al momento de delimitar las formas literarias que aquí se abordan pues, “como todos los géneros, la ficción detectivesca no es únicamente definible a partir de sus características formales; sino que se define y modifica por medio de los textos y variaciones, o subgéneros, que lo constituyen.”² Teniendo en cuenta lo anterior, delinear un breve panorama de su historia, la consideración de algunas de sus características fundamentales, así como el asentamiento de criterios de filiación de las obras resulta conveniente para ubicar una postura en medio de la multiplicidad de análisis y enfoques en torno al género, y de esa forma conseguir un mejor entendimiento de las manifestaciones de la violencia presentes en este tipo de literatura.

Ciertamente el término *narrativa policial* (o cualquiera de sus variantes) pareciera encerrar la paradoja en torno a cómo es posible llamar policial a una narrativa en la que el protagonista sólo ocasionalmente es un policía. En este sentido, José F. Colmeiro aclara que la razón de tal etiqueta se encuentra:

en la relación metafórica que se ha establecido por la convención entre el significante («novela policiaca») y el significado («narración de investigación criminal»), relación que se apoya en una sinécdoque de tipo «la especie por el género». De esta manera «novela

² “Like all genres, detective fiction is not only definable by internal formal characteristics; it is also defined and modified by the texts and variations, or subgenres, that comprise it.” (Braham, 60-62)

policíaca» no designa solamente, como su nombre lo indica, la narración de pesquisas policíacas, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesario, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado). (1994a, 54)

Esta precisión brinda claridad en dos sentidos, primero porque expone que la narrativa policial no necesita de la participación policíaca para constituirse como tal; pero además, porque pone de manifiesto una de las características principales del género: que el proceso de decodificación de un enigma está vinculado a un hecho criminal y no necesariamente al tipo de personajes. En este sentido y más allá de las dificultades propias de cualquier filiación genérica, ambas ideas permiten obtener un primer criterio a seguir en el establecimiento de una conciencia clara respecto a qué es y qué no es una narración policial, tarea en la que hasta el momento no hay uniformidad de opinión:

no existe un consenso real acerca de qué constituye una novela detectivesca, sin embargo, la mayoría de los críticos suelen coincidir en que la ficción detectivesca es un producto de la cultura de masas, que es formulaica y que su núcleo se encuentra en la reconstrucción de una serie de eventos conducentes a un acto criminal. (Braham, 58-59)³

Considerando lo anterior, conviene aclarar que, en lo sucesivo, en este trabajo el término *narrativa policial* opera como una categoría global que hace referencia al tipo de relato descrito anteriormente, el cual, en esencia, responde al esquema: crimen-detección-revelación-(castigo). Ahora bien, al operar de esa forma, se da por entendido que eventualmente de él se desprenden algunas variantes a lo largo del tiempo, las cuales a su vez podrían esquematizarse de la siguiente manera:

Narrativa policial

Policial clásico → Policial negra o *Hard-boiled* → Neopolicial

³ “there is no real consensus on what constitutes a detective novel, but most critics affirm that detective fiction is a product of mass culture, that it is formulaic, and that its nucleus is the reconstruction of events leading to a criminal act”.

Así pues, la observación de tales variaciones históricas así como de algunos rasgos principales puede ser útil en la medida en que permite ubicar las obras aquí tratadas dentro de alguna de las derivaciones señaladas y, al mismo tiempo, prepara el terreno para entender conceptos como violencia y representación, ideas recurrentes en el estudio de este tipo literario.

1.1 El policial clásico

A pesar de que se ha sugerido la posibilidad de encontrar el origen de la ficción policial en textos tan variados como la *Biblia* (a través del relato del asesinato de Abel), *Las mil y una noches* (particularmente en la “Historia del capitán de policía, el kurdo [kadí]”, noches 768 a 770), o en el capítulo “El perro y el caballo” del *Zadig* de Voltaire (Vizcarra: 2010, 6), lo cierto es que, como plantean Héctor Fernando Vizcarra y Vicente Francisco Torres, crímenes o policías por sí solos no bastan para convertir a esas narraciones en ficciones de tipo policial. Para que el crimen y la investigación puedan integrarse como una construcción de esta clase es necesario entender que, en principio, “el relato policial no se limita a contar la historia de un crimen, sino a narrar el proceso de detección, inducción o abducción que llevará al descubrimiento del culpable.”(Vizcarra: 2010, 6) En el caso del policial clásico desde luego este esquema organiza el relato, pero además tal focalización hacia el proceso de detección es producto de la relación de dos elementos culturales antagónicos: por un lado, el enaltecimiento de la *inteligencia*, expresada por medio de la investigación y las deducciones racionales, cuyo sustrato puede hallarse en las formas de pensamiento legadas del siglo XVIII, momento en que la razón era considerada como el vehículo por excelencia hacia el conocimiento; y por el otro, la fascinación por la *irracionalidad*, manifiesta en los crímenes y hechos de sangre, y heredada a su vez de la atracción de los escritores góticos y románticos (y del público lector en general) por los misterios y por los seres que vivían fuera de la ley.

(Torres: 2003, 15-16) Este último rasgo, por cierto, se vincula con la hipótesis de Antonio Gramsci, en torno a que el origen del género se ubicaría en las populares crónicas periodísticas aparecidas a principios del siglo XIX, también llamadas “procesos célebres” (como la colección, *Mystères de Paris*, de Eugène Sue), equivalentes a lo que actualmente se conoce como “*fait divers* o nota roja: crónicas de crímenes que, escritas sin la menor intención literaria, satisfacen la curiosidad y el morbo del lector al presentar, de inicio a fin, el proceso (también llamado “causa”) judicial derivado de un delito por lo regular sangriento.” (Gramsci: 1970, citado por Vizcarra: 2010, 7)

Sea como fuere, esta dinámica dual de elementos culturales se compaginó para ver su realización en lo que la historia literaria ha convenido en señalar como la primera narración de tipo policial: “The Murders in the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, publicada en marzo de 1841 en la revista *Graham’s* de Filadelfia⁴ (narración a la que seguirían “The Mystery of Marie Rogêt. A Sequel to ‘The Murders in the Rue Morgue’”, en 1842, y “The Purloined Letter”, en 1844, para conformar la “trilogía Dupin”), obra que daría vida a Auguste Dupin, en efecto, iniciador del “culto de la razón pura en la literatura policial” (Monsiváis, 2), y en adelante, prototipo del investigador de la *novela policial clásica*.⁵ En general especialistas del género como Héctor Fernando Vizcarra describen al investigador creado por Poe, el primer modelo de detective, como “un individuo ocioso y bohemio, un *flâneur* ciudadano convertido en héroe burgués que, en palabras de Walter Benjamin, ‘conforma modos de comportamiento tal y como convienen al ‘tempo’ de la gran ciudad. [Que] Coge las cosas al

⁴ Aunque la mayoría de los críticos coinciden en que el lugar de publicación es la revista *Graham’s*, Félix Martín en su edición de *Relatos* de Poe consigna el *Saturday Evening Post* de Filadelfia, como lugar de primera publicación. (Poe: 2001, 189)

⁵ Si bien es cierto que de manera casi unánime Edgar Allan Poe ha sido señalado como el padre del cuento policial clásico, existen opiniones como la de Federico Campbell, que otorgan la paternidad de la novela de enigma a William Wilkie Collins, con *La piedra lunar*, publicada en 1856. (Campbell: 1995, 18-19)

vuelo; y se sueña cercano al artista.”(2010, 9) Tal libertad de espíritu coincide con una independencia en sus acciones y tiene implicaciones en el enfoque con que hace frente al hecho criminal, de forma que Dupin, quien no forma parte de un cuerpo policiaco pues es un investigador aficionado (un *consulting detective*), asume la resolución del enigma siempre a partir del desafío intelectual que éste representa, y por esta razón las motivaciones sociales del delito, así como el castigo del mismo, pasan a un segundo término (Noguerol Jiménez, 2); su búsqueda “es matemática, no jurídica, [por lo que] al develarse el misterio, al criminal se le castiga no por el crimen cometido sino por su inhabilidad para volverlo insoluble.” (Monsiváis, 2) Se trata de un investigador y razonador lógico e infalible a quien sólo le basta analizar los hechos a partir de la razón, mediante procesos de inducción-deducción, y que además no tiene necesidad de recurrir a los métodos tradicionales de investigación policial puesto que es capaz de resolver los casos desde la tranquilidad de su residencia.

La circulación de “The Murders in the Rue Morgue” significó el punto de partida del *relato policial clásico* (denominado también, con algunas variaciones, relato de enigma, deductivo, relato problema, *whodunit* o de cuarto cerrado) (Galán Herrera: 2008, 59-61), una clase de narración en la que la violencia es apenas visible, basada fundamentalmente en resoluciones racionales excluyentes de cualquier tipo de causa sobrenatural, emplazada en un recinto cerrado y ambientada en un mundo cuasi aristocrático, ficciones que si bien inicialmente estuvieron ligadas a la narración breve, verían su desarrollo más notable en forma de novela.

Llama la atención que a pesar de haber adquirido una considerable notoriedad, esta narrativa no fue inmediatamente reproducida por los escritores de su tiempo, y hubo que esperar cerca de veinte años para que fuera adoptada por autores franceses, y cuarenta para

que lo hicieran los ingleses.⁶ No obstante, una vez afianzada en el gusto del público y en la pluma de los escritores, esta narrativa daría lugar a dos escuelas: la francesa y la anglosajona, entre cuyos representantes destacan los nombres de Émile Gaborieau, Maurice Leblanc y Gastón Leroux; así como los de Arthur Conan Doyle, G. K. Chesterton y Agatha Christie, respectivamente. (Galán Herrera, 60) Así, más tarde y debido a la popularización del género, en 1930, un grupo de escritores fundaría el London Detection Club, el cual, con el objetivo de homogeneizar las reglas del género, o dicho de otro modo, de mantener el “juego limpio” hacia el lector y evitar resoluciones tramposas de los enigmas, fijaría los cuatro lineamientos canónicos del policial clásico: 1) el protagonista debe resolver el enigma usando su ingenio, sin intervenciones del azar o de orden metafísico; 2) no es válido ocultar ninguna pista vital al lector; 3) las pandillas, los criminales extraordinarios, las puertas secretas y cualquier truco similar deben ser empleados con restricción; 4) no es posible utilizar venenos o cualquier otra sustancia no verificable de manera científica.⁷ Esta serie de reglas dotó de unidad al género, pero a la vez ralentizaría las variantes e innovaciones, lo que a la postre provocaría el desgaste de la fórmula y restringiría el género a la serie estructural:

- a. Trascusión del orden social (delito).
- b. Mediación (conocimiento de los hechos alrededor del delito, indescifrables para los encargados de la impartición de justicia).
- c. Aparición del detective (relato del proceso de detección).
- d. Resolución del enigma (imposición de la lógica racional).
- e. Restablecimiento del orden (castigo al culpable). (Vizcarra: 2010, 13)

⁶ “Poe’s narrative was disseminated in French translations, foremost among them being those done by Charles Baudelaire and collected in the 1856 volume *Histoires extraordinaires*, but Poe’s compatriots were not swift in adopting the detective model, and the earliest recognized manifestations of the serial detective novel occur in Europe in the works of Émile Gaboriau, beginning 1863, and Arthur Conan Doyle, beginning in 1887.” (Close, 2)

⁷ “Pocos años antes de que esta agrupación enunciara sus normas del relato policial, el escritor estadounidense S.S. Van Dine (seudónimo de Willard Huntington Wright (1888-1939)), creador del detective Philo Vance, publicó el artículo «Twenty Rules for Writing Detective Stories» (1928), una veintena de lineamientos inquebrantables que restringían todavía más las técnicas «legítimas» para la escritura de narrativa detectivesca.” (Vizcarra: 2010, 12-13)

Eventualmente la estructuración rigurosa, que en principio buscaba dar uniformidad y claridad al género, en realidad le significó diferentes críticas, como que al estar concebida en forma de juego riguroso, la narrativa policial clásica se trata de una literatura elusiva de la realidad y carente de psicologismo; que la resolución del crimen, y por ende del triunfo de la verdad y la aplicación de la ley, no es otra cosa que un restablecimiento y una legitimación del orden burgués (Noguerol Jiménez, 2); o bien, que al ser un tipo de lectura que no cuestiona los valores morales burgueses, sino que por el contrario, los enaltece, al estar plenamente basada en la lucha por la propiedad material, esta expresión literaria es esencialmente un producto de consumo destinado al escape de la precaria realidad de la vida proletaria, cuyas directrices temáticas están determinadas por el interés de conservar el *status quo* del modo de producción capitalista. (Vizcarra: 2010, 10-11) Sin embargo, no todas las posiciones han resultado críticas del género pues posturas como la de Persephone Braham han buscado profundizar en sus cualidades al afirmar que:

La literatura detectivesca [policial] explora la relación entre autoridad y justicia [...] Los relatos detectivescos clásicos presentan el crimen como la transgresión de las normas en un sistema esencialmente justo [...].

[...] El género detectivesco es producto de las condiciones sociales de la modernidad del siglo XIX: de las transformaciones científicas y filosóficas de la era posterior a la Ilustración; del énfasis en el empirismo y la racionalización [...]. A medida que los principios del liberalismo económico promovieron el crecimiento del capital industrial, las fuerzas policiales recién profesionalizadas protegían la propiedad y la producción en los grandes centros urbanos. (Braham, 109-114)⁸

Y aunque es posible que las críticas hechas al policial clásico no carezcan de fundamento, no hay que perder de vista que cada variante genérica es producto de su tiempo

⁸ “Detective literature explores the relationship between authority and justice. [...] classic detective stories present crime as the transgression of norms in an essentially just system, [...] . [...] The detective genre is a product of the conditions of nineteenth-century modernity: the scientific and philosophical transformations of the post-Enlightenment era; the emphasis on empiricism and ratiocination [...]. As the tenets of economic liberalism promoted the growth of industrial capital, newly professionalized police forces protected property and production in the great urban centers.”

y responde esencialmente a las necesidades y a un contexto específicos; en ese sentido, es adecuado destacar que la verdadera importancia del relato policial clásico yace más allá de sus restricciones formales o en ser la inauguración un género y una estética literarios, y se encuentra en que, ya desde sus primeras manifestaciones, como “The Murders in the Rue Morgue”, permitió descubrir, esta vez desde la literatura y de manera masiva y popular, una primera mirada a los bajos fondos sociales, los cuales antes sólo habían sido abordados por la prensa amarillista y la nota roja (Ávila, 36); y en ese sentido, en que logró problematizar, a través de una nueva forma de hacer la ficción, fenómenos como la violencia, el crimen, la modernidad y las pasiones humanas; sin olvidar que, al hacerlo, creó un nuevo tipo de lector, uno que al adoptar una actitud suspicaz frente al texto, implícitamente aceptara el desafío planteado por éste, y en consecuencia, se identificara como partícipe de un nuevo tipo de diálogo con el texto literario. (Vizcarra: 2010, 8)⁹

1.2 La novela negra o *hard-boiled*

Eventualmente, la necesidad de romper las limitaciones del formato clásico, así como la voluntad por explorar las variaciones del género policial, sumada a un contexto social y económico adverso en las naciones capitalistas más prósperas (las mismas que más habían desarrollado el género: Inglaterra y Estados Unidos), dieron paso al primer gran cambio de paradigma en el género durante la primera mitad del siglo XX. Fenómenos como el periodo de entreguerras, el *crack* financiero de 1929, el agudo desempleo y las huelgas que le siguieron, así como el tráfico ilegal de alcohol surgido del periodo de la prohibición,

⁹ Paul Ricoeur, retomando la idea de Wayne Booth respecto a un lector demandante requerido por la novela moderna afirma que “Que la literatura moderna sea *peligrosa*, es un dato incontestable. La única respuesta digna de la crítica que ella suscita, y de la que Wayne Booth es uno de los representantes más estimables, es que esta literatura venenosa exige un nuevo tipo de lector: un lector *que responde*.” En este sentido, cabría preguntarse si es el lector de novela policial el tipo de lector requerido por Ricoeur (2013, 874)

reconfiguraron la sociedad norteamericana, al generar un entorno de decadencia social dominado por el gangsterismo criminal y la corrupción política, el cual influyó de manera importante en las inquietudes de los creadores así como en las expectativas de los lectores. Esto obligó a que, para ajustarse al nuevo contexto y sus necesidades, el modelo policial clásico tuviera que renovarse y dar paso a una expresión literaria con inclinaciones más pronunciadas hacia la problematización social: el policial negro o *hard-boiled* (Torres: 2003, 19), género definido por teóricos como Javier Coma como “una literatura narrativa, con origen en los Estados Unidos durante los años 20 y desarrollo típica y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen” (Campbell: 1995, 28); y del que autoras como Persephone Braham han subrayado el distanciamiento respecto del policial clásico a partir de diferencias temáticas y argumentales.

El género *hard-boiled* es definido más por su estado anímico y su actitud que por la estructura de su trama: un género definitivamente urbano, proclama una visión distópica de la ciudad moderna en la que el caos, la alienación, y la discordia prevalecen. Retrata el descontento y la alienación y enfoca de cerca, en ocasiones obsesivamente, en las fallas del carácter humano; representa de una manera más o menos realista ambas, su entorno y los problemas sociales o ideológicos de ese entorno; y a menudo subordina el elemento del rompecabezas a la crítica moral o social. (Braham, 70-73)¹⁰

Ahora bien, más allá de alguna posible discrepancia temática o estructural (cuestión siempre debatible), lo cierto es que la diferencia esencial entre las dos formas de nombrar al género se debe a su respectivo lugar de origen, pues mientras que el *hard-boiled* hunde sus raíces en los *pulps* de Estados Unidos, como *Black Mask*; la *novela negra* recibe su nombre a partir de la publicación francesa *Série Noire*, de Marcel Duhamel, nacida en 1945 y publicada por la editorial Gallimard. De modo que en general, ambos términos refieren el

¹⁰ “The *hard-boiled* genre is defined more by its mood and attitude than its plot structure: a definitively urban genre, it proclaims a dystopian view of the modern city in which chaos, alienation, and discord prevail. It portrays disaffection and alienation and focuses closely, often obsessively, on human character flaws; depicts in a more or less realistic fashion both its setting and the social or ideological problems of that setting; and often subordinates the puzzle element to moral or social criticism.”

mismo objeto y suelen utilizarse de manera indistinta, siendo recurrente el uso de *hard-boiled* en el caso de la novela norteamericana, y de novela negra en el de su variante hispanoamericana.

Desde luego, esta transformación no fue simplemente el salto de un género a otro, en realidad se trató de una compleja fusión de diferentes elementos culturales con inquietudes narrativas propias de cada época. Al respecto, Mempo Giardinelli ha señalado a la ficción del *Far West* como uno de los antecedentes que permitieron dicha evolución, debido a que condensa elementos que posteriormente se verían replicados en el *hard-boiled*. “Casi no hay elemento de la novela negra que no sea espejo (adaptado al siglo XX y a otra realidad) de situaciones ya tratadas por la literatura de conquista del Oeste.” (2013, 37) En este mismo sentido, Giardinelli también observa que ciertas temáticas y rasgos estilísticos presentes en el género negro, ya se encontraban en la literatura del Oeste, como: el realismo a ultranza, cierto naturalismo, descripciones costumbristas, acción rampante de heroísmo individual, machismo, dinero, poder, corrupción, una prosa llana, seca, dura; así como personajes sentimentales, altaneros, violentos, leales, ambiciosos, pero sobre todo de destino incierto, propensos a luchar siempre en desventaja, y que debían sobreponerse al desaliento, a la incompreensión y a las adversidades que planteaban sus vidas.¹¹

En este orden de ideas John G.Cawelti coincide en que

el detective del *hard-boiled* se asemeja en gran medida al héroe del western cuyo código moral trasciende el orden social existente. Al igual que el del héroe del western, el código de honor del detective, el de un tipo duro orientado a la acción, le permite actuar en un mundo violento sin perder su pureza y fuerza morales. (1977,151)¹²

¹¹ “Temática y estilo son comunes a ambos géneros [...] porque ambos se inscriben dentro del realismo crítico y ambos corresponden a una misma sociedad que, aunque cambió mucho en algo menos de un siglo (entre 1859 y 1929, aproximadamente) de todas formas mantuvo su esencia y en su literatura se reconoce esa continuidad.” (Giardinelli: 2013, 38, 41-43)

¹² “the *hard-boiled* detective greatly resembles the western hero whose moral code also transcends the existing social order. Like the western hero, the tough-guy detective’s action-oriented code of honor enables him to act in a violent world without losing his moral purity and force.”

Sin embargo, también en este caso la incorporación de rasgos de una literatura a otra no se redujo a un trasvase de ambientes o de personajes, en realidad dicha transformación obedeció, como antes con los relatos de Poe, a una fusión de motivos literarios con elementos culturales de la sociedad norteamericana que, como ya se había mencionado, atravesaba por un periodo de problemáticas de profundo impacto social. En opinión de Javier Coma, esta serie de problemas (especialmente la crisis económica, el desempleo y la restricción alcohólica) provocó que una sociedad que ya había experimentado cierta liberación de sus costumbres gracias al progreso tecnológico precedente (a la industrialización y a la multiplicación de los *mass media*) entrara en conflicto con el esquema de valores de la generación previa, y favoreció la proliferación de fenómenos como la aparición de mafias criminales o *gangs*, con el consecuente incremento de la delincuencia, así como la agudización de la corrupción tanto en el sistema institucional como en el resto del tejido social. Este contexto necesariamente se vio obligado a encontrar medios de expresión acordes a la realidad social que se desarrollaba en el momento, de ahí que fuera durante este periodo pleno de violencia, carestía y criminalidad que comenzaron a popularizarse los *pulps*, revistas de pésima calidad material, con una impresión defectuosa y de muy bajo costo, publicaciones que adquirieron su nombre del papel de pulpa donde se imprimían, las cuales al poseer una presentación sensacionalista e historias plenas de acción, dejaron atrás los relatos del Oeste y se centraron en narraciones criminales y detectivescas más acordes con el contexto urbano del momento. (Torres: 2003, 18-19; Galán Herrera, 61) Ahora bien, como acertadamente señalan Héctor Fernando Vizcarra y Glen Close, este tipo de publicaciones, especialmente la

selección de textos publicados en la revista mensual *Black Mask* (2010, 15),¹³ son relevantes puesto que, más allá de ser consideradas “la verdadera aportación norteamericana a la literatura policial”, fueron sin duda la incubadora de una nueva forma de abordar las ficciones policiales, o dicho de otro modo, el campo de cultivo del nuevo género narrativo que se conocería como *hard-boiled*.¹⁴ Gracias a esta nueva forma literaria “se trascendió como premisa de la trama, la exposición de un misterio criminal que el autor y el lector habrían de descifrar como quien en álgebra despeja una X, para pasar a profundizar en el punto de vista del criminal: el azimut del asesino.” (Campbell: 1995, 15) Y asimismo, el nuevo género significó una alteración del tradicional orden simbólico de los personajes, al caracterizarse por reflejar el caótico clima moral y político en el que “los policías también podían ser delincuentes: asaltantes, torturadores, gatilleros a sueldo. Sobre todo los policías.” (Campbell: 1995, 15-16)

El *hard-boiled* irrumpió como un género donde elementos como la ambientación tuvieron un papel no visto hasta entonces debido en parte a la carga simbólica que se les otorgó; como el caso de las zonas urbanas donde se ubicaron las historias, las cuales se convirtieron en representaciones de lugares donde el peligro se encontraba al acecho, lugares bajo cuyo aparente rostro de modernidad y progreso se escondía la corrupción basada en la secreta alianza entre la clase rica y respetable y el submundo criminal. (Cawelti, 154-156)

¹³ *Black Mask* fue fundada en Nueva York en 1920 por H.L. Mencken y George Jean Nathan y su circulación se extendió hasta 1951. (Campbell: 1995, 15)

¹⁴ Sobre este proceso Glen Close, afirma: “A decisive transatlantic hegemony would eventually be established by the innovation that Julian Symons terms “The American Revolution”: the advent of a hard-boiled narrative model gestated during the 1920s in the pulp magazine *Black Mask* and achieving maturity in the novels of Dashiell Hammett, beginning with *Red Harvest*.” (10) Asimismo, para Federico Campbell *Black Mask* “fue un estupendo campo de entrenamiento para escritores. En sus páginas los narradores podían experimentar con las reacciones de los lectores y señalar las fallas, los flancos débiles de un texto que aún no habían rescatado entre las portadas de un libro.” (1995, 18-19)

De este modo, el desarrollo de este tipo de ficción, más inclinada a un enfoque realista y crítico, abrió la puerta a una narrativa con un incuestionable interés por describir esa parte de la sociedad que habitan los criminales y donde acontecen los delitos, una más dispuesta a reflexionar en torno a los dilemas éticos y morales que enfrentan quienes viven en ella. (Mendoza: 2011b) Esta nueva literatura se ocuparía de mostrar la parte más sórdida de la sociedad, aquella que regularmente se censura y mantiene en la oscuridad del silencio; aquella de la que Mempo Giardinelli afirmase que “responde a una tradición literaria inapelable: la de contar lo que le pasa a la gente.” (2013, 17)¹⁵

En lo concerniente a los cultores del género, también llamado novela dura o policial negra, entre los primeros nombres que se rescatan se encuentran el de John D. Carroll, y más tarde el de Raymond Chandler, sin embargo, no sería sino tras la publicación de *Red harvest*, de Dashiell Hammett, en 1929, que alcanzaría su plena madurez, pues sería el escritor norteamericano quien terminaría de transformar a la ficción policial en una prosa “intensa y brillante, sustentada en el ritmo de diálogo y acontecimientos y la profundidad de trazo de los caracteres.” (Monsiváis, 4)

Entre las diferentes innovaciones que Dashiell Hammett dio al género pueden destacarse: la ponderación del dinero y la búsqueda del poder como verdaderos motores de las relaciones humanas; una nueva perspectiva en el planteamiento de los crímenes, al situar su origen en pasiones y debilidades humanas como la rabia, la ambición por el poder, la envidia, el odio, etc.; el predominio de una atmósfera asfixiante, cargada de tensión y miedo, con un eje centrado en la acción y ya no en el análisis del crimen; así como una crudeza en

¹⁵ Esta voluntad por contar lo que sucede a la gente, sin embargo, ha sido confundida por “quienes creen que la novela negra o policiaca ha asumido ‘reflejos’ del marxismo al imponer el realismo crítico en la narrativa sobre el crimen y al ‘haber evolucionado al tenor de los sucesivos acontecimientos históricos y sociales’.” (Campbell: 1995, 37)

el lenguaje, es decir, presencia de diálogos directos, sin eufemismos, muchas veces coloquiales y explícitos, de la jerga callejera, que favorecieron la penetración en la psicología del personaje. (Mendoza: 2011b; Galán Herrera, 63-67) De igual manera, con la publicación de *Red harvest*, Dashiell Hammett renovarían la figura del investigador y dejarían atrás el modelo de detective aficionado fundado por Dupin, así como el de *consulting detective*, continuado por Sherlock Holmes. Esta renovación, cuyo sustrato se halla en el Western, significaría la creación y cristalización de una nueva figura más cercana a la realidad, más humanizada y, por lo tanto, imperfecta, la cual tomaría la forma un individuo duro, falible y muchas veces violento, con una situación económica precaria y usualmente poseedor de uno o más vicios. Este nuevo investigador ya no se interesa por resolver los casos racionalmente desde su casa, sino que, prefiriendo la acción y la experiencia, busca hacerlo en persona, incluso si eso conlleva poner en riesgo su integridad (lo que de paso, como afirma Héctor Fernando Vizcarra en *El enigma del texto ausente*, le significa una marca de heroísmo en un marco social degradado (24)). Subrayando este cambio, para Ricardo Piglia, “si la novela policial clásica se organiza a partir del fetiche de la inteligencia pura [...], en los relatos de la serie negra esa función se transforma y el valor ideal pasa a ser la honestidad, la “decencia”, es decir, la incorruptibilidad. Por lo demás, se trata de una honestidad ligada exclusivamente a cuestiones de dinero”. (Piglia: 1979, citado por Vizcarra: 2010, 15) Paradójicamente esta integridad moral le “autoriza” recurrir a los mismos métodos utilizados por los criminales, como el asesinato o la tortura, para lograr sus objetivos. Esta última característica implica una reconfiguración en su sistema de valores, al darle flexibilidad a los conceptos del bien y del mal, porque si bien el héroe es capaz de reproducir la conducta de los criminales, de manera paradójica posee un código personal de ética que no se permite violar bajo ninguna circunstancia, un código que en gran medida es igual de contradictorio que la realidad en la

que se desenvuelve. Como afirma John G. Cawelti: “En última instancia, lo que el héroe del *hard-boiled* descubre en su investigación no es la limitación cósmica de la muerte sino la corrupción y la perversión de la sociedad.” (161)¹⁶

Tal como sucediera con el policial clásico, y como acontece con toda innovación que rompe con lo establecido, el recibimiento del género no estuvo exento de detractores pues a pesar de su popularidad, profundidad y de las nuevas libertades temáticas que ofrecía, este nuevo género inicialmente fue rechazado por los escritores del policial clásico, por considerar tales narraciones irracionales e ilegibles a causa de su naturaleza explícita –en contraste con el policial clásico, desde luego–, que al apearse a las líneas del realismo, presentaban el crimen como algo terrible y cruento, en oposición a la antigua idea del “asesinato como una de las bellas artes”. Sin embargo paradójicamente fueron estas características censuradas por sus detractores, lo que definió a esta nueva forma de ficción como un vehículo de crítica social, al ser un retrato de la corrupción, la injusticia y la violencia de la sociedad urbana, de la crueldad en las calles, de los trasfondos del mundo de la política y del hampa, así como de “la rapiña ennoblecida socialmente y la atmósfera ominosa [...], consecuencia de una alianza de la riqueza con el poder político, instancias sólo formalmente distintas.”(Monsiváis, 15) En este sentido, la postura de Javier Coma profundiza el debate al argumentar que:

la novela negra llegó a contemplar el derecho a la propiedad privada como una agresión de clase, a la policía como aparato represivo del Estado al servicio de la clase dominante, al individuo como aislado y en guerra dentro de una competitividad insolidaria conducente a su alienación, y a la sociedad como un ente mercantilizado en beneficio de la minoría dominante. (citado por Campbell: 1995, 28-29)

Por otro lado, si bien es cierto que los escritores del *hard-boiled* no tenían una intención deliberada y consciente de llevar a cabo un proyecto de crítica a la sociedad

¹⁶ “Finally, what the hard-boiled hero uncovers in his investigation is not the cosmic limitation of death, but the corruption and perversion of society.”

capitalista en la que les tocó vivir, en última instancia, más allá de las innovaciones formales (o de las críticas recibidas) la importancia del género se halla en que descubrió un modelo narrativo “que no [respetó] ninguna institucionalidad: ni el matrimonio, ni la religión, ni el poder judicial, ni el Estado, ni la familia, ni la propiedad privada, ni nada de nada, salvo la condición humana y dramática del personaje.” (Campbell: 1995, 28-29) Eventualmente y gracias al éxito que significó la revelación de la novela negra, el modelo tendió hacia la experimentación de nuevas formas de expresión, las cuales más adelante devendrían en variantes como la novela de espionaje,¹⁷ el *political thriller*, o la novela testimonio, también llamada *non fiction novel*, todas ellas vinculadas en origen con la tradición del policial.

1.2.1 El establecimiento de la narrativa policial en México

La crítica ha coincidido casi de manera unánime en señalar la publicación de *El complot mongol* de Rafael Bernal como el inicio del género negro en México, sin embargo, hasta el momento no existe consenso pleno en relación a los orígenes del género policial en nuestro país, concretamente respecto a la primera narración policial mexicana, razón por la cual, conviene hacer un par de precisiones respecto a su arribo y desarrollo, sobre todo porque en adelante, las observaciones y referencias en torno esta forma literaria se enfocan en el desarrollo de sus variantes específicamente en nuestro país.

¹⁷ Respecto a la narrativa de espionaje, si bien es cierto que se pueden rastrear elementos de este tipo en textos como la *Biblia* o la *Odisea*, lo cierto es que los inicios del género se remontan a *The Spy*, de James Fenimore Cooper, en 1821, así como a E. A Poe con *La carta robada*, de 1844; de igual modo, dicho género se vería impulsado primero, por el desarrollo tecnológico-militar de la Revolución Industrial y posteriormente, por el periodo de las dos Guerras Mundiales a través de autores como William Le Queux, Erskine Childers o John Buchan. Sin embargo, no sería sino hasta la llegada de W. Somerset Maugham, que la narrativa de espionaje diera un vuelco hacia el realismo, dejando atrás “las aventuras fantasiosas de espías con bellas mujeres, insertando al personajes verosímiles que se tienen que enfrentar a grandes retos, rompiendo la tradición ‘romántica y aventurera’”, y siendo la puerta de entrada para autores que marcarían dicha narrativa para el resto del siglo XX, autores como John Le Carré, Graham Greene, Eric Ambler y desde luego Ian Fleming. (Lara: 2011, 60-68)

En primer lugar, habría que decir que el proceso de arraigo de la literatura policial en México no procede directamente del *hard boiled*, sino que se remonta al policial clásico,¹⁸ llegado a inicios del siglo XX en forma de traducciones de autores ingleses y franceses. Sin embargo, no fue sino hasta 1944, con la publicación de *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, que una obra verdaderamente concordante con las reglas del género creado por Poe vería la luz por vez primera.¹⁹ A esta publicación le siguió la aparición de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, fundada en 1946, por Antonio Helú, la cual a la postre, y hasta su fin en 1957, se convertiría en la plataforma de maduración de la literatura policial en México, ya que permitió, además de la difusión del género a través de traducciones de los relatos más insignes del mismo, el ejercicio y la experimentación del policial a numerosos escritores, como Rafael Bernal, Pepe Martínez de la Vega, María Elvira Bermúdez, Rodolfo Usigli, entre otros, algunos cuya identidad hasta la fecha desafortunadamente permanece en el anonimato.²⁰ Con todo, y a pesar de que se ha afirmado que la mayoría de los textos nacidos de esta publicación fueron ejercicios poco originales que calcaban las directrices del modelo canónico anglosajón del policial clásico, lo cierto es que rápidamente se popularizaron y

¹⁸ Suele señalarse (quizá demasiado a la ligera) como pioneros del género en Latinoamérica, particularmente en Argentina, a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, gracias a la publicación, en 1942, del volumen de relatos *Seis problemas para don Isidro Parodi*; sin embargo estudios como el de Román Setton, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de los modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses* (2012), proponen que los inicios del género pueden hallarse en textos de autores anteriores a la década de 1940, entre los que se mencionan a Raúl Waleis con *La huella del crimen* y *Clemencia* (ambos de 1877), a Paul Groussac con “El candado de oro”/“La pesquisa” (1897), a Vicente Rossi con *Casos policiales* (1912), o incluso a Horacio Quiroga con “El triple robo de Bellamore” (1903). En ese sentido, la propuesta de Setton resulta interesante porque amplía la tradición y la historia del género al recuperar narraciones que, si bien no encajan a la perfección con las obras canónicas de la novela de enigma, ciertamente significan un primer acercamiento de los escritores consistente con los preceptos del relato de detección.

¹⁹ Esta afirmación ciertamente ha sido cuestionada por opiniones como la de Atzin Nieto, quien, en “La primera novela policiaca en México” (2018), propone a *El crimen de obsidiana*, del catalán Enrique F. Gual, publicada en 1942, como la primer novela policial en México.

²⁰ Es de aplaudir el tesón de dichos autores que decidieron hacer frente a las críticas y descrédito que la práctica de esta narrativa entrañaba, puesto que en sus orígenes, el cultivo del relato policial fue considerado degradante al juzgarlo como un género “subliterario.”

afianzaron en el gusto de los lectores, dando forma a la primera etapa tras la que germinarían obras como *La obligación de asesinar* (1946), del propio Helú, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), de María Elvira Bermúdez (o incluso *Los albañiles* (1964) y *El garabato* (1967), de Vicente Leñero), textos todos ellos preparadores del camino para la aparición de *El complot mongol* de Rafael Bernal, obra que en 1969 sería señalada como inauguradora de la novela negra en México. (Rodríguez Lozano: 2007, 59)

Ahora bien, aunque el género negro había tenido su primer contacto con Latinoamérica desde finales de la década de los veinte, por medio de traducciones, fue la publicación de la novela de Bernal lo que marcó el fin de lo que podría señalarse como la primera etapa de la narrativa policial en nuestro país, al plantear la primera gran metamorfosis del policial clásico hacia el género negro. Esta innovación en las formas del policial nació a partir de la fusión del modelo del *hard boiled* norteamericano con algunas particularidades propias de la región mexicana, dando como resultado una narrativa cuyas características, a reserva de ser detallados más adelante, pueden resumirse en: la aparición de un personaje principal más complejo que sus antecesores del policial clásico, presentado a partir de una perspectiva más realista, cruda y violenta; la utilización de diálogos con un lenguaje regional o bastante coloquial (Vizcarra: 2010, 42-43); así como el planteamiento de una crítica más visible al régimen a través de la integración temática de la parte sórdida de la ciudad con la dimensión social y política del país.

En más de un sentido y a pesar de ser una variante narrativa relativamente nueva, los inicios de la producción policial en México revelan un interés auténtico, tanto de los autores como de los lectores, por este tipo de ficciones; al punto que no es exagerado afirmar que fue gracias a estos primeros pasos que el género policial en México logró robustecerse y dar paso a una tradición bien definida que existe hasta nuestros días. A pesar de esto, el cultivo de este

tipo de ficción (ya fuera en su variante clásica o *hard boiled*) por parte de los escritores mexicanos, eventualmente le atrajo algunas críticas locales, como la de Carlos Monsiváis, quien, refiriéndose al policial clásico, en primera instancia pareció reclamar una suerte de derecho de exclusividad anglosajona del género, argumentando que “al ser [norteamericanos e ingleses] los descubridores y los explotadores industriales del género, han resultado su esencia” (7);²¹ además de recurrir a la que es quizá la más común de las críticas a esta narrativa: el rechazo a la posibilidad de una ficción policial de factura latinoamericana, a partir de un cuestionamiento a la autoridad moral de la figura del policía como legítimo restaurador del orden en países donde los cuerpos de seguridad son orgánicamente corruptos.

En ese sentido, Monsiváis arguye una falta de verosimilitud en las obras:

una de las razones que explican la ausencia de literatura policial latinoamericana [es que la existencia de] una policía juzgada corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería criminal verdadero y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo. Por lo demás: a) los crímenes de o entre los pobres no le interesan al género. El ámbito predilecto de esta literatura suele ser el de la gran burguesía, mansiones donde el mal impera, codicia entre magnates, chantaje alrededor de la piscina; b) el crimen, además, no posee una connotación expropiable: lo excepcional, lo desusado, no es que un latinoamericano resulte víctima, sino que pueda dejar de serlo. (Monsiváis, 2-3)²²

Finalmente, y a pesar de las dificultades que hubo de enfrentar, es de reconocer que el devenir histórico del género ha mostrado su capacidad para superar este tipo de cuestionamientos al extender y adaptar sus temáticas al contexto mexicano, y al mismo tiempo evolucionar y dejar atrás sus orígenes más ligados a la tradición anglosajona. Este

²¹ Si bien es cierto que en su afirmación Monsiváis se refiere específicamente al género “clásico”, lo cierto es que su opinión refleja la de una mayoría acerca del resto de las variantes genéricas. Por otra parte, y dicho sea de paso, en lengua española, actualmente pueden distinguirse diferentes fuentes de las que se ha nutrido la tradición policial: la española, la argentina, la colombiana, la cubana, la chilena y la mexicana; entre cuyos representantes se pueden nombrar a Francisco González Ledesma y Manuel Vázquez Montalbán; Mempo Giardinelli; Rafael Bernal, Paco Ignacio Taibo II y Élmer Mendoza, entre muchos otros.

²² Ciertamente esta crítica resulta inexacta, pues en el detective no suele ser un policía; sin embargo, se entiende que el cuestionamiento nazca de una referencia, de manera general, a la figura representante de la ley y del orden.

proceso, y fundamentalmente el cuestionamiento de la realidad a partir del discurso histórico, llevaría a los autores a explorar nuevamente formas distintas del género policial, formas que de nueva cuenta expandirían los límites del género y se inscribirían en variaciones genéricas integradoras de una mayor diversidad de elementos.

1.3 El neopolicial

Como puede deducirse, una vez arraigada, la joven tradición de la narrativa policial negra en México pronto fue capaz de trazar caminos propios, que después serían transitados por los autores más importantes del género. Sin embargo, hacia la década de los 70, las fronteras que originalmente definieron la fórmula del policial negro se tornaron cada vez más amplias, lo que dificultó la catalogación genérica de las obras; y a pesar de que inicialmente algunos autores intentaron continuar la línea narrativa trazada por Rafael Bernal, el cambio en las condiciones sociales del país comenzó a suscitarse tan rápido, que inevitablemente hubo de presenciarse el nacimiento de una nueva forma de hacer literatura, misma que sería bautizada como neopolicial.

Ahora bien, respecto a este proceso de cambio, Persephone Braham explica acertadamente que “como todas las innovaciones genéricas, el género neopolicial surgió en tiempos convulsos, cuando las condiciones epistemológicas y políticas [de la sociedad] estaban experimentando grandes transformaciones, cuyos resultados eran inciertos,” (Braham, 142).²³ Ese fue justamente el caso del neopolicial, nacido en la década de 1970, en un contexto en el que a pesar de la aparente pervivencia de los ideales de la Revolución y de los de la utopía socialista que había definido la década de los sesenta, la represión estatal había vuelto a recrudescerse en América Latina, al grado de instaurarse dictaduras o gobiernos

²³ “Like all generic innovations, the neopoliciaco genre arose in times of upheaval, when epistemological and political conditions were undergoing major transformations and outcomes were uncertain.”

autoritarios por todo el continente, los cuales abrirían el camino al triunfo y posterior hegemonía del neoliberalismo como doctrina político económica. Esto trajo aparejado el desmoronamiento final de los ya para entonces frágiles ideales de izquierda, así como un proceso de desencanto popular de los movimientos reivindicatorios y condujo a una reorientación de las preocupaciones intelectuales, al rechazo de las historias oficiales y a la revaloración de la cultura de masas en todas sus manifestaciones, es decir, significó una recuperación de los “géneros populares”, entre los cuales se hallaba en efecto narrativa policial. (Noguerol Jiménez, 4)

En medio de este ambiente crítico de los discursos históricos oficiales, los autores volvieron la mirada hacia las posibilidades expresivas que ofrecía la estructura de la novela negra; prueba de este interés renovado fue el que algunos escritores con trayectorias literarias formadas exploraron novelas influidas por el género policial, las cuales resultaron en creaciones ciertamente difíciles de catalogar a causa de las variantes que incluyeron para imprimir su propio sello estilístico. Entre quienes se aventuraron a dicha experimentación en nuestro país se pueden señalar a Vicente Leñero, con *Los albañiles* (1964), a Rafael Ramírez Heredia, con *Trampa de metal* (1979), a Jorge Ibarguengoitia, con *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979), o incluso a Carlos Fuentes, con *La cabeza de la hidra* (1978).²⁴ Sin embargo el afianzamiento de una tradición neopolicial se daría a través de la pluma de Paco Ignacio Taibo II, quien con su serie del detective Belascoarán, integrada por *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977) y *No habrá feliz* (1981), se consolidó como el impulsor indiscutible del

²⁴ García Talaván señala, asimismo, como representantes del neopolicial en México a Élmer Mendoza, Miriam Laurini Juan Hernández Luna, Bernardo Fernández y a Francisco G. Hagenbeck; en Argentina a Mempo Giardinelli, Osvaldo Soriano, Juan Santurain, Ricardo Piglia, Miguel Bonasso, José Pablo Feinmann, Ernesto Mallo y a Carlos Salem; en Brasil a Rubém Fonseca, Patricia Melo, Luis Alfredo García-Roza, Ruas Tabajara y a Tony Belloto; y en Cuba a Leonardo Padura Fuentes, Amir Valle y Lorenzo Lunar, entre otros. (72)

neopolicial en Latinoamérica,²⁵ acuñando el término en 1990 para designar la clase de prosa que desde hacía algunos años venían practicando escritores de origen latinoamericano. (Talaván, 72) Asimismo, sería el propio Paco Ignacio Taibo II quien definiría los rasgos principales del neopolicial a partir de “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano”. (Argüelles, 14) Dicho de otro modo, se trata de una novelística que ofrece reflexiones acerca de la cultura popular así como un cuestionamiento a la historia oficial; por medio de obras que nacen como respuesta a una degradación social generalizada, de ahí que tanto Taibo como el resto de los cultores del neopolicial utilicen el género para demarcar un espacio alternativo para la representación y articulación de preocupaciones eticopolíticas. (Braham, 53-55) En este orden de ideas, no es de extrañar que Taibo II considere a la narrativa neopolicial como “la gran novela social del fin del milenio, [como] un formidable vehículo narrativo [que] ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en las que vivimos.” (Noguerol Jiménez, 5)

A su vez, esta nueva exploración dentro de la narrativa policial condujo a una reconfiguración de las características del género, al rechazar las estructuras ciertamente despolitizadas del *whodunit* y profundizar en la veta más crítica de la realidad sociopolítica propuesta por el *hard-boiled*, lo que dio paso a una ficción más interesada en enfatizar elementos de la realidad del momento, tales como personajes cuyas personalidades se expresaran a través de oralidades y lenguajes no sólo duros y explícitos, sino llenos de

²⁵ La serie consta de dos etapas, separadas por la muerte del detective; la primera integrada por las tres novelas mencionadas, y la segunda, por *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991), *Adiós, Madrid* (1993).

idiolectos regionales y nacionales, que al mezclarse pusieran de manifiesto la vinculación cultural entre las diferentes regiones de un país, así como de América Latina. En este sentido, Paula García Talaván coincide en que:

A nivel lingüístico, además de incluir numerosas voces, en estas novelas se intenta distinguir diversos modos de habla para caracterizar el lugar de la historia, especialmente del registro coloquial. De ahí que se incluyan los lenguajes particulares de distintos grupos sociales como, por ejemplo, el propio de los artistas, el del hampa, el de la policía y el de la clase política. Al mismo tiempo, el lenguaje oral que caracteriza a un grupo social entra en contraste con el lenguaje escrito utilizado por éste u otro grupo, destacando las ambigüedades y las contradicciones que presentan los códigos comunicativos de cada uno de estos dos medios de comunicación. (77)

Como se puede advertir, esta nueva forma de hacer literatura se configuraría a partir de una conexión más cercana con el periodismo y con el testimonio, debido al origen y a la presencia de referentes históricos o contemporáneos reales al interior de las ficciones, fenómeno que reforzó su voluntad por privilegiar el contexto y la crítica social por encima de la resolución del enigma. En este sentido, la aparición de productos de la cultura de masas y manifestaciones artísticas no pertenecientes a la “alta cultura”, como el cine comercial, la música popular, los cómics, las telenovelas, etc., significaron para el neopolicial la posibilidad de integrar áreas culturales hasta entonces relegadas a un segundo término; y en consecuencia una vía para dismantelar la eterna diferenciación entre alta y baja cultura, intención que por lo demás fue signo o estandarte de la narrativa policial desde sus inicios. Aunado a lo anterior, esta capacidad de incluir elementos de géneros extraliterarios como el de los medios masivos de comunicación permitió la convivencia entre distintos discursos aparentemente distantes, como el del reportaje periodístico o el de la propaganda publicitaria con otros como el urbanístico, el criminológico, el político o el gastronómico. (García Talaván, 79) En términos generales, puede decirse que los escritores de neopolicial se preocuparon por llevar a cabo un tipo de intertextualidad de gran amplitud que difuminaría

tanto los límites genéricos como los discursivos, al incorporar a los textos elementos de la cultura popular, la ideología de izquierda y la teoría literaria, así como la crítica a las mitologías nacionales. (Braham, 328-329)

Por otro lado y como ya se ha mencionado, temáticamente el neopolicial encarnó una variante genérica que a diferencia del policial clásico o de la novela negra estadounidense (géneros que en mayor o menor medida ya integraban una crítica social al proceso de detección) favoreció el desplazamiento a un segundo término la resolución del crimen y la estética de la violencia, privilegiando la denuncia de las motivaciones criminales verdaderas, mismas que sugería provenientes del propio Estado, así como de sus aparatos represores; pero sobre todo se empeñó en subrayar el papel de las numerosas contradicciones sociales y la estrecha relación entre los procesos históricos, la realidad política, el periodismo y la cultura popular en la conformación de los crímenes. Como afirma Taibo II a través de uno de sus personajes:

[El neopolicial] es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policiaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto lo importante suele ser el porqué. (Taibo II: 1988, 144, citado por Noguero Jiménez, 7)

Esto implicó, nuevamente, una reestructuración del esquema de valores, pues la carga moral de la culpabilidad fue trasladada del delincuente individual a la figura de un Estado criminal, acentuando la desconfianza hacia la ley que ya se adivinaba en el *hard-boiled*. (Noguero Jiménez, 7) En este sentido, para algunos autores como Persephone Braham, en la novela policial mexicana los verdaderos criminales son las instituciones –policía, gobierno, sindicatos–, pues son ellos quienes violentan a quienes se atreven a amenazar su hegemonía, brutalizando, de ser necesario, a sectores completos de la sociedad en su búsqueda de dinero y poder. Es decir, que en el neopolicial la ley sólo sirve para legitimar la tiranía y, por esta

razón, al igual que sucediera en la novela negra, el detective mexicano renuncia a los procesos de raciocino, a los procedimientos legales y al método científico como medio de alcanzar la verdad, a la vez que ofrece su cuerpo como catalizador y escenario para la lucha entre el bien y el mal. (Braham, 900-903)

Esta serie de determinantes convirtieron al neopolicial en un género que asumió explícitamente una clara revisión crítica de la realidad que le rodeaba con el fin de poner de manifiesto “los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder” (García Talaván, 74); un género que sacrificaba la importancia del enigma para exponer la corrupción del Estado, así como para “rescatar episodios históricos específicos de sus respectivos países para oponerse al silencio y al olvido del pasado” (Varas); una manifestación literaria en la que poco importaba que el enigma perdiera importancia o que la policía no fuera capaz de resolverlo, pues lo que interesaba era dejar constancia de la existencia del delito, de la corrupción y de la violencia. Por tanto, descubrir la identidad del culpable dejó de ser interesante (García Talaván, 75), de ahí que, como asegura Leonardo Padura, sus cultores asumieran “proposiciones de una contracultura definitivamente politizada, corrosiva y rebelde.” (41)

El nuevo enfoque de resolución lógicamente se vio acompañado de una nueva configuración del detective, demandando de los creadores mayor trabajo en la construcción del personaje, que dio como resultado un investigador de una psicología más compleja cuya antiheroicidad se observa en la autoconsciencia de sus limitaciones para resolver completa o parcialmente algunos de los misterios, pues su resolución implicaría la búsqueda de orden y justicia, algo completamente fuera de sus intereses y un contrasentido al considerar que el contexto de corrupción en el que se desenvuelve el personaje es promovido por el propio

Estado y que el alcance de dichas categorías significaría una legitimación implícita del sistema político.

Otro de los cambios más significativos en este nuevo personaje se encuentra en que su figura deja de ocupar la posición de privilegio en la narración, para permitir la inclusión de la víctima o del criminal como personajes principales. Ahora bien, evidentemente esto crea una literatura que, al enfocarse más en la crítica política y en el pensamiento de izquierda que su contraparte *hard-boiled*, requiere profundizar en la vida del detective (o del personaje principal) de una forma más detallada, con la intención de poner de manifiesto ante el lector el impacto de las problemáticas sociales del contexto sobre el individuo. (Braham, 82-83) Este factor, en cierto modo, conduce al neopolicial a una naturaleza más visceral que la de sus antecesores, el policial clásico y el *hard boiled*, en la medida en que libera al proceso de detección del plano hermenéutico para situarlo en el plano físico de las acciones, agregando las variantes culturales, históricas y políticas del contexto; de ahí que las resoluciones a las crisis del aparato de Estado se lleven a cabo por medio del cuerpo y la psique del detective, marcándolo, consecuentemente, como un ser dañado, como un *otro*. Como afirma Persephone Braham: “el detective persigue la verdad escondida detrás de las mentiras del sistema, los crímenes ideológicos, la hipocresía institucional, interpretando la violencia inscrita en su interior en lugar de simplemente llevar a cabo un análisis de evidencia material.” (269-274)²⁶

Esta forma de resolver el crimen por parte del neopolicial supone asimismo la agudización de un fenómeno que si bien no era desconocido en la tradición del género, en realidad hasta entonces no se había planteado de forma tan evidente: el de la *anomia social*,

²⁶ “The detective [...] pursues an elusive truth behind official lies, ideological crimes, and institutionalized hypocrisy, interpreting the violence inscribed on their bodies in lieu of material evidence.”

categoría que implica la imposibilidad para los individuos de encontrar una ley o norma a la cual atenerse, en virtud de que las instituciones que simbolizan el orden legal o moral se encuentran completamente derruidas o incluso ya son inexistentes.²⁷ Este fenómeno, retratado recurrentemente en la producción del neopolicial, contribuyó a reafirmar su naturaleza crítica, y en última instancia redefinió el género al conducirlo hacia nuevos modos de expresión.²⁸

En efecto, el neopolicial se distingue como una recodificación de la novela negra, una transformación que se debe a un cambio en el contexto social del país, pero también, como afirma Ignacio Corona, a circunstancias históricas como los acontecimientos de 1968, que influyeron en la percepción que la población tenía del Estado, de la relación de éste con el crimen, así como de su propia responsabilidad en la dinámica criminal dominante. “Lo que mayoritariamente imparte el sistema judicial [...] no es justicia, sino injusticia. En esa medida el acto criminal se resiste a ser aislado e, inclusive, pierde relevancia ante la magnitud del problema. El verdadero crimen es primero de naturaleza social o colectivo y luego individual”. (Corona, 184) Se trata de una renovación en la concepción de la violencia y del

²⁷ La anomia social en la literatura ha sido definida por Gustavo Forero Quintero como “una situación narrativa en virtud de la cual la novela da cuenta de cierta confusión ideológica en la organización social, donde resulta imposible que el individuo reconozca el contenido de una norma, o en la que la ausencia de norma social para un caso dado le impide adecuar su conducta a ella.” (Forero Quintero: 2010, 49)

²⁸ Después de la primera revitalización del género que significó el neopolicial, sería en la década de los noventa que la narrativa policial volvería a empujar con fuerza, gracias a la aparición de numerosos autores de distintas partes de la República Mexicana, especialmente del norte del país, que al ubicar sus historias fuera de la capital ampliaron el panorama temático del género, preocupados además, por el contexto sociopolítico de la época. Esta nueva ola de escritores construiría lo que se conoce como la *novela del norte*, que si bien no podría entenderse como una nueva reformulación del género policial, sí fue la puerta por la que entrarían a escena fenómenos como el crimen organizado y su unión con los cuerpos de seguridad del Estado, la guerra contra el narco o el tráfico de indocumentados, realidades hasta entonces poco tratadas en una literatura policial esencialmente ambientada en el entorno urbano de la Ciudad de México. (Rodríguez Lozano: 2007, 60-62) Asimismo no hay que olvidar que la década de 1990 estuvo determinada por una profunda crisis política y económica, que significó el derrumbe de la supuesta prosperidad y estabilidad de la nación, lo cual quedó evidenciado a través de los numerosos asesinatos políticos, la devaluación de la moneda, la aparición del EZLN, entre otros fenómenos.

crimen en la ficción que involucró diferentes cambios, como que el espacio urbano dejara de ser un elemento escenográfico y se tornara en un elemento de interacción entre el personaje y el crimen; o que los finales, al no resolverse por completo el enigma, no significaran para el lector la restauración del orden sino la revelación de un estado de injusticia perdurable, y por lo tanto condujeran a una sensación de desencanto, más que de esperanza. Naturalmente como sus antecesores, también este tipo de narrativa hubo de sobreponerse a la crítica, puesto que si bien sus innovaciones llegaron a considerarse simples parodias del modelo *hard-boiled* o incluso del policial clásico, lo cierto es que sus cultores probaron que la apropiación autoconsciente de sus estructuras y elementos era capaz conducir a la creación de historias originales (Braham, 323-327), y a la vez poderosas, que ponían en evidencia un mundo social complejo que “con todas sus contradicciones aplasta al individuo y exhibe sus mecanismos más macabros: los del poder.” (Campbell: 1995, 33) Una de las síntesis más logradas de la definición del neopolicial es la de García Talaván, quien puntualiza que:

En definitiva, podemos decir que si bien es cierto que hasta la década de los ochenta del pasado siglo, la novela policial fue un género incomprendido y menospreciado por la crítica literaria y que en los países latinoamericanos irrumpió —desde la periferia, y con una producción cuantitativamente marginal— en un espacio dominado hasta entonces por el mundo anglosajón, también es cierto que esta última ha sabido imponerse y atraer el interés de los lectores y de la crítica gracias a la subversión que opera en las fórmulas narrativas del género. Tal subversión conlleva modificaciones tanto en el plano ético como en el estético y permite adaptar el género al particular contexto político y cultural de unos países que, en el camino hacia la libertad y el pleno desarrollo, ven extenderse sin remedio las fronteras de la corrupción y de la marginalidad bajo el consentimiento y la manipulación informativa de los órganos de poder del Estado. (82)

Evidentemente y como suele ocurrir con algunas formas literarias vivas, una vez consolidadas configuraciones genéricas específicas, como en este caso el policial clásico, el *hard boiled* y el neopolicial, el modelo de la narrativa policial ha seguido transformándose y mutando en formas distintas, más distantes o más cercanas del núcleo crimen-detección-

revelación-(castigo); en consecuencia, han aparecido diferentes términos para referirse a estas nuevas expresiones, de entre los que pueden destacarse: novela post-neopolicial,²⁹ policial posmoderna, novela policial alternativa, o bien, con más distancia, novela sobre el narcotráfico, novela criminal, de crímenes, novela del sicariato o novela sicaresca (esta última enfocada esencialmente en la figura del sicario o asesino a sueldo reclutado por el narcotráfico). (Velasco, 237-273; y véase Trelles Paz).³⁰

Sin duda, las variantes del género policial referidas anteriormente dan cuenta de que, pese al requerimiento de apegarse a determinadas fórmulas estructurales o seguir parámetros temáticos recurrentes, las variedades genéricas del policial significaron espacios de expresión en los que las obras se mantuvieron en constante interacción, a partir de la natural necesidad de innovación y cambio por parte de sus cultores; este hecho confirma la idea de que una de las características fundamentales de la narrativa policial es la constante explotación de las limitantes formales para adaptarse a múltiples contextos. Así pues, la importancia de entender la serie de cambios experimentados por el género se halla en que, dado que éstos se dieron

²⁹ Para María Carpio Manickam, los autores del post-neopolicial buscaron revitalizar el género policial a partir de “la reelaboración de los aspectos formales, para exponer desde una óptica descentralizadora las condiciones sociopolíticas actuales de la capital del país y su periferia, principalmente la zona fronteriza del norte.” Asimismo, destaca seis criterios que determinan esta forma literaria: 1) la fragmentación estructural, 2) la estética del lenguaje, 3) la inclusión de personajes más complejos y altamente psicológicos, 4) la disminución de la importancia del detective (y en algunos casos su desaparición completa), 5) la descentralización de los espacios narrativos y 6) la denuncia sociopolítica implícita que se presenta mediante la construcción de imágenes impactantes y situaciones caóticas. (36-37)

³⁰ Conviene precisar que aunque tanto *El complot mongol* como *Un asesino solitario* podrían ser considerados como insertos en la órbita de la novela criminal o de la novela del sicariato, debido a la aparente cercanía de aspectos puntuales de las obras con características de dichos géneros, como la construcción del personaje principal basada en la del *hard boiled*, la presencia de asesinatos por encargo o de realidades sociales plenas de violencia y corrupción, lo cierto es que, a falta de espacio en este trabajo para desarrollar una diferenciación exhaustiva, las diferencias más determinantes para no considerar a las novelas de Bernal y Mendoza como pertenecientes a los géneros antes mencionados serían: en el caso de la narrativa del sicariato, el elemento determinante del narcotráfico que condiciona el actuar del asesino a sueldo; y en el caso de la novela criminal, la gravitación de la historia sobre todo alrededor de la figura del criminal encarnado en un individuo y en que la violencia se sitúa en el centro de las preocupaciones estéticas de tal narrativa. Para una revisión más profunda de estas formas narrativas conviene revisar los trabajos de Julian Symons, Raquel Velasco, Trelles Paz, Sara Jastrzebska, Erna von der Walde, Óscar Osorio y Jácome Liévano,

como respuesta a circunstancias contextuales determinadas y gracias a la interacción entre lector y obra, la lectura de tales cambios permite leer la Historia desde la perspectiva literaria y de esa forma también entender fenómenos sociales presentes dentro y fuera de la literatura. Por tal motivo, el breve panorama esbozado anteriormente busca operar como un punto de partida desde el cual desarrollar un análisis de mayor profundidad acerca de determinadas particularidades del género y las obras.

1.4 Filiación genológica de las obras

En su reflexión alrededor de los géneros literarios, Tzvetan Todorov se pregunta por el origen de éstos, y acto seguido responde que sencillamente provienen de otros géneros: “un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación.” (34) Esta afirmación, que sintetiza el capítulo anterior, también permite entender que los diferentes géneros literarios no son entidades separadas en compartimientos excluyentes, sino que nacen y coexisten en una intrincada nebulosa de diferentes manifestaciones literarias; ello sugiere que durante los procesos de inversión, desplazamiento o combinación, propicios para la gestación de nuevos géneros, sus límites son propensos a desdibujarse, de manera que los lugares de transformación se nutren de diferentes ascendencias. No obstante, antes de asignar denominaciones a las obras aquí abordadas, siempre es provechoso insistir en clarificar los criterios a seguir para ubicar una obra específica dentro de un género determinado.

1.4.1 Género y registro

Al hablar de literatura ningún género literario escapa a la discusión acerca de sus fronteras, pues resulta impensable admitir la existencia de formas literarias puras; y la narrativa policial no es la excepción, a pesar de contar con una estructura relativamente bien definida, y esto es así porque no en pocas ocasiones suelen surgir dudas respecto a la inclusión de

determinadas obras en una u otra de sus variantes, o inclusive acerca de si cumplen o no con las características necesarias para su plena pertenencia al género. Ejemplo de esto son los casos de *El complot mongol* y *Un asesino solitario*, textos que son referidos como novela policial o novela negra, en el primer caso; y como neopolicial, novela criminal o incluso novela del sicariato, en el segundo. Esta problemática obliga a clarificar una primera definición de *género* que pueda tomarse como punto de referencia, y al observar las diferentes alternativas que ofrece la genología para definir su objeto de estudio, se puede convenir en que “un género es [...] una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas que es coincidente en un cierto número de textos literarios, [y que dichas] constantes forman un sistema cuyos componentes son inteligibles por la relación que establecen entre sí.” (Marchese, 185) A la anterior definición habría que añadir la consideración de que en el proceso de conformación genérica intervienen, históricamente, no sólo elementos formales sino también factores externos y paratextuales, los cuales son intrínsecos al campo literario, tales como el mercado editorial, la crítica, los soportes, la recepción y circulación de las obras, etc. (Quijano: 2019, 14); sin embargo, la definición primera es valiosa porque se encuentran en ella tres ideas fundamentales (alrededor de las que más adelante orbitará la propuesta de Claudio Guillén acerca de la noción de género, y que igualmente serán de utilidad como herramienta teórica en combinación con el concepto de *registro* planteado por Héctor Fernando Vizcarra): la condición de género como una configuración histórica; su construcción a partir de constantes semióticas y retóricas en diversos textos literarios; y la dinámica de interrelación de dichas constantes para la inteligibilidad al interior del sistema. Es decir, a partir de ella se entiende que la naturaleza del género policial se funda en una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas, como el proceso diegético crimen-detección-revelación-(castigo) o los elementos criminal-detective-pistas-

investigación, las cuales conforman una configuración coincidente en un determinado número de textos literarios, que agrupados en una serie de épocas forman una tradición.

De este modo, a la primera pauta ya mencionada en torno a la estructura del policial, la secuencia crimen-detección-revelación-(castigo), así como a la primera definición del género, conviene añadir una más específica, como la planteada por Héctor Fernando Vizcarra, quien define al género policial a partir de seis directrices distintas pero vinculantes entre sí.³¹

- 1) Histórica: expresada como el proceso en que un género encuentra su modelo a lo largo de un periodo histórico o una época determinada, a partir de la cual se forma un prototipo que será replicado durante un tiempo por otros autores hasta finalmente agotarse y dar paso al siguiente. En el caso de la narrativa policial se manifiesta en la serie de cambios que van desde el policial clásico hasta las más recientes manifestaciones del género, pasando por la novela negra, el neopolicial, etc.
- 2) Sociológica: definida como el proceso de validación de nuevas variantes en los modelos literarios, nacidas de las elecciones entre el cambio y la oposición, innovación o apego a las raíces, el entrecruzamiento y la superposición de un modelo, los cuales impactan en la transformación del paradigma de la comunidad lectora respecto a dicho modelo. Se trata de la legitimación de una variante en la idea configurativa que la institución literaria tiene establecida alrededor de lo constitutivo de un género. En el caso del policial, puede observarse en la legitimación de sus diferentes variaciones formales, tales como el policial clásico, el *hard-boiled*, etc., a través de su integración al canon de la literatura, pero también a otras formas culturales que se desprenden o parten de éste.
- 3) Pragmática: enfocada en el binomio lector-obra, hace referencia a las expectativas del lector respecto a los elementos integrantes en una obra y necesarios para su consideración como parte de un determinado modelo. En otras palabras, se refiere al *horizonte de expectativas*, a aquello que el lector “espera recibir” de novelas o creaciones específicas,

³¹ El concepto de *género* originalmente es expuesto por Guillén en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, (2005, 137-145); sin embargo, la combinación de las nociones *género* y *registro* es planteada por Héctor Fernando Vizcarra en “*El enigma del texto ausente*.” (2015)

la serie de elementos y códigos. En este sentido, la innovación formal toma como punto de partida estas mismas expectativas para crear una nueva genialidad en la mente del lector de acuerdo con lo que antes se conoció. En la narrativa policial este proceso se manifiesta en la serie de transformaciones experimentadas por el género a lo largo de su historia gracias al genio de los autores, a pesar de la existencia de criterios y restricciones para impedir el alejamiento de la estructura del formato de origen.

- 4) Estructural: expresada como la serie de elementos y ordenaciones que posee y sigue un conjunto de obras, características que, de ser replicadas y cumplidas, permitirán que dicha obra pueda pertenecer o no a determinado género. No obstante, en el caso de la literatura policial, la existencia de este criterio basta por sí misma para establecerse como una determinante de género, sino que participa en este proceso en conjunto con la tematización del proceso deductivo frente a otro tipo de tematizaciones, por ejemplo de tipo ético.
- 5) Conceptual/Lógica*: manifiesta en la función del género como modelo mental de una clase de discurso determinado, un patrón ideal a seguirse-imitarse-reelaborarse por otros escritores, que no impide la desviación hacia alguna otra dirección estructural y genérica, o incluso la aparición de géneros híbridos o géneros mixtos, pero que resulta una guía necesaria para asignar una obra a determinado género. Se trata, en cierto sentido de un “norte” genérico. En la narrativa policial, convencionalmente se ha señalado a “Los crímenes de la calle Morgue” como modelo base del género, pero desde luego, dicha narración no limita las posibilidades expresivas y de experimentación en torno al género
- 6) Comparativa: presente en la difusión, expansión y diseminación de una forma genérica en distintos contextos espaciales, geográficos e históricos. Se trata de la constatación de estructuras semejantes en diferentes contextos, lo que ratifica la existencia del género. En lo que concierne a la narrativa policial puede verificarse una versatilidad en la expresión de género a lo largo de su historia, al abarcar diferentes temáticas así como contextos de ambientación. (Guillén, 137-145)

La integración de las categorías anteriores cristaliza en un tipo de discurso narrativo al que tanto por convención académica, como para fines didácticos se le ha atribuido la categoría de *género*. Así, en el caso del denominado género policial, es posible afirmar que

en una obra dada serán el “grado de filiación con los textos paradigmáticos, [la] cercanía a las convenciones establecidas por la historia literaria y [el] aprovechamiento de los clichés [lo que permita] reconocer que, en efecto, se trata de un texto inserto en [dicha tradición]” (Vizcarra: 2015, 22), o dicho de otro modo, una obra se inserta en un género particular, en este caso en el policial, siempre que sus constantes semióticas y retóricas coincidan en un número considerable de textos a lo largo de un periodo histórico.

Ahora bien, ciertamente existen obras cuya pertenencia a un género es puesta en duda en la medida en que el cumplimiento de las características antes enumeradas es sólo parcial; para casos como ese, Héctor Fernando Vizcarra propone la noción de *registro*, la cual ayuda a resolver el dilema porque a pesar de ser ciertamente menos concreta que la de género, y de que hasta pueda percibirse como más inasible, en realidad, resulta de utilidad al enfrentarse a obras con las que no es posible llevar a cabo una filiación genérica plena a través de las seis categorías anteriormente explicadas. El concepto funciona, por ejemplo, en “aquellos textos que no son considerados habitualmente dentro del género policial, y que sin embargo pueden ser analizados como tales, pues el desarrollo de su diégesis está trazado sobre una plataforma semejante a la del relato de detección.” (Vizcarra: 2015, 19) Frente a estas manifestaciones literarias, Vizcarra sugiere que es posible recurrir a la noción de *registro*, definida como la serie de pautas que *recuerdan en algo* a un modelo de ficción determinado; o dicho de otro modo, es posible asumir que una narración se vincula con un modelo narrativo determinado, en este caso el de una ficción de tipo policial, sin que éste necesariamente cumpla con los seis requerimientos de la filiación genológica planteados por Guillén, siempre y cuando el texto posea un “patrón estructural, el cual no [restrinja] ni la temática ni la retórica que enmarcan dicho relato, pues éste únicamente se sirve del suspense y la tensión narrativa –es decir, de la dosificación de la información recabada en el transcurso de la trama– como

instancia generadora de su intriga particular.” (Vizcarra: 2015, 22) La utilidad de este recurso se halla en que permite acceder al análisis de ciertos modelos narrativos, que de otra forma podrían descartarse de entrada por “no cumplir” plenamente los criterios de pertenencia genológica; pero además en que abre la puerta para catalogar obras con deliberadas características genéricas híbridas, determinadas por rasgos de experimentación o intencionalmente ubicadas en el borde de lo convencionalmente aceptado dentro de un género.

Desde luego, todos los textos literarios en mayor o menor medida poseen rasgos heterogéneos que si bien pretenden seguir pautas estructurales o temáticas establecidas, en su calidad de creaciones artísticas evidentemente no son concebidas para calcar ni subordinarse de manera estricta a criterios de catalogación herméticos, de ahí la inexistencia de obras genéricamente puras; por tal motivo, la recurrencia al patrón estructural crimen-detección-revelación-castigo, así como la utilización de recursos teóricos interdependientes como género y registro, permite tener un punto de partida para manifestar una postura respecto a las filiaciones genéricas tanto de *El complot mongol*, como de *Un asesino solitario*, y al mismo tiempo evitar posibles controversias derivadas de una catalogación injustificada.

Por lo que respecta a la narrativa policial en términos generales, como ya se ha dicho, esta clase de ficción es una forma literaria que por su naturaleza ha ensanchado sus límites tanto estructurales como temáticos con el paso del tiempo, razón por la cual en ocasiones resulta problemático circunscribir una obra dentro de esta categoría genérica. Sobre este hecho, han dado cuenta críticos como Persephone Braham, quien detalla que

El género detectivesco se encuentra, por lo general, en estado de cambio perpetuo. Mientras que las novelas detectivescas estrictamente formulaicas siguen siendo populares, los escritores latinoamericanos ponen a prueba de forma natural las fronteras del género al tratar de escribir historias que reflejen su realidad, y muchos de ellos recurren a fórmulas de la

ficción detectivesca sencillamente como un punto de partida para otra clase de experimentación literaria. (Braham, 89-91)³²

Paralelamente, otro fenómeno a tomar en cuenta es la adaptación y transformación natural de una misma obra a partir de las distintas lecturas a lo largo del tiempo, dinámica que eventualmente puede originar vacilaciones respecto a su pertenencia a tal o cual género o subgénero. Esta problemática se expresa con frecuencia en obras en situación de frontera subgenérica o de condición híbrida, así como en algunas de factura reciente. No obstante la volatilidad que encarna esta dinámica, de ella se desprende un fenómeno paradójico pero vital para la conformación de los géneros: que es precisamente la serie de variaciones y anomalías las que revelan el núcleo a partir de la cual es posible legitimar la integridad del género, es decir, que gracias a la excepción se puede confirmar la regla. O en palabras de Tzvetan Todorov:

Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones. (33)

A partir de todo lo anterior es posible ubicar las obras aquí tratadas y formular una postura respecto a dónde se encuentran, sobre todo teniendo claro que son textos que se nutren de distintas influencias genéricas pero que a la vez conservan características determinantes que los sitúan en lugares específicos dentro de la tradición policial.

1.4.2 *El complot mongol y la novela negra; Un asesino solitario y el neopolicial*

Una categorización genérica de una obra obedece en primer lugar a criterios formales, sin embargo no pasa por alto que estas particularidades se vinculan directamente con una serie

³² “The detective story in general is a genre in perpetual flux. While strictly formulaic detective novels are still popular, Latin American detective writers naturally test generic boundaries as they try to write stories that reflect their reality, and many use detective formulas simply as a point of departure for other kinds of literary experimentation.”

de variantes contextuales distintas que dan cuenta de las necesidades específicas de los géneros. En este mismo orden de ideas, a pesar de que ninguna clasificación puede escapar a cierto nivel de rigidez en sus preceptos o sus límites, existe la consciencia de que las fronteras de cualquier definición genérica son fluctuantes, por lo que no se pretende establecer una ordenación mecanicista de las obras aquí tratadas, ni reducir su esfera de significación o la riqueza de su contenido por la fuerza del encasillamiento, por el contrario el objetivo de asignarlas a un género es resaltar la serie de elementos que constituyen su genio.

Al pertenecer al territorio genérico de la narrativa policial es evidente que tanto *El complot mongol* como *Un asesino solitario* son productos literarios en los que es posible detectar cierto grado de “contaminación” de otras variantes del género, al mantener, en mayor o menor medida, puntos de contacto con alguna de las diferentes manifestaciones del policial, sea la novela negra, el thriller político, la novela de espionaje, la novela criminal e incluso la novela del sicariato; esto definitivamente les otorga cierta condición híbrida, mas no les exime de la posibilidad de una identificación genérica concreta. Por otro lado, la filiación genérica de las novelas es una tarea delicada y nunca deja de ser un desafío, pues la asignación de una obra a un determinado género siempre puede ser cuestionable o estar sujeta a discusión. No obstante lo anterior, la necesidad de una base de la cual puedan partir las subsiguientes elaboraciones analíticas alrededor de ellas obliga a establecer una posición al respecto, partiendo de que no sería inexacto afirmar que la obra de Rafael Bernal es más plenamente identificable con la novela negra, mientras que la de Élmer Mendoza lo es con el género neopolicial.

La forma más inmediata para constatar lo anterior es partiendo de la coincidencia cronológica entre obras y géneros, es decir, verificando la fecha de aparición de los textos y

su correspondencia con el género predominante en ese momento; sin embargo, esta consideración es, cuando menos, superficial e insuficiente, de modo que el primer paso para verificar su pertenencia a los respectivos géneros (a partir de las nociones de *género* y *registro*, ya antes explicadas), es mostrando su relación con algunas alternativas del policial, que efectivamente nutren la construcción formal y temática de las obras pero que no logran cristalizarse de manera plena en ellas.³³

La primera vinculación genérica notoria se halla en el thriller político, género que, en líneas generales, coloca el foco temático en el suspenso o la expectativa hacia el destino de la víctima durante el desarrollo de la trama, en este caso, específicamente sujeto a una conspiración política que incide directamente tanto en la historia como en el destino del personaje. Ahora bien, desde luego que esta relación es evidentemente perceptible en las obras, en la medida en que sus personajes principales, tanto Filiberto García como Jorge Macías, son víctimas involuntarias de maquinaciones que buscan terminar con su vida, además de que ambas novelas tienen como telón de fondo contextos políticos reales plenamente identificables y problematizables, como la Guerra Fría o el clima de tensión política en el México de fin de siglo. Sin embargo, el impedimento para una plena vinculación con este género se halla en que el rol de víctimas de ambos personajes no es evidentemente claro ni se cumple por completo, puesto que eventualmente se superponen a la voluntad de sus victimarios, es decir, la condición de víctima se establece de manera casi secundaria, dado que los personajes mismos se liberan de ella y a la vez son, o pretenden ser, victimarios

³³ Existen, sin embargo, categorizaciones que parten del criterio cronológico para asignar una obra a un género en especial, como el caso de Gabriel Hernández Soto, quien considera a *El complot mongol* dentro del género neopolicial, entre otras razones, porque la fecha de su publicación es relativamente coincidente con la generación de escritores de la década de los setenta, como Manuel Vásquez Montalbán, Ricardo Piglia, Rubem Fonseca o Paco Ignacio Taibo II. (véase Hernández Soto, 81-98)

de quienes en principio buscaban anularlos; además de actuar como elementos activos que operan en función del desarrollo de la trama en el ejercicio de la violencia, y tal situación impide su plena consideración como sujetos pacientes en los que otra voluntad incide y domina.

Una segunda relación que suele mencionarse respecto a las obras aquí tratadas es la novela de espionaje, la cual apunta su atención, tanto hacia la figura del espía-agente secreto al servicio del gobierno, como hacia las acciones que éste desarrolla para desarticular potenciales conflictos entre dos gobiernos, o entre una figura de gobierno y una entidad externa que pretende desestabilizarlo. Ciertamente se trata de una relación poderosa y muy atractiva, sobre todo en el caso de *El complot mongol*, debido a que son numerosas las conexiones entre sí, como la presencia de agentes secretos o la conjura internacional, sin embargo, esta fórmula no logra concretarse adecuadamente por varias razones: en primer lugar, porque es prácticamente inexistente la presencia de recursos tecnológicos que contribuyan al éxito de la tarea del personaje principal; en segundo lugar, porque la injerencia de actores internacionales, presentes en las figuras de los agentes ruso y norteamericano, no adquiere una peso trascendental en la obra, dado que da la impresión de que ambos personajes son caricaturizaciones más que profesionales de las maniobras internacionales; y finalmente, porque tanto en la obra de Rafael Bernal como en la de Élmér Mendoza, las conjuras parten en realidad de una única entidad de gobierno, a pesar de que se sugiere la presencia de elementos internacionales desestabilizadores, por lo que no existe ningún conflicto internacional sino que son los personajes mismos quienes de manera directa forman parte de las confabulaciones.

Una tercera alternativa del género policial que se ha sugerido como poseedora de un posible lazo genérico con las obras analizadas, particularmente en el caso de *Un asesino*

solitario, es la narrativa criminal, la cual centra su atención en la figura del criminal-delincuente y en el acto criminal-delincuencial, destacando la existencia de ambos como productos de un contexto determinado además de explorar las causas y el entorno que da pie a su existencia. Tales características no se manifiestan plenamente en la obra mencionada, dado que si bien ambos personajes tienen conexiones con el mundo criminal y llevan a cabo actos que rompen la ley, lo cierto es que sus lazos con la criminalidad y la violencia se plantean más bien ligados a un mecanismo de institucionalización del crimen por parte del Estado y no necesariamente como una exploración orientada a resaltar el mundo delincuencial-criminal producto de las circunstancias sociales, eso sin mencionar que los personajes principales son quienes ejecutan los actos criminales bajo instrucciones del gobierno y esa particularidad le confiere al acto criminal un sentido que se aleja de aquel nacido de las calles y lo convierte en manifestación de una criminalidad auspiciada y promovida por el Estado.

Por último, se ha deslizado la posibilidad de una potencial relación entre las obras aquí estudiadas y la novela del sicariato, misma que desarrolla una exploración de la actividad delictiva del asesino a sueldo, del sicario, financiado por y al servicio de cárteles de narcotráfico. Esta última relación es particularmente problemática puesto que en efecto los personajes principales son asesinos a sueldo, pero por otro lado, de ninguna manera puede afirmarse que sus acciones tengan una relación con algún grupo de narcotraficantes o que exista alguna liga con el tema del narco pues este aparece más como motivo escenográfico que como detonante temático, y en ese sentido no podría hablarse de una exploración en torno al tema del narcotráfico, razón por la cual dicha variante se descartaría como una influencia directa en ambas obras.

Ahora bien, podría aventurarse la posibilidad de que las variantes genéricas antes mencionadas tuvieran una conexión con *El complot mongol* y con *Un asesino solitario* a través del concepto de *registro* propuesto por Héctor Fernando Vizcarra, sin embargo, esta relación no se establece de manera plena dado que si bien cuentan con algunos rasgos que *recuerdan en algo* a modelos de ficción como la novela del sicariato, la narrativa criminal o a la novela de espionaje, en realidad el patrón estructural en conjunto difiere al de tales géneros; y en cambio, cuando se establece una categorización conjunta que incluye, tanto la noción de registro, como las seis condiciones definitorias de género, se puede ver que la filiación genérica con la novela negra y con el neopolicial resulta más sólida y satisfactoria.

Finalmente, antes de esquematizar la filiación genológica de las obras, primero habría que asumir que tanto la novela de Bernal como la de Mendoza son textos que abrevan de una influencia genérica en común: la de la narrativa policial negra o *hard-boiled*, expresión que, entre otras características, encuentra su núcleo temático en la figura del investigador-policía duro, así como en el proceso de detección-investigación a partir de la acción personal por parte del mismo. Esto es así porque en ambas obras aparecen figuras coincidentes con esta clase de detective, Filiberto García y Jorge Macías son sujetos cuya racionalidad es minimizada frente a la voluntad de participación directa que los empuja a resolver los conflictos; se trata de personajes con personalidades fuertes y desligados socialmente en su entorno. Aunado a ello, otro elemento que revela una influencia por parte de la novela negra, además de un uso del lenguaje coloquial, regional y crudo, es la capacidad de exploración de distintos rasgos temáticos como la crítica social o la visibilización de problemáticas como la corrupción y la violencia asociadas o provenientes de los aparatos de Estado. En concreto, la relevancia de la relación de ambos textos con la novela negra se encuentra en que prefigura

la existencia de un vínculo entre las dos aproximaciones literarias, vínculo que se hunde hasta el núcleo temático de las mismas.

Ahora bien, como ya se ha indicado, la plena filiación de las obras parte de la categorización propuesta por Claudio Guillén en torno a los seis criterios a cumplir (histórico, sociológico, pragmático, estructural, conceptual/lógico, y comparativo) para explicar la pertenencia de un texto literario a un género determinado; de manera que siguiendo dicho orden se abre la posibilidad de afirmar la identidad genérica de las obras

- En lo que corresponde la dimensión *histórica*, puede afirmarse que ésta se verifica en *El complot mongol* en la medida en que la obra de Bernal parte del modelo de novela negra, sobre todo norteamericano y lo reproduce al grado de convertirse en “iniciador” de la tradición del género en México; mientras que por su parte, el texto de Mendoza retoma la pauta de un género ya establecido en la tradición literaria mexicana, pero que se inclina hacia una vertiente de más problematización en torno a la historia reciente del país.
- Por lo que toca a la dimensión *sociológica* de las obras, ésta se observa en la validación manifiesta por parte de la institución literaria, expresada a través de distintos comentarios y análisis publicados acerca de las obras, contenidos en artículos, libros, notas, etc., en los cuales, la mayor parte de la crítica las etiqueta como pertenecientes a los géneros negro y policial, respectivamente.
- En lo concerniente a la consideración *pragmática*, es difícil asegurar que al momento de su publicación ambas obras eran “esperadas” como parte de los géneros negro o neopolicial, sin embargo, lo que sí es posible saber es que una posterior cristalización de sus lecturas ha desembocado en que los acercamientos a los textos se establezca a partir de formas estructurales definidas como las variantes del policial mencionadas, o dicho de

otro modo, pese al paso del tiempo, los lectores de estas novelas no esperan encontrar formatos distintos al momento de acercarse a ellas, sino que su lectura se ha cristalizado en variantes específicas del género policial.

- Por su parte, la confirmación del cumplimiento del patrón *estructural* requerido por las obras es verificable en que ambas cumplen, de inicio, con el patrón base de la narrativa policial: crimen-detección-revelación (-castigo), y a su vez incorporan diferentes elementos temáticos necesarios para las variantes a las que pertenecen, por ejemplo: una caracterización del detective distanciada de la fórmula policial clásica, para el caso de *El complot mongol*; y una recodificación de la novela negra además de la exploración de temáticas socioculturales del momento, en el caso de *Un asesino solitario*.
- La categoría *conceptual/lógica* de las novelas analizadas se afirma al momento en que establecen un diálogo con modelos de la tradición, que les asignan una guía en la reelaboración y adaptación a manifestaciones propias del contexto mexicano; en el caso de *El complot mongol* esto se visualiza más claramente, puesto que el modelo del que parte, el de la novela negra, se ubica originalmente en contextos que difieren de la realidad que da origen al texto de Bernal, como es el caso de la novela negra norteamericana; mientras que por lo que respecta a la obra de Élmer Mendoza, el cumplimiento de esta categoría es más natural dado que el género nace y se desarrolla en un contexto que no es ajeno al que retrata la propia obra, por lo que no conlleva ninguna dificultad el seguir dicho modelo discursivo hacia una innovación temática o estructural.
- Finalmente, la constatación del criterio *comparativo* se puede observar en la propia existencia de las obras como pertenecientes a géneros cuya expansión y desarrollo no se

ha limitado a un contexto cerrado, sino que han generado manifestaciones de manera constante a lo largo de un periodo de tiempo.

Hecha la esquematización anterior es evidente que las novelas aquí mencionadas tienen cierta dimensión híbrida, pues además de contar con elementos constitutivos de un género específico, ciertamente poseen rasgos que las emparentan y nutren con otras variantes genéricas, tanto en un nivel formal, como en uno temático, a pesar de lo cual su mayor raigambre descansa, como ya se dijo, en la novela negra y en el neopolicial, respectivamente.

Evidentemente, pensar que la filiación genológica significa una “fijación” de las obras se encuentra lejos de lo que pretende este trabajo; por el contrario, entender que los géneros literarios se transforman con el paso del tiempo, que la “contaminación” vuelve las segmentaciones de las distintas variantes del policial más relativas con el transcurso de los años es un paso necesario para asumir que los procesos a los que obedecen los rasgos formales y las particularidades temáticas de cada una de las obras se deben a los cambios que operan en el interior de su contexto, y para ello se ha de partir de una base como la filiación genológica como la que aquí se ofrece. Al mismo tiempo, ubicar las obras en una vertiente específica de la narrativa policial busca establecer una base para una interpretación lo más acertada posible en áreas temáticas que se exploran más adelante, y en ese sentido se es consciente de que los géneros se establecen y transforman lo mismo que las sociedades que los vieron nacer y en las que se desarrollan, y en esa misma medida son productos de ese proceso de cambio y están determinados por cada contexto. Como afirma Tzvetan Todorov:

una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera. (38-39)

CAPÍTULO II

Particularidades temáticas, contextuales y textuales de las obras

2.1 El complot mongol

Es una idea ampliamente aceptada que con la publicación de *El complot mongol* Rafael Bernal (Ciudad de México 1915-Berna, Suiza, 1972) inauguró la tradición de la novela negra en México en 1969;³⁴ sin embargo, la dimensión del conjunto de su obra no fue reconocida inmediatamente y por ello, hasta el día de hoy, su figura como escritor resulta extrañamente esquiva en la historia literaria de nuestro país. De hecho, regularmente suele olvidarse que además de la escritura de ficción, la complejidad de la figura intelectual de Rafael Bernal va más allá de una única obra, pues además de haber sido un crítico del sistema de gobierno al que él mismo perteneció, o incluso miembro de la Unión Nacional Sinarquista,³⁵ sus intereses lo llevaron a incursionar en ámbitos tan diversos como el periodismo, como corresponsal para *Excélsior* y *Novedades* en París; en la dramaturgia, a través de su obra *La carta*; en el guionismo de cine, radio y televisión; en la poesía, con su epopeya *Federico Reyes, el cristero* o con el poemario *Improprio a Nueva York y otros poemas* (Mercado Noyola, 43-46); en la investigación histórica y literaria, a través de obras como *El gran océano* y *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XV*, entre otras; además de en la diplomacia, profesión que ejerció como miembro del Servicio Exterior Mexicano hasta su muerte en 1972. Ahora bien, a pesar de ostentar el título de iniciador de la novela negra en

³⁴ Véase el capítulo 2.2.1.

³⁵ La Unión Nacional Sinarquista fue una organización política ultracatólica y de raíz campesina emanada de los núcleos cristeros que, según Francisco Serratos, surgió en México en la década de 1930, y tenía como sus principales ejes ideológicos el nacionalismo, el fascismo, el catolicismo y al anticomunismo. (Serratos, 2) A partir de esta vinculación de Bernal con el sinarquismo ha circulado la leyenda de que “la décima junta anual de líderes de la Unión Nacional Sinarquista, llevada a cabo en diciembre de 1948 en la Ciudad de México, terminó frente a la estatua de Benito Juárez en la Alameda Central. Luego de los discursos en contra del Benemérito de las Américas, Rafael Bernal, uno de los dirigentes, azuzó a los asistentes a encapuchar la estatua de Juárez, «el representante por excelencia del laicismo mexicano y, por ende, el canalla más grande de la historia de México para los sinarquistas.» (García, 2015, 32-34)

nuestro país, usualmente se pasa por alto que las primeras incursiones del autor en la narrativa policial se remontan a 1946, con *Tres novelas policiacas* (a su vez constituida por *El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural* y *El heroico don Serafín*) y *Un muerto en la tumba*, publicadas en el mismo año (González Ramírez, 193), así como con la serie de cuentos “La muerte poética” (1947), “La muerte madrugadora” (1948) y “La declaración” (1967); textos todos insertos en el modelo del policial clásico. Estas dos décadas de distancia temporal hacen suponer que, por un lado, la concepción del autor alrededor del modelo policiaco fue madurando conforme se desarrolló el resto de su producción literaria no policial; pero también, que la gestación de la que a la postre sería su novela más reconocida se alimentó del contexto social que abarcaron esos veintitrés años de ejercicio escritural: el de un México postrevolucionario, que pretendía abrirse paso hacia la modernidad, y del cual Rafael Bernal, pese a residir fuera del país, era sin duda consciente.³⁶

Como puede inferirse, el periodo de 1940 a 1970 implicó la exploración de la escritura policial para Bernal, pero fue también un periodo particularmente importante para la historia de México, ya que se vio marcado por la consolidación del “milagro mexicano”, llamado así al relativo desarrollo económico que no se había conocido hasta entonces. Una de las claves para este éxito fue la imagen de estabilidad social y política construida y legitimada por el gobierno; sin embargo, a decir verdad, especialistas como Lorenzo Meyer, Sarah Babb o Roger D. Hansen consideran que buena parte de dicha estabilidad fue en realidad una ilusión pues la narrativa oficial omitía mencionar un mal manejo de las finanzas (Meyer: 2009, 24) o que durante la década de 1950 tuvieron lugar numerosos movimientos populares, como las huelgas de ferrocarrileros, mineros, electricistas y maestros. Tales muestras de descontento

³⁶ Idalia Villarreal, viuda de Bernal, ha mencionado que la novela comenzó a escribirse cuando el autor se encontraba en labor diplomática en Perú: “La novela se pensó y se escribió en Perú.” (Torres: 1994, 42)

social tuvieron su origen tanto en el aumento de las desigualdades producidas por el desmantelamiento del estado de bienestar, como en una considerable reducción del gasto en seguridad social y en infraestructura. (Babb, citado por Sánchez: 2010, 84-85) Y a pesar de que se anunciaba una expansión de la clase media y una consecuente disminución del volumen poblacional de la clase baja, lo cierto es que ésta no experimentó una mejora en su nivel de vida. (Hansen, citado por Sánchez: 2010, 86)

Tal situación de descontento empezó a agudizarse de manera crítica para la década siguiente, al grado que las muestras de insatisfacción en las ciudades comenzaron a hacerse más visibles y a convertirse en un fenómeno que efectivamente cuestionaba la autoridad del Estado; de hecho, hacia finales de 1960 grupos de guerrilleros comenzaron a hacerse presentes con actividades de franco desafío al control estatal. En opinión de Fernando Fabio Sánchez, la crisis de 1960 fue causada por una serie de factores interrelacionados, entre ellos evidentemente la desigualdad social, pero sobre todo, la percepción ciudadana hacia el Estado como una entidad violenta cuyos cimientos simbólicos ya se encontraban en crisis a causa de la corrupción de los ideales revolucionarios que le habían dado forma. (Sánchez: 2010, 86) Lo anterior alcanzaría un punto de inflexión con la llegada de Gustavo Díaz Ordaz a la presidencia en 1964, ya que a la continuidad del discurso de “paz social” y de “gobierno de la ley” se le aparejaría una intensificación en la represión estatal hacia las muestras de descontento popular, provocando que toda esta acumulación de tensiones desembocara en la masacre de estudiantes el 2 de octubre de 1968, en la Plaza de las tres culturas en Tlatelolco, episodio tras el cual, “el prestigio del Estado quedaría definitivamente comprometido y su legitimidad nunca se recuperaría por completo.” (Sánchez: 2010, 87-88)³⁷

³⁷ “After the massacre, the state’s prestige was definitively compromised, its legitimacy never to be completely recovered.”

Por lo que respecta a la esfera cultural, durante este mismo periodo, la literatura nacional dio un giro importante debido a que, como asegura Armando Pereira, fue entonces cuando la cultura mexicana transformó sus propios “presupuestos estéticos e ideológicos: pasó de una cultura rural, ligada a los problemas de la tierra y heredera de los problemas de la Revolución a una cultura esencialmente urbana y cosmopolita.” (Pereira, citado por González Ramírez, 192-193) Lógicamente, este cambio en las orientaciones culturales y literarias estuvo ligado a la serie de vaivenes económicos y políticos acontecidos en la época, pero también fue potenciado, particularmente hacia la década de 1960, por un crecimiento en la migración del campo hacia los centros urbanos, estimulada por una política que favorecía a la industria y dejaba en el abandono al campo. Este hecho provocó el crecimiento de la urbe y significó para la Ciudad de México el desarrollo de dos expresiones culturales contrastantes; por un lado, aquella que celebraba el progreso y la abundancia económica a la par que se beneficiaba de ellas; y por el otro, una expresión que ponía de relieve las desigualdades sociales y los problemas que enfrentaban quienes habitaban las zonas marginales.

Esta compleja serie de problemáticas socioculturales en México, junto con un panorama internacional que tenía a la Guerra Fría como telón de fondo, es lo que enmarca la publicación de *El complot mongol* en 1969. En su novela, el autor relata la historia de Filiberto García, un ex revolucionario venido a menos que debe ganarse la vida como policia-sicario al servicio del gobierno mexicano, quien, mientras corteja a una mujer de origen chino llamada Marta Fong, es reclutado para indagar y dismantelar un supuesto complot que pretende asesinar al presidente de Estados Unidos durante una próxima visita a México, complot que aparentemente ha sido organizado por una célula maoísta localizada en el callejón de Dolores, también conocido como el barrio chino de la Ciudad de México. Este

plan, que inicialmente sería ejecutado por García con ayuda dos agentes secretos, uno de la CIA y otro del KGB, se ve interrumpido al conocerse, por medio de los servicios de inteligencia, que los objetivos de los chinos han cambiado y que ahora planean una invasión china a Cuba, en ese entonces aliada política de la Unión Soviética. Finalmente, la obra alcanza su clímax cuando Filiberto García descubre que las dos supuestas conjuras en realidad son un montaje tramado por algunos altos mandos del ejército mexicano, quienes pretenden asesinar al presidente de México, dar un golpe de Estado y hacerse con el poder; y en consecuencia, que depende de su intervención que ese plan no tenga éxito. Evidentemente, esta trama, quizá inverosímil para un lector actual, adquiere sentido cuando se considera que las ficciones de espionaje de la época se encuentran moldeadas por el discurso de la Guerra Fría, una narrativa que planteaba como plausible los encuentros entre agentes y espías en distintas partes del mundo para resolver diferencias entre gobiernos enemigos de un mundo bipolar:

La guerra fría, que sí procuraba estar a la altura de su propia retórica de lucha por la supremacía o por la aniquilación, no era un enfrentamiento en el que las decisiones fundamentales las tomaban los gobiernos, sino la sorda rivalidad entre los distintos servicios secretos reconocidos y por reconocer, que en occidente produjo el fruto más característico de la tensión internacional: las novelas de espionaje y de asesinos encubiertos. (Hobsbawm, 232)³⁸

Tener en cuenta el contexto histórico que rodea la gestación y escritura de *El complot mongol* es importante porque amplía la perspectiva extratextual de la obra y, en ese sentido, también resulta útil para desarrollar un análisis que considere los elementos políticos, económicos e ideológicos del momento. Aunado a lo anterior, reparar en las circunstancias

³⁸ Hobsbawm señala el hecho de que: “En este género, los británicos, gracias a James Bond de Ian Fleming y a los héroes agridulces de John Le Carré [...] mantuvieron la primacía compensando así el declive de su país en el mundo del poder real. No obstante, con excepción de lo sucedido en algunos de los países más débiles del tercer mundo, las operaciones del KGB, la CIA y semejantes fueron desdeñables en términos de poder político real, por teatrales que resultasen a menudo.” (232)

en que la obra vio la luz ayuda a explicar mejor la complejidad de la misma, y en cierta medida ofrece pistas de por qué se convirtió en la novela insigne de su autor, una figura intelectual que, dicho sea de paso, hasta hace algunas décadas pareciera haber sido rescatada del olvido en que se encontraba dentro la historia de las letras mexicanas, aprisionada en la lectura de una sola de sus obras.

Desde luego, la riqueza temática no es el único rasgo distintivo de la obra, pues la complejidad de la fórmula narrativa construida por Bernal también contribuye en repensar las capacidades expresivas de la misma, lo que necesariamente significa que fondo y forma se hallan vinculados en el proceso de significación del texto. Por este motivo, una breve exploración de algunos recursos narrativos presentes en la obra puede brindar amplitud de perspectivas al momento de intentar una evaluación de las representaciones de la violencia presentes en ella.

Así pues, acerca de la estructura narrativa de *El complot mongol* lo primero que llama la atención es la combinación de al menos dos clases de narradores presentes en su interior: el primero de ellos, un narrador heterodiegético, omnisciente en tercera persona, el cual generalmente funciona como descriptor y presentador de situaciones y ambientes, por lo regular de forma relativamente objetiva; se trata de una voz que no influye demasiado en la constitución de las atmósferas pues no emite juicios con respecto al resto de los personajes ni acerca de alguna acción concreta, pero cuando lo hace ésta no tiene el peso que sí tiene la segunda voz narrativa, de modo que en ese caso se estaría hablando de un narrador no dramatizado. (Booth, 143) Un aspecto importante de este narrador es que cuando relata episodios de violencia subjetiva explícita, que en efecto contemplan asesinatos y algunos otros hechos de sangre, no detalla dichas escenas ni las presenta con énfasis escandaloso, lo que bien podría significar una sugerencia de que *la violencia* no se encuentra *sólo* ahí, sino

que se extiende hacia otros territorios, como los ocupados por la violencia estructural y simbólica.

Por su parte, el segundo narrador resalta por su complejidad y por contribuir en mayor medida con la significación textual, pues se presenta como un narrador homodiegético en primera persona, que transita hacia un monólogo interior autonarrado vinculado estrechamente con la autoreflexión y la autobiografización monologada; en este caso se trata de un narrador dramatizado puesto que todo parece indicar que la conciencia de Filiberto va en consonancia con el interés del autor implicado en el sentido de construir una crítica al sistema. La relevancia de este narrador se halla en que revela aspectos del pensamiento del personaje que de otro modo no llegarían a conocerse.

Frente al diálogo, forma de interacción comunicativa y alternancia discursiva directa entre varios personajes, el monólogo es también una forma de discurso directo en el que un personaje no se dirige a un interlocutor material sino que habla (*soliloquio*) o piensa (*monólogo interior*) para sí mismo, manifestando sus pensamientos y sentimientos más íntimos con autenticidad y desinhibición. (Valles Calatrava, 442)

Ahora bien, en términos generales el texto cuenta con diálogos breves y concisos que impiden la aparición de largos párrafos reflexivos y favorecen el paso a la acción o a otra secuencia dialógica; conservando una linealidad cronológica, que ocasionalmente es interrumpida por algunos episodios del pasado de Filiberto, los cuales son referidos por el narrador en primera persona a través de analepsis aisladas. En este sentido, un elemento que llama la atención es que dicha transición entre ambos narradores no se resuelve a través de ninguna indicación o marca gráfica, sino que se integra directamente en los párrafos iniciados por el narrador en tercera persona, por lo que su aparición se hace de manera casi imperceptible.

El señor Del Valle volvió a abrir la puerta y salió. García se había quedado sentado, la vista fija en la pared. *Ora sí que me cortaron de a feo. Y todo me lo saco por pendejo y por hocicón. ¿Quién me mete a convencer al pinche Del Valle de lo que no se quiere convencer? Mejor*

como el Coronel. “Sí, señor Del Valle.” ¿Quiere que le lama el fundillo, señor Del Valle? Y yo regreso a mis ocupaciones habituales. A mis ocupaciones de pistolero. (Bernal: 2013, 162)

Una de las características más destacables de esta segunda voz narrativa es la utilización de lenguaje coloquial, un artificio narrativo elaborado por Bernal que además de alinear la novela con la tradición de la narrativa policial, fomenta la creación de significados en la obra. Por su parte el registro coloquial presente en *El complot mongol* escapa de la llana vulgaridad, al evitar fórmulas soeces desprovistas de sentido, esto es, disonantes de las acciones del personaje o con la caracterización del mismo, y cuya única objeción sería quizá que para un lector contemporáneo dicho lenguaje y giros coloquiales pueden dar la impresión de estar un poco desactualizados.

La utilidad de incorporar este tipo de lenguaje es que impide un distanciamiento excesivo de la realidad y le otorga al lector un equilibrio respecto a la verosimilitud, limitando la posibilidad de que la obra que parezca artificial, vacía o absurda, o bien, demasiado personal o íntima. (Booth, 113)³⁹ De igual manera, esta clase de lenguaje, al convertirse en una marca de origen, favorece la simpatía que el lector pueda desarrollar hacia el personaje, al percibirlo como un sujeto común y corriente, un desposeído que a pesar de haber logrado penetrar y avistar los entretelones del poder, no tiene la posibilidad cambiar de condición social. En este sentido, el mecanismo retórico desarrollado por el autor implica la persuasión del lector para concederle un grado importante de verdad al discurso que despliega el personaje, convirtiéndolo en un narrador digno de confianza leal con el planteamiento del autor implicado y con la estructura de valores creada por él.

³⁹ Según Edward Bullough, si la obra está demasiado distanciada, parecerá improbable, artificial, vacía o absurda y no responderemos a ella. Si está poco distanciada la obra es demasiado personal y no puede gozarse como arte. (Bullough, citado por Booth, 113)

Dentro de los distintos elementos que construyen el registro coloquial, uno de los que más ha llamado la atención es el vocablo “pinche”, un adjetivo de presencia constante a lo largo del texto (siempre encerrado entre signos de admiración)⁴⁰ que refiere una expresión malsonante equivalente a “despreciable”, el cual se utiliza generalmente ante un sustantivo. (Gómez de Silva: 2001, 173) Esta expresión, ubicada en el pensamiento de Filiberto, es decir, en el monólogo interior del narrador en primera persona, concentra en sí al menos tres significados distintos: se trata de una manifestación de autoafirmación frente al otro o frente a la dominación del otro, una suerte de cálculo de las posibilidades de éxito en el enfrentamiento con un oponente o un potencial enemigo: “Hubo un silencio. Este pinche gringo ya como que quiere dar órdenes. Y no creo que haya que informarlo de todo. Lo que no sepa no le ha de hacer daño” (Bernal: 2013, 68); es también la expresión de una contradicción entre los requerimientos de supresión emocional necesarios para su oficio y las vacilaciones emocionales del personaje: “Y ora que me besó Martita, no quisiera ni tocarme la cara. ¡Pinche Martita! Para mí que me está jugando una chingadera. Como las he jugado yo tantas veces” (Bernal: 2013, 59); sin embargo, el significado más relevante es la representación del absurdo de las instrucciones que recibe, de su papel en el nuevo sistema, así como de los objetivos de la misión que le ha sido encomendada: “¡Pinche Coronel! No quiero muertes, pero bien que me manda llamar a mí. Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas.” (Bernal: 2013, 13)

El “pinche” de Filiberto es una expresión de queja interna y rebeldía contenida que manifiesta el rechazo a una situación o a un personaje, de ahí que la enuncie como lamento

⁴⁰ La construcción ha cristalizado de tal modo que dicha fórmula se ha convertido en una marca distintiva de identificación de la obra: “¡Pinche Complot mongol!”

de su posición o de un contexto del que le es imposible escapar, es el símbolo de la contradicción y la frustración del sujeto; y en un grado más amplio se trata de una introspección construida a lo largo del texto, de un arrebató de conciencia equivalente a decir: “esto está mal”, “nada de lo que me han ordenado hacer tiene sentido”, “el discurso que rodea al supuesto complot es absurdo”. En cierto modo se trata de una indicación de que Filiberto es consciente de que tanto el sistema político como el complot internacional carecen de sentido, y que ambos personifican una gran mentira. De manera que, si “el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador” (Ricoeur: 2011, 512), entonces, como antes se dijo, el monólogo del personaje permite acceder a pensamientos y reflexiones de manera más transparente que el diálogo abierto, y en ese sentido, gracias a este recurso es posible observar que el mundo de Filiberto está determinado por los juicios y quejas que constantemente realiza, mismos que no se atreve a exteriorizar o a enunciar en voz alta, no sólo porque involucrarían un riesgo en frente a enemigos potenciales y un perjuicio para sus pesquisas, sino porque en el fondo encierran una protesta contra todo el sistema al que sirve.

Esta crítica revelada por la voz narrativa está mediada por las indicaciones del narrador hacia el lector respecto a qué pensar de él mediante la configuración y las reflexiones propias del personaje, es decir, evidentemente Filiberto García se construye a sí mismo a través de sus diálogos y de lo que los narradores cuentan acerca de él, sin embargo no se debe perder de vista que

muchos narradores dramatizados nunca están explícitamente clasificados como narradores. En cierto sentido, cada discurso, cada gesto, cuenta algo; la mayoría de las obras contienen narradores disfrazados que se usan para contar a la audiencia lo que necesita saber bajo la apariencia de representar meramente sus papeles. (Booth, 144)

Así, el narrador de *El complot mongol* pretende persuadir al lector de que desconfíe de quienes están al mando, de los mismos que han traicionado los ideales o, en otras palabras,

de que éste simpatice con el traicionado, con la víctima, convirtiendo a la voz narrativa en visibilizadora de la conciencia de un personaje que forma parte del dispositivo de violencia política. Como afirma Wayne Booth, casi todas las historias dependen de decisiones morales de sus personajes principales, y en el caso de *El complot mongol*, el que el narrador en primera persona transparente el dilema constante entre las acciones y los pensamientos de Filiberto permite observar una preocupación ética en la construcción del relato, signo quizá de que la obra de Bernal materializa la idea respecto a que “cada uno está en contra de los prejuicios de todos los demás y a favor de su propio compromiso con la verdad.” (66)

2.1.1 La indiferencia en la recepción inicial

Ahora bien, por lo que respecta al terreno de la crítica, actualmente es opinión casi unánime que *El complot mongol* posee un lugar por derecho propio en el canon literario mexicano; no obstante, llama la atención el particular desdén o la falta de atención que acompañó la primera publicación de la novela, la cual, en palabras de Paco Ignacio Taibo II, fue recibida “sin mucha fanfarria.” (Stavans, citado por Sánchez: 2010, 89) Buscando una explicación a lo anterior, se han especulado diferentes razones; una de ellas, de Vicente Francisco Torres, quien retoma lo comentado por Bernardo Giner, afirma que *El complot mongol* apareció “sin pena ni gloria” ya que el “libro inexplicablemente permaneció embodegado varios años, pues su autor vivía en el extranjero, [y] debido a su desempeño diplomático no tenía presencia en el medio literario.” (Torres: 2003, 34) Asimismo, otras posturas sugieren una posible represalia en forma de censura, bajo el argumento de una probable intención del autor por aludir a una semejanza entre el personaje principal y Alfonso Corona del Rosal;⁴¹ o bien,

⁴¹ Alfonso Corona del Rosal, militar, político y servidor público que ocupó el puesto de regente de la Ciudad de México de 1966 a 1970, ha sido señalado, a pesar de algunos esfuerzos por limpiar su imagen, como pieza fundamental del aparato de represión estatal hacia la disidencia política durante ese mismo periodo, y por

porque los cuestionamientos que se hacen en la obra en torno al rumbo que tomó la Revolución mexicana a partir de su proceso de institucionalización, pudieran no haber sido muy bien recibidos por las altas esferas del poder de la época. Sea como fuere, y más allá de especulaciones en torno a la censura y a pesar de que ciertamente una nota de “análisis” de la obra acompaña el expediente de Rafael Bernal como miembro del Servicio Exterior Mexicano,⁴² lo más lógico es pensar que la poca respuesta crítica hacia la obra al momento de su aparición se debiera, por una parte, a la escasa promoción que se le dio y, por otra, a que al no radicar en el país, su autor se viera imposibilitado para influir directamente en la difusión de la misma en los circuitos de promoción literaria de la época.⁴³

Aunado a ello, es posible que otra explicación se encuentre en que el autor no tuvo demasiado interés en dedicarle tiempo a la promoción de su novela ni a las distracciones que ello implicaba, entre otras razones porque, como es sabido, el propio Bernal, como muchos de sus contemporáneos, no tenía en muy alta consideración al género policial, pues tal como afirmó su esposa, Idalia Villareal: “No le daba el mismo valor a los libros de historia que a las novelas policiacas.” (Torres: 1994. 41) Este desdén hacia el género obedeció a distintos factores, pero quizá el principal haya sido el señalado por José F. Colmeiro, respecto a la notoria diferencia valorativa, entre el arte culto y el arte popular, el primero alto, “verdaderamente literario” y artísticamente superior; y el segundo bajo, “subliterario” y artísticamente inferior. Esta concepción, cuyo núcleo se halla en la distinción entre la cultura

extensión, se le ha asociado como corresponsable en el episodio de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. (véase, Torres: 2003, 35. y <http://www.alfonsocoronadelrosal.mx>)

⁴² De hecho, consta por escrito que la SRE tuvo que dar el visto bueno a la obra, tal como está registrado en un memorándum firmado por el embajador Alonso de Rosenweig Días: “una novela ‘del género policiaco sin orientación ideológica marcada’, que contiene ‘críticas a la Revolución hecha Gobierno’ y que está ‘influenciada’ por la experiencia peruana del autor, donde lleva viviendo cuatro años”. (Sánchez: 2015)

⁴³ Así lo afirma Idalia Villareal, viuda de Bernal, en una entrevista con Vicente Francisco Torres: “Cuando yo regresé a México después de la muerte de Rafael Bernal, Diez Canedo me dijo que desgraciadamente no habían promovido el libro como debían haberlo hecho.” (Torres: 1994, 41)

de masas y la cultura de élite (Colmeiro: 1994a, 22-29), es, desde luego, además de arbitraria, artificial y carente de vigencia en nuestros días (al menos en apariencia); sin embargo, hay que tener en cuenta que tal idea influyó hondamente en la práctica de la literatura policial desde sus inicios, y especialmente en la opinión de los escritores mexicanos durante buena parte del siglo XX.⁴⁴

Sea cual fuere la razón real de esta falta de atención hacia la obra al momento de su aparición, lo cierto es que la apatía en la promoción de la misma postergó su reconocimiento por algunos años y significó un retraso en la escritura de estudios críticos alrededor de la misma, trabajos significativos que hasta años recientes han comenzado a ver la luz.

2.1.2 Rafael Bernal ante la crítica académica y especializada⁴⁵

Como ya se ha dicho, hasta hace algunos años no se había despertado el interés por rescatar la obra de Rafael Bernal,⁴⁶ razón por la cual, la bibliografía especializada en torno a la producción literaria del autor no es abundante. A pesar de ello, recientemente se han

⁴⁴ Inclusive el propio Bernal permite ver esta pobre consideración del género a través de uno de sus personajes, el detective Ruppert L. Brown, quien al hablar de un posible asesino afirma “me extraña que un ciudadano honrado como usted, por más afecto que sea a leer los papasales que se escriben con el nombre de novelas policíacas, admire a un monstruo semejante.” (Bernal: 2015, 30)

⁴⁵ Es justo señalar que en el interés por recuperar la obra de Bernal se han desarrollado formas no académicas de rescate del texto, a través de productos audiovisuales, así como de ejercicios de creación literaria, productos todos ellos que quedan fuera de este análisis, puesto que a pesar de significar un rescate de la obra, involucran otro tipo de lecturas críticas que en todo caso requieren herramientas de análisis distintas a las que aquí se proponen. En el primer caso se puede hablar de dos películas homónimas, la primera de 1978, dirigida por Antonio Eceiza y protagonizada por Pedro Armendáriz Jr., Ernesto Gómez Cruz y Blanca Guerra; y la segunda de 2018, dirigida por Sebastián del Amo y protagonizada por Damián Alcázar y Bárbara Mori. En el caso del filme de Eceiza se puede destacar la evidente modificación-adaptación de algunos elementos de la obra, como la omisión de la pertenencia al KGB de uno de los agentes, un acento más fuerte en el anticomunismo del gobierno mexicano, o bien, que la voz narrativa se centra en “contarle” la historia al licenciado en lugar de construir un monólogo. Por otra parte, también se han propuesto productos de creación que reelaboran la obra de Bernal, ya sea a través de ficciones “continuadoras” o “alternativas” de la novela, como el volumen *¡Esto es un complot!* coordinado por Bernardo Fernández Bef, que integra textos de distintos autores; o bien, a través de la novela gráfica, como la del Fondo de Cultura Económica, cuyo guion fue escrito por Luis Humberto Crosthwaite y con dibujos a cargo de Ricardo Peláez Goycochea, obras ambas que tienen como objetivo revitalizar la obra y acercarla a nuevos lectores.

⁴⁶ De hecho, como Stavans anota, *El complot mongol*, apenas había alcanzado las tres ediciones desde su publicación en 1969 hasta 1997. (Stavans, citado por Sánchez: 2010, 90)

publicado algunos trabajos críticos que abordan diferentes aristas de su obra, mismos que es posible organizar en dos grupos: por un lado, los textos académicos, que llevan a cabo un estudio especializado de la novela a partir de diversos enfoques teóricos, publicados tanto en revistas de literatura como en libros, tesis o sitios de internet; y por el otro, los textos de divulgación, cuyo objetivo es acercar la obra a un público no necesariamente especializado.

Este segundo grupo estaría integrado por reseñas, comentarios o semblanzas, todas ellos publicados en periódicos, revistas o en portales en línea, y en general orientadas alrededor de dos ejes temáticos: por un lado, la revitalización y actualización del conjunto de la obra de Rafael Bernal, misma que en opinión de sus autores se considera desconocida, o bien se halla olvidada o ensombrecida por la preeminencia que se le ha dado a *El complot mongol*; y por el otro, la difusión y el comentario precisamente de esta última obra, en un intento por atraerle de nuevos lectores y de esa forma dar a conocer su importancia como precursora del género negro en nuestro país, pero sobre todo para insistir en subrayarla como una novela que plantea una crítica al sistema político mexicano, que para la década de 1970 ya comenzaba a dar muestras de resquebrajamiento.

El hecho de que el nombre de Rafael Bernal por lo general esté asociado a las páginas de *El complot mongol*, es decir, que dicho trabajo lo haya encasillado como “autor de una sola obra”, ha silenciado muchos de sus datos biográficos, pero sobre todo el resto de su producción literaria. La injusticia que este abandono representa, ha ocasionado que algunas voces, tratando de subsanar este problema, planteen recorridos por su producción literaria, enlazando temas de sus obras menos conocidas,⁴⁷ como el mar, la selva, la provincia o la religiosidad, con distintas facetas de la vida del autor, como su trabajo como guionista para

⁴⁷ Es el caso de *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Caribal* (1954), entre otras, las cuales a pesar de todo se siguen reeditando esporádicamente.

radio y televisión, su labor como historiador o filólogo, y trabajos preocupados por destacar, sobre todo, su experiencia diplomática o sus filiaciones políticas. Ejemplo de lo anterior serían: “Rafael Bernal, el pionero de la novela policiaca”, de Yanet Aguilar Sosa (2012); “Rafael Bernal, entre el olvido y el reconocimiento”, de Xabier F. Coronado (2011); “Rafael Bernal, escritor de mar” (2015) y “Rafael Bernal. Tres momentos” (2016), de Luis Carlos Sánchez y de Vicente Francisco Torres, respectivamente; textos, todos ellos, que reclaman la atención de los lectores hacia sus obras menos reconocidas y que al mismo tiempo iluminan aspectos sobre la biografía del autor.

Sin embargo, y pese a los esfuerzos por visibilizar la complejidad y amplitud del trabajo intelectual de Rafael Bernal, lo cierto es que *El complot mongol* sigue siendo su obra más reconocida y la que acapara la mayor atención por parte de críticos y lectores. Sobre este hecho pueden aventurarse dos posturas: la primera, que su popularidad se debe a que la temática de la obra es de una actualidad incuestionable para las nuevas generaciones lectoras y por ello sigue siendo temáticamente vigente; y la segunda, que dicho texto se ha convertido en un “clásico” de la literatura mexicana en el sentido de significar un producto editorial de rentabilidad garantizada, razón por la que su promoción únicamente es necesaria en la medida en que permite captar nuevos lectores (prueba de ello sería la regularidad de sus reediciones). Sea como fuere, lo cierto es que hasta la fecha no son infrecuentes los textos que llevan a cabo reseñas o comentarios generales alrededor de las múltiples aristas de la novela, o que reflexionan acerca de las particularidades del personaje o de la trama, añadiendo algunas valoraciones históricas, temáticas o genéricas, prevaleciendo por sobre todos ellos, los trabajos que se enfocan en subrayar su categoría de obra pionera del género negro en México. Un par de casos paradigmáticos de este último tipo de publicaciones serían “Rafael Bernal y el origen del género negro” (2015) de Gerardo García Muñoz; o la edición de agosto de 2017

de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, que si bien contiene notas breves de Bernardo Esquinca, Sandra Licona y Pablo Soler Frost, acerca de los temas antes mencionados, igualmente dedica la mayor parte de su contenido a reseñar la adaptación de *El complot mongol* al formato de novela gráfica en una coedición de Joaquín Mortíz y el Fondo de Cultura Económica.

Un caso particular en la serie de textos que retoman la obra del autor y que vale la pena comentar por separado es la antología coordinada por Joserra Ortiz, *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal* (2015), pues resulta adecuada para un primer acercamiento crítico a la obra del autor, dado el nivel de accesibilidad de sus textos para un lector no especializado, pero también porque cumple la función de transición entre los textos de divulgación y los académicos. En la antología destacan tres de los ocho textos que la integran: “Un horizonte para Rafael Bernal”, de Joserra Ortíz, que desarrolla un recorrido considerablemente detallado por su bibliografía; “¡Pinches novelas policiacas! Rafael Bernal y su legado en el policial nacional”, de Jorge Palafox Cabrera, que es una suerte de llamada a la revaloración de su narrativa policial en el contexto actual dominado por la violencia; y finalmente “¿Quién es Filiberto García?: el trastoque del policial mexicano”, de Rodrigo Pámanes, texto que resulta útil como un primer ejercicio de análisis formal acerca del personaje principal de la novela.

Ahora bien, respecto al grupo de textos especializados, es posible observar que en ellos predominan al menos dos necesidades fundamentales: el reclamo de una revaloración del conjunto de la obra de Bernal dentro de la tradición literaria nacional; y el desarrollo de análisis formales o temáticos en torno a uno o más fenómenos al interior de *El complot mongol*.

Asimismo, uno de los campos de estudio que más ha insistido en el rescate de la obra de Bernal, al sumar no pocos textos al corpus crítico alrededor de *El complot mongol*, ha sido sin duda el de la academia, a través de distintos trabajos de grado, con aproximaciones que van, desde análisis narratológicos y temáticos, hasta reflexiones de literatura comparada, pasando por recopilaciones bibliográficas, análisis de las temáticas del personaje principal o cronologías evolutivas de la narrativa del autor. Este interés por parte de los estudiantes es muestra de que los esfuerzos porque la narrativa del autor comience a ser valorada en su justa medida por las nuevas generaciones de lectores están dando frutos. Entre los trabajos más recientes, pueden mencionarse dos textos de 2018: de Alejandro Soriano Giles, “*El Complot Mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura*”; y de Eunice Alpizar Miranda, “De los casos al complot. Evolución del policiaco al género negro en Rafael Bernal”, trabajos que si bien pueden representar un primer paso en el estudio del autor y un primer ejercicio profesional para sus autores, ciertamente contribuyen con rigurosidad a la reflexión en torno a fenómenos de interés para la crítica más joven.

Ahora bien, además de este tipo de trabajos, la revaloración literaria del autor ha discurrido por diferentes caminos, tomando forma paulatinamente gracias a recorridos generales a través del trabajo creativo de Bernal, mismos que suelen partir casi de forma obligada de la historia de la narrativa policial en México. Este es el caso de “Cuatro autores policiacos clásicos mexicanos en la sombra” de Jafet Israel Lara (Lara: 2011, 70-82), texto que retoma la obra de Rafael Bernal, así como las de Enrique D. Gual, Antonio Helú y María Elvira Bermúdez, cuatro escritores que, según Lara, han permanecido injustamente olvidados por la crítica literaria en la historia del género policial, pese a que sus textos significan una parte esencial de su establecimiento y posterior desarrollo en México. De igual modo, y sobre esta misma línea temática, también se han elaborado recorridos generales por la obra del

autor, como “Rafael Bernal y la narrativa policiaca”,⁴⁹ de Vicente Francisco Torres, texto que ofrece uno de los mejores trabajos cronológicos de la narrativa de Rafael Bernal, al abarcar desde sus textos iniciales hasta sus últimos trabajos, vinculando la historia bibliográfica del autor con aspectos biográficos específicos y mostrando la influencia de éstos en la construcción global de su obra.

Existen, por otro lado, textos más enfocados en el trabajo textual, que parten esencialmente del análisis narratológico o desde la teoría formalista, los cuales resultan más esquemáticos, pues abordan la obra únicamente a partir de la forma y dejan de lado aspectos contextuales, de la tradición o vinculaciones extratextuales de la novela. Entre estos análisis se encuentran textos como “*El complot mongol, una novela policiaca a la mexicana*” de Rafael de Jesús Araujo González (197-216); o “*El complot mongol: construcción de una novela*”, de Azucena Rodríguez Torres (49-57), trabajo este último que pese a abarcar aspectos sociales y temáticos de la obra, únicamente los utiliza de trampolín para desarrollar un análisis apegado concretamente a las ideas de Todorov, Tomachevski y Eichenbaum. El valor de este tipo de estudios, a pesar de no ser comunes, se encuentra en que abren la posibilidad a una mejor comprensión de la convivencia de formas estructurales o formales con aspectos temáticos analizados en otros estudios, sin embargo también pueden resultar áridos si se analizan desvinculados de otro objetivo que no sea el análisis de la forma.

Ahora bien, es justo señalar que no todos los trabajos orientados hacia el análisis textual desatienden la relación entre el estudio de la forma y las exploraciones sociales y culturales; por el contrario, esta vertiente crítica ha sido una de las que más claramente se ha volcado al rescate de la obra de Rafael Bernal, empujando las fronteras más allá de la

⁴⁹ Capítulo inserto en *La otra literatura mexicana*. (Torres: 1994)

reflexión formal hacia una que incorpora reflexiones en torno a las vinculaciones temáticas, históricas y contextuales de la obra. Uno de los objetos de estudio más recurrentes en este tipo de crítica ha sido necesariamente la figura del detective, cuyas características suelen analizarse tomando en cuenta la reflexión histórica, política o social de cada época. Tal es el caso de textos como: “Con sangre en las manos. La construcción de la novela negra española a partir de dos antihéroes sangrientos: Pepe Carvalho y Filiberto García”, de Jafet Israel Lara (2015, 33-50), trabajo en el que su autor desarrolla una comparación de los dos detectives centrada en las características de ambos personajes y en un análisis de sus rasgos, sus historias personales, el contexto en que se desenvuelven, para finalmente plantear un esquema de sus programas narrativos, y revelar los mecanismos expresivos de los autores a partir de las acciones de los personajes principales; o bien “Dos obras maestras de la novela policial mexicana”, de Vicente Francisco Torres (2002, 277-291), que a partir de una recuperación de dos obras capitales de la narrativa policiaca mexicana: *Ensayo de un crimen* y *El complot mongol*, desarrolla una revisión minuciosa de los primeros pasos de la narrativa policial del autor, para después centrarse en su novela de 1969 y desde ahí elaborar un análisis del personaje principal, pero sobre todo, de uno de sus temas principales: la crítica al sistema postrevolucionario.

En esta línea crítica también se ubican estudios que destacan por llevar a cabo aproximaciones integrales de bastante profundidad alrededor del personaje principal, pero que, dejando de lado las preocupaciones esencialmente formales, profundizan en los elementos temáticos y su relación con la evolución genérica del autor. Uno de ellos, de Edivaldo González Ramírez, “Rafael Bernal: entre la novela de enigma y la novela policiaca negra” (2015: 191-220), expone minuciosamente la transición del autor del policial clásico al policial negro, a través de un estudio de evolución en la posición ética de los personajes

principales de sus novelas del género policiaco. Para el caso específico de *El complot mongol*, sostiene que la posición ética del personaje principal, Filiberto García, determina el paso final hacia el policial negro a causa de la existencia del cataclismo que significó el cambio de una realidad revolucionaria a una modernidad industrial. En este sentido, la crítica al devenir de la Revolución mexicana y de la corrupción de sus ideales ha sido un tema recurrente en diferentes trabajos alrededor de la narrativa policial de Bernal, particularmente alrededor de *El complot mongol*, al grado de que se ha convertido en uno de los referentes temáticos de la crítica alrededor del autor. Esta línea de vinculaciones con el fenómeno revolucionario ha dado paso a lecturas varias, desde aquellas que tienden un puente de continuidad de la novela de la Revolución a la novela negra, hasta aquellos que analizan la relación temática con la Revolución mexicana a partir un tránsito que nace en *Memorias de Santiago Oxtotilpan*, pasando por *El fin de la esperanza*, hasta desembocar en *El complot mongol*, propuesta que sostiene el texto de Jafet Israel Lara “Desencanto revolucionario y espionaje en *El complot mongol*.” (Lara: 2013)

Por último, un par de textos particularmente importantes en la labor reivindicadora de la obra de Rafael Bernal, debido a que plantean aproximaciones más integrales a la obra desde de diferentes perspectivas, serían: “Dos novelas policiacas mexicanas: *El complot mongol* y *Ensayo de un crimen*”, de Elizabeth Mustafá Zúñiga (2003), que profundiza en las características de los personajes, en su psicología, así como en sus historias personales, analiza los ambientes a los que pertenecen y desarrolla una descripción de los temas principales; y “*El complot mongol* and *La cabeza de la hidra*. The era of latent national crisis”, de Fernando Fabio Sánchez (Sánchez: 2010, 84-124), que se adentra en las profundidades del contexto de la obra, recurriendo para ello a fuentes de corte económico y social, mecanismo que le sirve a su vez de soporte para desarrollar posteriormente una

exploración temática de la obra, centrándose sobre todo en el cuestionamiento de la narrativa histórica desplegada por el sistema político mexicano en torno a la resignificación de los símbolos de la Revolución.

En suma, es evidente que gracias a las nuevas herramientas teóricas en distintos campos del conocimiento, el trabajo de recuperación de la obra de Rafael Bernal continúa desarrollándose a partir de distintos enfoques y viendo la luz tanto en publicaciones de divulgación como en textos dirigidos a un público más especializado. Sin embargo, es importante observar que esta labor revela la necesidad de la crítica actual de darle un justo valor a una obra que desafortunadamente fue desatendida durante los primeros años después de su publicación, pero que tal parece ha encontrado el tiempo justo en que los lectores puedan comprender la dimensión de sus páginas gracias a la perspectiva que da el paso del tiempo. La multiplicidad de enfoques no puede sino ser positiva para el estudio y conocimiento de la narrativa de Rafael Bernal. Sin embargo, hace falta profundizar en el comentario del resto de su obra narrativa pues de otro modo se corre el riesgo de mutilar involuntariamente una parte de la literatura de nuestro país.

2.1.3 Principales interpretaciones sobre *El complot mongol*

Es sabido que una obra literaria posee potencialmente innumerables posibilidades de lectura y análisis, sin embargo de manera global la recuperación crítica de *El complot mongol* se ha interesado particularmente por abarcar dos zonas de estudio: la primera, el análisis de las particularidades del personaje principal de la obra, pues se trata del elemento más influyente en la estructura general de la obra, para el desarrollo histórico del género, y porque concentra en sí mismo gran parte de la carga significativa para la función crítica de la obra; y la segunda, receptora de dos de los temas más mencionados en los estudios alrededor de la obra: el desencanto hacia el devenir de la Revolución mexicana y la crítica al fracaso de la

institucionalización de la gesta revolucionaria, ambas concentradas en un reclamo satirizado de las implicaciones no siempre positivas que trajo para el individuo y para la sociedad el proceso de transición del conflicto armado hacia una estabilización y aparente modernización del país.

Esto de ninguna manera significa que las posibilidades interpretativas o de análisis se agoten o se encuentren limitadas a las dos áreas temáticas antes mencionadas, sino únicamente que las propuestas se han concentrado en dos áreas en las que la reflexión ha encontrado mayores posibilidades de desarrollo. Este fenómeno da una idea de cuál es hasta el momento la lectura preferida de la obra, así como de los intereses de la crítica hacia ésta; por tanto, el conocimiento de esta dirección es importante porque, además de iluminar los intereses de una parte de la crítica literaria en un momento determinado de la historia, en cierta medida es de ayuda para las nuevas investigaciones, al mostrarles el camino recorrido por los antecesores y de ese modo abrir posibilidades de nuevos senderos por los que la crítica aún no se ha aventurado, terrenos fértiles en los que se puede contribuir en la reflexión en torno a la obra de Rafael Bernal.

2.1.3.1 Filiberto García, de revolucionario a detective-sicario

Una de las constantes en que los textos críticos acerca de la novela de Bernal han puesto especial atención ha sido el personaje principal, Filiberto García, figura que en gran medida concentra elementos de significación temática, a la vez que determina el entramado estructural de la obra. Tales análisis suelen partir del tránsito genérico que experimentó la narrativa policial de Bernal, desde el modelo clásico, más cerca de la novela de enigma, con obras como *El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural*, *El heroico don Serafín* o *Un muerto en la tumba*, hacia el género negro, con la publicación de *El complot mongol*, destacando el conjunto de rasgos característicos de dicho género, como: una narrativa en la

que predomina la acción para la resolución del enigma, por encima del camino de la racionalización y el análisis del crimen; un personaje principal cuya caracterización parte de la estética *hard-boiled*; una notoria importancia del lenguaje, del que se espera funcione como motor expresivo en el que no falten las marcas de oralidad y sea fundamentalmente crudo y directo; una traslación hacia el entorno urbano que muestre la realidad de los bajos fondos de las ciudades; pero sobre todo, un grado considerable de crítica social que se filtra a lo largo del discurrir de la historia. Es decir, esta parte de la crítica apunta a que es necesario leer el conjunto de dichos textos para comprender que el tránsito de modelos en la obra de Bernal no aconteció maquinalmente, ya que del policial clásico a la novela negra hubo que elaborar una serie de cambios y adaptaciones al contexto local, por ejemplo: que el detonador de la historia no fuera un asesinato cuyo origen se busca indagar, sino la posibilidad de uno o dos que se intentan evitar;⁵⁰ que la acción se desarrollara en un área urbana claramente identificable como el único e ínfimo espacio de diversidad cultural en la ciudad, la calle de Dolores y Artículo 123, el diminuto barrio chino; o bien, que el personaje principal no fuera un detective profesional sino un asesino a sueldo al servicio del gobierno que debe resolver un conflicto internacional, una suerte de antihéroe a la mexicana que es a la vez matón exrevolucionario y agente secreto.

Por otro lado, algo en lo que suelen coincidir críticos como Vicente Francisco Torres o Rodrigo Pámanes es en que gran parte del vínculo de la obra con el género negro se halla en la figura de su personaje principal, Filiberto García, quien conserva la mayoría de las

⁵⁰ En este sentido, aunque se podría argumentar que el de Marta Fong es el primer asesinato detonador de la acción, no obstante y a pesar de que éste determina el desarrollo final de la novela, lo cierto es que a la postre no constituye el motor principal de la obra. En todo caso, la variante del asesinato a evitar, el magnicidio, es la que Vicente García Torres considera clave para establecer una relación de parentesco entre la obra de Bernal y la novela de espionaje. (Torres: 2003, 35)

características del detective *hard-boiled*, como el ser un sujeto duro, con cierta propensión a los excesos, aficionado a la bebida, soltero y hermético; ante todo, un individuo incapaz de relacionarse de manera profunda con *el otro*, un poco por su carácter desconfiado pero también como medida de precaución, ya que dada la naturaleza de su trabajo no puede mostrar debilidad, lo que queda de manifiesto en su parco sentido del humor y en su rechazo a los chistes sobre su persona o su pasado y en que nunca bromea con nadie: “No me gustan esos chistes. Bien está un cuento colorado, pero en lo que va a los chistes, hay que saber respetar, hay que saber respetar a Filiberto García y a sus generales. ¡Pinches chistes!” (Bernal: 2013, 9);⁵¹ pero también en la brevedad de sus despliegues de sentimentalismo, los cuales se reserva para sí mismo (y por lo tanto para el lector), pues ambas situaciones lo ubican en una posición de vulnerabilidad, especialmente en sus relaciones con las mujeres.

Aunado a lo anterior, otro aspecto que suele señalarse es que este hermetismo condena al personaje a un profundo aislamiento personal, condición que de por sí se veía agravada por la naturaleza de su profesión, pero que tiene su origen en dos episodios tormentosos de su historia personal (Mustafá Zúñiga, 427-429): por un lado, la humillación experimentada por Filiberto a causa del rechazo de una mujer llamada Gabriela Cisneros, después de que éste le confesó su enamoramiento hacia ella, episodio que define a temprana edad el tenor fallido de sus relaciones con las mujeres y que lo determina como renuente a mostrar sus sentimientos; y por el otro, el recuerdo de la traición cometida hacia su compadre Zambrano, quien fue torturado hasta la muerte por culpa de Filiberto, que primero lo delató y más tarde

⁵¹ La excepción a esta regla de las bromas es el personaje del Licenciado, una suerte de consejero y hombre de confianza aficionado a la bebida, que a la menor oportunidad suele bromear a costa de Filiberto. “Sus conocidos sabían que no le gustaban los chistes. Sus mujeres lo aprendían muy pronto. Sólo el Licenciado, cuando estaba borracho, se atrevía a decirle cosas en broma. Es que a ese pinche Licenciado como que ya no le importa morirse.” (Bernal: 2013, 9-10)

se rehusó a auxiliarlo, suceso que le generó un sentimiento de culpa y un reproche a su cobardía. Estos dos elementos dan cuenta de un personaje construido por Rafael Bernal como un sujeto que debe lidiar con una existencia determinada por la contradicción: la de la figura exterior del insensible hombre de armas, en perpetua oposición a la de un ser en cuyo interior es capaz de experimentar emociones como el amor, el despecho, el miedo o incluso la tristeza, sentimientos que por regla y para su subsistencia deben permanecer reprimidos y ocultos.

Ahora bien, tal condición de hermetismo en el personaje se le revela al lector a través de uno de los recursos estilísticos que frecuentemente son subrayados como renovadores en los estudios alrededor de la obra, como los desarrollados por Alejandro Soriano Giles, Rafael Araujo González o Azucena Rodríguez Torres: la integración de dos voces, la del narrador en tercera persona y la de los pensamientos del protagonista, expresada ésta en forma de monólogo interior, y caracterizada por un lenguaje coloquial, con presencia de localismos o incluso con algunas muestras de lenguaje “vulgar”. Este procedimiento que además de mostrar la preocupación del autor por desarrollar un trabajo especial con el lenguaje, se convierte en la brecha por la que se filtra la crítica social, al develar una conciencia crítica silenciada en el individuo, y permite acceder a la contradicción interior del personaje, quien tiene la obligación de obedecer órdenes que desde su punto de vista le son perjudiciales, carecen de sentido o van en contra de su estructura moral. Esta dinámica en conjunto conduce a una temática que ha sido determinante en la lectura de la obra: el de la crítica social enfocada hacia la corrupción simbólica de la Revolución.

Un par de elementos que la crítica (Lara: 2015) ha insistido en señalar como relevantes para la construcción del personaje son su papel como sicario y el manejo de sus emociones, pues a partir ellos es posible fijar la tematización del desencanto de los ideales

revolucionarios. Al ser un producto residual del movimiento armado, el propio Filiberto inconscientemente ha ayudado a construir el sistema que gobierna al país, sistema hacia el cual, por cierto, mantiene una relativa lealtad, a pesar de que sus dirigentes lo consideran poco más que una herramienta; es, además de un residuo del pasado, un engranaje más de la maquinaria gubernamental, el encargado de realizar el trabajo sucio al resolver las disputas políticas a través del asesinato. Pese a ello, Filiberto considera que a través de su trabajo contribuye a la estabilidad del país, aunque en ocasiones se deje ver este dilema en la consciencia del personaje. Aquí vale la pena anotar que, a pesar de este aparente compromiso con el aparato de estado, lo cierto es que las acciones del personaje relacionadas con su labor, como los asesinatos cometidos por encargo, siempre se llevan a cabo maquinalmente y nunca son motivados por las pasiones o los sentimientos, de ahí que tampoco experimente ninguna satisfacción durante su ejecución. Sin embargo, el acontecimiento de la muerte de Marta Fong constituye una excepción a esta regla y una ruptura con el esquema de investigación de la conjura internacional, porque a partir de este suceso las emociones de Filiberto, entran en juego al punto que llega a desobedecer a sus superiores, cambiar su destino, y dar resolución a la trama.

Por otra parte, también se ha hablado de que esta ambivalencia en el personaje conduce a una tematización ética pues la consideración del asesinato como acto estéril dota al personaje de cierta ambigüedad moral en sus actos,⁵² ya que aunque en el fondo pueda cuestionar la corrupción del mundo que habita, también es consciente de que para lograr sus objetivos, en ocasiones es necesario pasar por encima de la ley, incluso si eso significa tomar

⁵² Es posible que la ausencia total de religiosidad o espiritualidad a lo largo de la novela (muy notoria cuando se compara con el resto de la obra de Bernal) sea una manera de acentuar esta neutralidad en la carga ética. (Mustafá Zúñiga, 433)

vidas inocentes; en ese sentido, su actuar ha sido señalado como un cuestionamiento directo a las nociones del bien y el mal, característica determinante de la narrativa policial negra.

Esta relativización ética de las acciones del personaje ha expandido el horizonte temático de la obra, por ejemplo, a partir de la propuesta de José F. Colmeiro, tal como lo ha hecho Edivaldo González Ramírez, respecto a la inversión de los principios éticos y estéticos en la novela negra, la cual sugiere que en ella “el enigma funciona sólo como excusa o armazón para la articulación del problema moral”,⁵³ es posible entender por qué si anteriormente el detective era un sujeto impasible ante los crímenes y las víctimas, en el nuevo modelo no puede permanecer indiferente ante algunos de ellos. Esto cobra relevancia cuando se repara en que a pesar de que Filiberto conserva su apariencia de hombre duro y que cumple órdenes sin titubear, es a través de sus pensamientos y algunos de sus diálogos que se identifica el momento en que se establece un desacuerdo con el sistema al que sirve. Es decir, inicialmente el personaje no duda de sus acciones, mucho menos de sus fines, sino que su cuestionamiento se enfoca en la legitimidad del sistema, personificado en quienes le dan las órdenes, en los gobernantes. De esta manera, queda de manifiesto que el paso del personaje invulnerable y prototípico hacia un ser más realista, más falible, y por tanto más humano, repercute en un cambio de la estructura de la obra y permite la inserción de una crítica social detrás de la trama policiaca.

Esta área temática en torno a personaje retomada por la crítica resalta su cualidad de receptor de significaciones tanto estructurales como simbólicas y tiende a apoyarse en la

⁵³ A diferencia de lo que sucede la novela policial clásica, en la que lo más importante es el componente estético del crimen, en la narrativa de corte negro el componente ético ocupa el lugar predominante. (Colmeiro. 1994a, 61)

ubicación de la obra en un espacio genérico determinado, pero también conduce a otro lugar de interpretación discursiva ubicado en la crítica histórica de la obra.

2.1.3.2 El fracaso y la desilusión de la Revolución institucionalizada

Una afirmación que acertadamente explica la capacidad crítica de la narrativa policial de Rafael Bernal es la de Edivaldo González, quien sostiene que “el género policiaco le sirvió [a Rafael Bernal] para examinar temas recurrentes en autores contemporáneos, como la modernidad, la identidad nacional, la universalidad y la Revolución mexicana”. (190) Y siguiendo ese orden de ideas, es posible afirmar que dentro de las diferentes lecturas críticas que ha tenido *El complot mongol* vinculadas al tema de la Revolución mexicana, sin duda la línea temática predominante ha sido precisamente el cuestionamiento al fracaso de los ideales de justicia social de la Revolución a partir de su institucionalización, (Lara: 2013)⁵⁴ fracaso traducido en desencanto experimentado por el personaje principal. Dicho cuestionamiento se explica a partir de un enfrentamiento entre dos formas de pensamiento en torno al destino de la nación al fin del conflicto armado, pues mientras de un lado se encontraban quienes reclamaban el valor de los ideales revolucionarios, del otro estaban aquellos que anhelaban la entrada del país en la modernidad a cualquier precio, incluso si ello suponía dejar a las mayorías en el atraso y la miseria. Se ha señalado que esta oposición es representada en la obra a través de la condición ambivalente y precaria del personaje principal, Filiberto García, quien al participar en el movimiento revolucionario,⁵⁵ representa un tiempo caótico cuyo

⁵⁴ En este sentido, *El complot mongol* también pertenece a esa serie de novelas que examinan la narrativa de la Revolución a partir de su relación con el régimen que produjo, y el cual también se legitimó a través de ella. Entre dichas obras se pueden mencionar: *El luto humano* de José Revueltas, *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli, diferentes relatos de *El llano en llamas* de Juan Rufo, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes o *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia. (Sánchez: 2010, 90)

⁵⁵ En algunos de los análisis alrededor de Filiberto García se menciona que se trata de un personaje ligado a las fuerzas de Francisco Villa, a pesar de que no exista en la obra mención explícita de ello. No obstante, lo que sí afirma el personaje es que estuvo bajo las órdenes de un tal general Marchena: “En la Revolución era otra cosa, pero entonces yo era muchacho. Asistente de mi general Marchena, uno de tantos generales, segundón.” Incluso,

sistema de valores se fundaba en la confrontación abierta y mediante el uso de las armas contra los adversarios políticos, pero a la vez que busca hacerse un sitio en el mundo nuevo donde estos recursos son en apariencia obsoletos e inoperantes. Es decir, el fin del conflicto armado significó una nueva configuración ideológica, más enfocada en la industrialización y modernización del país, y por esta razón Filiberto se ve “estancado” en el tiempo y no encuentra lugar en la nueva realidad, situación que se deja ver en los diálogos internos del personaje: “Y ahora todo se hace con la ley. [...] Yo ya no cuento. Quítese viejo pendejo. ¿En qué universidad estudió? ¿A qué promoción pertenece? No, para hacer esto se necesita tener título. Antes se necesitaban huevos ahora se necesita título.” (Bernal: 2013, 11) Este dilema ha sido retomado por autores como Vicente Francisco Torres, quien afirma que Filiberto “no encuentra acomodo en la sociedad civil que se estableció después de los años revolucionarios. Él, que participó en la bola pero que ha sido relegado por quienes llegaron al gobierno, echa de menos los tiempos de hombría que desconocen los políticos con título universitario pero con manos delicadas.” (Torres: 2003, 36)

Es decir, la lucha del personaje no pasa desapercibida pues en el fondo y a pesar de cumplir fielmente con las órdenes que recibe de sus superiores, es consciente de que el discurso de encaminar el proyecto revolucionario hacia la modernidad a través de medios pacíficos es en realidad una mascarada que utilizan quienes están en el poder para beneficiarse personalmente. De ahí que deteste a los hombres a los que sirve, quienes considera, se han robado los ideales y los logros alcanzados por los revolucionarios. Sin

más adelante hace referencia con cierta familiaridad a un vínculo con las fuerzas de Álvaro Obregón “Eso fue en tiempos de mi general Obregón y tenía yo veinte años.” De manera que resulta inexplicable el porqué de la filiación entre Filiberto García y Francisco Villa. Una hipótesis que se puede aventurar es una analogía a partir del imaginario popular que relaciona automáticamente a Villa con el prototipo del revolucionario hosco, rudo, aficionado a los pistoletazos pero con buenas intenciones, características que compartiría Villa con el personaje principal de la novela.

embargo, por otro lado, también se ha mencionado que Filiberto es consciente del lugar que ocupa en esta nueva dinámica social y no se permite otra aspiración más que ser un pistolero del gobierno encargado del trabajo sucio, pues entiende perfectamente que al no ser un “licenciado” su condición le niega la posibilidad de ser considerado por sus superiores como un hombre de su tiempo, dinámica que constantemente es expresada en sus pensamientos: “Como que nos quitaron la Revolución de las manos. Pero yo nunca la tuve en las manos. El que nace pa maceta no pasa del corredor.” (Bernal: 2013, 172) En suma, Filiberto García es un sujeto marginado por el mismo sistema que él ayudó a construir y al que constantemente ayuda a mantener en pie, a pesar de que lo único que recibe como paga a su “patriotismo”, es aislamiento y soledad. (Sánchez: 2010, 98)

Esta dinámica en torno al personaje principal es la que se observa en la mayoría de los estudios temáticos de la novela de Bernal, pues casi todos los análisis coinciden en que uno de los aspectos fundamentales de *El complot mongol* es el cuestionamiento de la idea de la Revolución como fundación simbólica del México moderno al mostrar las contradicciones inherentes a la narrativa nacional y a la par plantear una discusión en torno a la validez de las instituciones postrevolucionarias y la legitimidad del sistema al que dio paso el movimiento armado. (Sánchez: 2010, 93-100)

Asimismo, opiniones como la de Jafet Israel Lara han afirmado que las raíces de esta crítica al sistema emanado de la Revolución, expresada en el texto en la desilusión y pesimismo palpables del personaje principal, no surgió de manera repentina en la obra de Rafael Bernal sino que, tal y como sucedió en la transición del policial clásico hacia la novela negra, se gestó tras un proceso de maduración temática que tuvo su origen en *Memorias de Santiago Oxtotilpan* en 1945, se afirmó en *El fin de la esperanza* en 1948, continuó con la obra de teatro *El maíz en casa*, de 1961, hasta ver su mejor realización finalmente en *El*

complot mongol en 1969. En este tránsito, Bernal desarrolló una reflexión sobre la historia de México, repasando cómo la historia oficial cubre las miserias morales de sus clases dirigentes, planteando acontecimientos que muestran un retroceso en los motivos de la Revolución, misma que se alejó de los ideales que le dieron origen, así como de los intereses de los realmente necesitados, dejando ver que la clase opresora no desapareció con la Revolución sino que halló acomodo en la nueva realidad postrevolucionaria, y que los problemas sociales no se resolvieron con las armas, sino que incluso se agravaron y dieron origen al proceso de emigración hacia Estados Unidos o hacia las grandes ciudades, lo que acentuó la precariedad y la miseria de sus habitantes. (Lara: 2013, 6)

En suma, las dos líneas críticas más ampliamente desarrolladas permiten entender que la obra de Rafael Bernal resulta de una riqueza que con dificultades se ha ido desmenuzando a través de los años recientes; de igual modo revelan una serie de preocupaciones sociales que si bien han sido abordadas en estudios de corte histórico, al verse plasmadas en una obra de ficción como *El complot mongol*, efectivamente adquirieron una dimensión distinta pues su articulación con las innovaciones formales del modelo policial dieron lugar a un texto que logró amplificar equilibradamente su sentido, funcionando como un crisol en el que las distintas lecturas pudieron convivir y alimentarse mutuamente. En este sentido, la crítica de la obra sigue desarrollándose, lo que la legitima como una de las más importantes de la literatura nacional de la segunda mitad del siglo XX.

2.2 *Un asesino solitario*

Es un hecho poco conocido que la carrera literaria de Élmer Mendoza (Culiacán, Sinaloa, 1949), comenzó mucho antes de la publicación de *Un asesino solitario*, a través de la narración breve. En esa primera etapa se pueden hallar las colecciones de cuentos: *Mucho que reconocer* (1979), *Quiero contar las huellas de una tarde en la arena* (1985), *Cuentos*

para militantes conversos (1987), *Trancapalanca* (1989) o *El amor es un perro sin dueño* (1991); así como las crónicas sobre el narcotráfico: *Cada respiro que tomas* (1991) o *Buenos muchachos* (1995), obras que en conjunto explicarían los intereses estilísticos y temáticos del resto de la obra del autor sinaloense, los cuales se vuelcan hacia la narrativa policial, la exploración de la cultura popular, así como hacia la discusión de problemáticas sociales. Sin embargo, no sería sino hasta la publicación de su primera novela, que el ingeniero en comunicaciones y electrónica entraría de lleno en la escena literaria del país, camino que lo llevaría a desempeñar diversas actividades relacionadas con el mundo de las letras, como profesor de la cátedra de Letras Clásicas en la Universidad Autónoma de Sinaloa, promotor de la escritura y la lectura a través de ferias y talleres literarios, colaborador en distintas publicaciones culturales como *El Universal* o *El País*, así como miembro correspondiente en Culiacán, Sinaloa, de la Academia Mexicana de la Lengua (2012).⁵⁶

La publicación en 1999 de la primera novela de Élmer Mendoza definitivamente significó el rescate a través de la literatura de un año trascendental en la historia reciente de México, pues 1994 estuvo marcado por tres acontecimientos que determinaron el final del sistema social y gubernamental tal como se había conocido hasta entonces: la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), la insurrección del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, ambos el 1º de enero; y el asesinato del candidato a la presidencia del PRI, Luis Donaldo Colosio, el 23 de marzo en Lomas Taurinas, Tijuana.

⁵⁶ Si bien el autor ha sido llamado “el padre de la narcoliteratura”, lo cierto es que este tipo de literatura ya había sido explorada por distintos autores, mucho antes que lo hiciera Mendoza, como Pablo Serrano con *Diario de un narcotraficante* (1967) o Gerardo Cornejo con *Juan Justino Judicial* (1996). Lo que sí se puede afirmar es que gracias a él fue que este tipo de literatura comenzó a popularizarse y a salir de la esfera de la literatura marginal o menor.

La trascendencia de estos acontecimientos estriba en que revelaron que tras la fachada de una nación estable y próspera, en camino hacia el primer mundo gracias a las políticas neoliberales adoptadas en las décadas precedentes por sucesivos gobiernos, se ocultaba un país con una numerosa población indígena sumida en el abandono, el atraso y marginada del aparente progreso económico; asimismo, visibilizaron una sociedad con profundas desigualdades sociales, en la que las mayorías sobrevivían en la precariedad y apenas con posibilidades de movilidad social, mientras que una minoría privilegiada gozaba de los beneficios del acaparamiento de los recursos, muchas veces favorecidos por la corrupción y el clientelismo sistemáticos propiciados por las mismas reformas neoliberales. De igual forma, estos hechos fueron el punto de inflexión para que la figura presidencial, históricamente omnipotente, paternalista e intocable, dejara de serlo, y revelaron que detrás de esa máscara se escondía un poder de naturaleza errática, violenta y altamente intolerante a la crítica; inocularon la sospecha de que viejas prácticas que se creían superadas, como el asesinato político para la resolución de conflictos al interior del gobierno, seguían intactas, fenómeno que pondría en entredicho la narrativa postrevolucionaria de la estabilidad política y la gobernabilidad nacida en los años 40, misma que ya había tenido su primer proceso de debilitamiento años atrás, hacia finales la década de 1960, con los movimientos de disidencia política y el surgimiento de alzamientos de guerrillas en diferentes partes del país.

De los tres acontecimientos, la entrada en vigor del TLCAN, el levantamiento zapatista y el asesinato de Colosio, fue este último el que sin duda tuvo una profunda repercusión simbólica en el imaginario de la sociedad mexicana, pues a pesar de que según la versión oficial, el asesinato del candidato oficialista fue ejecutado exclusivamente a manos de Mario Aburto Martínez, un trabajador de la maquiladora Camero Magnetics, “un maquiloco -según la jerga local- desengañado con la situación general del país y ávido de

notoriedad pública, a quien el FBI no dudaría en considerar ‘un obrero insignificante’” (Yépez: 2005, 15) y de que el entonces Procurador General de la República, Diego Valadés, aseguró que el atentado contra el candidato del PRI había sido “la acción de un asesino solitario” (Moreno Rojas, 139), lo cierto es que las diferentes investigaciones sobre el crimen estuvieron plagadas de opacidades, contradicciones y preguntas sin respuesta. Todo ello, sumado a la nunca olvidada tradición de la clase política de recurrir al asesinato para resolver conflictos de poder, provocaron que la mayor parte de la sociedad rechazara la versión oficial, lo cual dio paso a la elaboración de diferentes versiones conspiracionistas, de entre las que el crimen de Estado sería la que finalmente se afianzaría en el imaginario popular: que el candidato del PRI había sido asesinado por una conjura al interior del partido, cuya autoría intelectual recaería en el entonces presidente, Carlos Salinas de Gortari.⁵⁷

Este mito nacional daría paso a creaciones literarias como *La paz de los sepulcros* de Jorge Volpi en 1995, *La tragedia de Colosio: novela sin ficción* de Héctor Aguilar Camín en 2004, o *A.B.U.R.T.O.* de Heriberto Yépez en 2005, obras que se vincularían con el hecho histórico en mayor o menor medida, desde diferentes estéticas y ofreciendo distintas

⁵⁷ Esta versión se basa en un supuesto rompimiento de Colosio con la cúpulas de poder del PRI, y sobre todo con el presidente Carlos Salinas, a partir de un discurso pronunciado por el candidato el 6 de marzo de ese mismo año en el 65° aniversario del partido, en el cual se hacía alusión a los vicios que permeaban el interior del sistema partidista-gubernamental y que se traducían en una profunda desigualdad social. Sin embargo, dicho distanciamiento había nacido ya antes, durante la gestión de la crisis zapatista de Manuel Camacho Solís, misma que le había robado los reflectores al candidato. Sobre esta elaboración popular de la conspiración puede consultarse el texto de Jorge Volpi “La segunda conspiración” (1999). Por otro lado, las distintas “hipótesis” del asesinato abarcaron “desde la presencia de un segundo tirador en el lugar del crimen hasta la autoría del narcotráfico bajacaliforniano, pasando por un posible disparo de gracia a Colosio en la camioneta que lo conducía al hospital; la complicidad de agentes de TUCAN, el grupo encargado de su seguridad privada; la implicación -pronto descartada- de Cuauhtémoc Cárdenas, líder del rival Partido de la Revolución Democrática (PRD); incluso la existencia de distintos ‘Marios Aburto’, probada por los periódicos *El Universal* y *El Financiero*, según la cual el gobierno atribuyó el nombre del prisionero a personas de diferente complejión física”. (Regalado López, 285-292) Con todo, en el imaginario popular, la versión del *asesino solitario* siempre fue la más cuestionada, principalmente por dos factores: por un lado, porque los disparos recibidos por el candidato habían sido dos y desde diferentes ángulos, lo que no se ajustaba a la versión oficial y, por el otro, porque la apariencia del sujeto detenido en el lugar de los hechos distaba mucho de la del que después fue presentado ante las cámaras en la prisión de Almoloya.

propuestas temáticas al lector; sin embargo, por las razones que aventuraré a continuación, *Un asesino solitario* sería la que, hasta la fecha, se colocaría en la historia literaria como la expresión ficcional más lograda sobre la muerte de Colosio.⁵⁸

Así pues, la novela de Élmer Mendoza nace de este acontecimiento y de la sospecha popular de un complot para elaborar un relato paralelo a partir de algunos elementos de la narrativa neopolicial, como el cuestionamiento a los discursos históricos, la revaloración de la cultura popular y sus diferentes manifestaciones o la exploración del crimen como un medio de crítica social.

Yo escuchaba en todas partes sobre el asesinato del candidato Colosio. Todos los días oía algo en la prensa, con la gente, en los bares, en las reuniones familiares; todos tenían la teoría, tenían un culpable y una serie de razonamientos. Yo me di cuenta al escuchar eso que se estaba formando un mito y en un momento dado pensé en hacer una novela. Rápidamente pensé que yo no tenía que tratar el caso real [...] sino que podía suponer un asesinato en mi ciudad. (Élmer Mendoza en Rey Pereyra: 2008, 337)

En la obra, Mendoza crea una ficción donde su protagonista, Jorge Macías, “el Yorch”, un golpeador y asesino al servicio del gobierno, narra en primera persona su participación en un plan para el que fue contratado cuyo objetivo es asesinar al candidato presidencial a cambio de un pago de quinientos mil dólares. Dicho encargo fue pactado para llevarse a cabo en la ciudad de Culiacán, el 22 de marzo de 1994 (un día antes de la fecha histórica del magnicidio), sin embargo, éste nunca llega a realizarse porque Macías descubre que justo después de cumplir con su misión, él mismo habría de ser ejecutado, de modo que en el último momento renuncia a consumar el asesinato, salvando su vida y cambiando el curso de la historia reciente de México. La fusión de un motivo histórico con una ficción producto del imaginario popular en la propuesta de Mendoza es un acierto comúnmente

⁵⁸ Existe asimismo un texto de Guillermo Samperio, titulado *¿Por qué Colosio?: una historia, un relato*, publicado por Océano en 1995, que al parecer aborda el tema del asesinato del candidato a partir de una minuciosa reconstrucción de los hechos, el cual, por causas de la pandemia, desafortunadamente no fue posible consultar hasta el momento de finalizar esta investigación.

señalado por críticos como Ignacio Corona, Federico Campbell o Tomás Regalado López; sin embargo, debe constar que Jorge Macías no es una recreación de Mario Aburto, es en todo caso la personificación de una posibilidad, la de un potencial primer complot que nunca llegó a consumarse pero que tampoco impidió la muerte del candidato a la presidencia. Esta operación narrativa es posible debido al peso simbólico que adquirió el mito de la autoría del asesinato de Colosio, y a la desconfianza de la sociedad hacia las investigaciones oficiales; pues de otro modo, si acaso el crimen hubiera tenido una investigación transparente, íntegra y verosímil, el motivo de una confabulación paralela no habría sido tan atractivo ficcionalmente. Asimismo, un diferenciador de la propuesta de Mendoza es que en oposición a obras que abordan el mismo tema, como las mencionadas anteriormente, ésta rechaza la “recreación” del hecho histórico y asume como posible, tanto la versión popular de la conspiración, como una parte de la versión oficial del magnicidio, aquella que señala la individualidad de la autoría intelectual y material del crimen, de ahí que la fuerza de su ficción descansa en su carácter *doblemente* ficcional.

A pesar de la aparente simplicidad del argumento o de la relativa brevedad de la obra (un monólogo que no rebasa las 228 páginas), ésta fue concebida como un texto con no pocas aristas y complejidades, tanto si se observa desde el terreno estructural, como desde el temático; sin embargo, a diferencia de *El complot mongol*, que es una obra que concluye un ciclo de maduración literaria específica en la carrera de Rafael Bernal, *Un asesino solitario* es un texto que inaugura la carrera profesional de su autor como novelista y, en ese sentido, en vez de cristalizar el conjunto de intereses creativos de Élmer Mendoza, significa un primer vistazo a las preocupaciones literarias por las que habría de transitar el autor durante resto de su obra.

En un sentido más amplio, *Un asesino solitario* es un dispositivo que permite entender un momento histórico determinante para la dinámica actual del país al proponer un diálogo entre tres disciplinas emparentadas: el periodismo, la historia y la literatura, sobre todo porque aspira a desarrollar una exploración de distintos fenómenos culturales presentes en la sociedad en medio de un contexto determinado, entre ellos, el de la violencia, de modo que antes de sopesar lo que la crítica ha comentado sobre la obra de Élmer Mendoza, conviene tener en cuenta su gestación, su tiempo así como algunos elementos de su estructura narrativa imprescindibles para hacer una valoración de lo expresado a lo largo de sus páginas.

En este sentido, uno de los aspectos que, como se verá más adelante, más ha llamado la atención de la crítica ha sido la construcción de la voz narrativa, la cual se ofrece a través de un narrador autodiegético en primera persona, combinado alternadamente con un monólogo autocitado. Esta voz, que es también la del personaje principal, a diferencia del narrador de *El complot mongol*, se encarga por sí sola de desarrollar el relato a lo largo de toda la obra, en un aparente diálogo con un interlocutor cuyo nombre nunca es mencionado, pero que ocasionalmente es interpelado como “carnal”.⁵⁹

Esperen carnales, esperen, no nos perdamos en lamentaciones, Yorch, qué onda, ¿no estás a gusto o qué?, porque si no estás a gusto podemos ir a otra cantina, aunque no sé cuál pueda ser mejor, en cuál te tengan más consentido, y *era la neta carnal, nos atendían a cuerpo de rey, apenas movías una pestaña y ahí estaban los meseros arrimando botana, trayendo hielo, limpiando, sirviendo, una chulada*, (Mendoza: 1999, 57)

Me acuerdo que de chavitos le gustaba robar vochos, no había fin de semana que no hiciera un gane, puros vochos, *¿y qué provecho le sacaba?, ninguno carnal, ninguno*, lo tomaba como deporte; se los jampaba en México, se iba pa Cuernavaca o pa Toluca, la rolaba todo el día o hasta que se le acabara la gota y luego se devolvía en camión; yo le aconsejaba, No seas menso Willy, róbate otro allá, a poco no, pero *¿Sabes qué carnal?*, nunca lo hizo. Un día lo torcieron y hasta Lecumberri fue a dar. *Y más tardaré yo en contarte este rollo que él en salir*, estaba pesado, le avisamos a Los Dorados y de volada lo echaron fuera, esos batos estaban gruesos *carnal*, tenían contactos en el gobierno, y en el primer nivel, *no creas que con los de abajo*, verdaderamente estaban gruesos. (Mendoza: 1999, 73 Las cursivas son mías)

⁵⁹ Carnal. De carne. com. coloq. Amigo, socio, camarada. (Gómez de Silva: s.f.)

Este artificio literario, además de abonar a la carga de confianza intrínseca del narrador en primera persona, le permite al texto conectar directamente con el lector, pues traslada al interlocutor ficticio, del texto a la realidad, es decir, desde el inicio de la obra la maniobra retórica obliga al lector real a tomar el lugar del interlocutor anónimo de la ficción.

Por otro lado, al tratarse de una suerte de relato metadieético,⁶⁰ toda la narración es principalmente una retrospección, esto obliga al Yorch-narrador a repetir preguntas que aparentemente han sido formuladas por el interlocutor, interrogaciones a las que él mismo responde con el fin de hacer avanzar la narración o para desarrollar analepsis adicionales que den cuenta de acontecimientos sucedidos en un pasado anterior.

¿Desde cuando (sic) no veía al Willy? Cuatro años fácil, lo conocía desde que estábamos morrales y nos juntábamos para ir a rolarla a la mutualista Zapata o a La Fuente, que eran lugares acá, pal dance y eso. Aunque casi no lo pelaban las morritas, a él le encantaba ir a La Fuente; a mí no, era un lugar muy caliente, siempre caía raza muy pesada, pesada de más diría yo, puro bato felón, y por cualquier quítame estas pajas se armaba el desmadre y órale, no te la andabas acabando. (Mendoza: 1999, 67-68)

Asimismo, dado que la autonomía narrativa de la primera persona impide una plena omnisciencia, el narrador mismo da a conocer los sentimientos y los pensamientos de los personajes, ya sea revelándolos directamente al interlocutor anónimo-lector, o bien permitiendo que sean interpretados a partir de las acciones y los diálogos, los cuales son reproducidos tanto en discurso directo como en discurso indirecto, fluctuando constantemente entre uno y otro sin indicaciones gráficas como guiones o comillas, sino a través de una sucesión textual con una puntuación propia que se extiende por toda la novela,

⁶⁰ La metadiégesis en la novela se revelaría desde el inicio mismo de la obra, pues ésta comienza con una escena en la que dos trabajadores del sistema de drenaje profundo, presumiblemente en alguna ciudad mexicana, se disponen a iniciar una conversación, la cual en realidad será un monólogo en el que el Yorch relate a un interlocutor, que nunca toma la palabra pero cuya presencia se presupone a lo largo del relato gracias a las eventuales interpelaciones que el Yorch hace hacia él, los pormenores de su actividad como golpeador del gobierno y de su contratación como asesino de un candidato a la presidencia. De esta forma, el lector asiste a la narración que el Yorch le relata a su compañero de trabajo.

mostrando así la construcción de un narrador dramatizado, que revela al lector precisamente aquello que necesita saber. (Booth, 144)

¿Sabes qué?, dijo el guapo, No me gustó cómo la saludaste, el Cifuentes que deseaba camorra de volada le contestó, ¿Y qué? A ella le gustó, que es lo que cuenta, ¿qué no la viste?, Pero a mí no y ella viene conmigo, dijo el bato pegando un puñetazo en la mesa, y Brenda se empezó a preocupar, Por favor, no hagan un numerito, Cifuentes, Raúl, compórtense por favor, y Raúl, que así se llamaba el guapo, como si le hubieran dado cuerda, Ella viene conmigo y exijo respeto, ¿Pero quién la está ofendiendo?, Yo, sería incapaz, A ella no pero a mí sí, se engalló el bato, ¿A ti?, dijo el Cifuentes con toda saña, A ti ni quien te pele güey, yo ni te he visto, y el bato se puso como agua para chocolate, Por favor Raúl, decía ella, y él clavado en la Biblia, No te quieras pasar de listo conmigo, Cifuentes, Yo no me ocupo de pendejos por si no lo sabías [...] (Mendoza: 1999, 59-60)

Esta estructuración dialógica en combinación con una voz narrativa carente de omnisciencia pero que explícitamente marca una relación de cercanía y familiaridad, permite acceder a interioridades del personaje que de otro modo no podrían ser conocidas; es, en efecto, un recurso que busca afianzar la credibilidad entre narrador y lector en un nivel similar al que suele establecerse mediante un narrador monologado, o inclusive acariciar la categoría de “centro de conciencia” reservada para el narrador en tercera persona de la novela moderna. (Booth, 144-145) Aunado a esto, el narrador cifra la veracidad de su historia y la credibilidad del lector en los recursos retóricos desplegados, como el establecimiento de una atmósfera de familiaridad con el interlocutor-lector, creada, primero a partir de la apariencia de una confesión personal, pues él mismo es quien narra la historia “en corto”, y después por el trato deferente y lleno de atenciones que el narrador constantemente brinda al interlocutor.

Otro rasgo regularmente subrayado por la crítica alrededor de la novela (Corona: 2005; Sánchez: 2014) radica en que, de manera similar a como ocurre en la novela de Rafael Bernal, el narrador de *Un asesino solitario* incorpora un discurso con marcas de oralidad en el que destacan los giros coloquiales del habla sinaloense, así como la incorporación esporádica de expresiones locales específicas de Culiacán, las cuales en ocasiones resultan difíciles de decodificar. Este recurso, además de enlazar la novela con los lineamientos del

neopolicial, heredados del *hard-boiled*, respecto al empleo de un lenguaje crudo y explícito, refuerza la caracterización del personaje como un individuo de estrato social bajo, conocedor de los códigos lingüísticos y de conducta del bajo mundo y de la criminalidad. En ese sentido, podría afirmarse que dicha estrategia amplía el área significativa de la obra a la vez que regula las relaciones de distancia entre el lector y la voz narrativa, cuidando de mantener el balance entre artificialidad y profundidad en la obra. (Booth, 113) En contraparte, otro par de diferencias que se advierten frente a *El complot mongol*, sin duda debido a que ésta fue escrita mucho antes, es que el lenguaje utilizado en la novela de Élmér Mendoza es más explícito en lo que se refiere a la presencia de expresiones soeces o sexuales, pero también que la voz narrativa es más directa y explícita en lo que toca a la descripción de los hechos de violencia subjetiva, los cuales además son más frecuentes y en consecuencia permiten visualizar y enlazar otras expresiones de violencia objetiva.

En el caso concreto del narrador, podría afirmarse que *Un asesino solitario* posee uno no digno de confianza, pues aunque constantemente expresa juicios acerca de otros personajes y evalúa situaciones o brinda indicaciones al lector acerca de hacia dónde dirigir su confianza, lo cierto es que rompe con lo establecido en las normas de la diégesis, en la medida en que trastoca la estructura de detección, restablecimiento del orden y castigo a los criminales; dejando al lector en la incertidumbre y sin saber a dónde se llegará finalmente. (Ricoeur: 2013, 873) Se trata quizá del tipo de narrador necesario para la literatura policial pues desorienta y confunde al lector con pistas que debe descifrar.

Finalmente, partiendo de la idea de Wayne Booth respecto a que el juicio del autor está siempre presente en la obra y es evidente para cualquiera que sepa cómo buscarlo (lo que no significa que se manifieste explícitamente) (19), se puede aventurar que toda esta serie de recursos retóricos desplegados por el autor implicado (a través de una voz narrativa con

las características antes expuestas) tiene por objetivo persuadir al lector de aceptar un cuestionamiento social que la obra plantearía hacia los fundamentos del estado neoliberal, el cual prioriza la ganancia individual por encima del bien común en la sociedad. Dicha posición crítica provendría, en efecto, de los preceptos genéricos de la narrativa neopolicial, pero toma forma en el cuestionamiento observable a través de una voz narrativa que da cuenta de acciones y diálogos que delatan la condición moral del personaje, su interés de sacar provecho económico de cualquier situación, incluso a costa de la vida de los otros. En ese orden de ideas, el narrador ayuda a construir un ambiente que se deslinda de cualquier responsabilidad moral, el cual se construye tanto por las omisiones de información como por la información proporcionada al lector. Si “la voz narrativa es la que ofrece el texto a la lectura” (Ricoeur: 2013, 869), entonces la poca profundidad de las introspecciones de narrador expresadas en unas breves reflexiones de la conciencia del narrador, mantienen la distancia entre la obra y el lector, y se orientan hacia la revelación de una alienación del sujeto y la afirmación de una conciencia dogmática, elementos ambos integrales de la normalización de la violencia objetiva y visibilizadores de la autoexplotación así como de una total anulación de conciencia social.

En suma, la combinación de una narrativa suficientemente trabajada en sus complejidades estructurales y textuales, junto con un abordaje temático profundo y cuestionador del contexto histórico ha permitido que la novela de Élmer Mendoza logre asumirse como un producto literario autónomo capaz de desplegar múltiples signos y lecturas. Lo anterior queda de manifiesto al revisar los elementos temáticos y formales de la obra, pero también al tomar en consideración la labor que la crítica ha llevado a cabo en torno a ella, la cual ciertamente no ha pretendido equiparar *Un asesino solitario* con obras cuya dimensión narrativa es tan monumental que las ha colocado como cimientos del canon

literario mexicano, sino en todo caso mostrar que la integración formal y temática de la obra permite considerarla como capaz de ocupar un lugar por derecho junto a textos fundacionales de la tradición literaria mexicana.

2.2.1 Lecturas de generales y los lugares de la crítica

Como ya se ha afirmado, es indudable que la publicación y el éxito posterior de *Un asesino solitario* le significó a Élmer Mendoza el acceso a la esfera literaria de primer plano, que a la postre catapultaría su carrera como escritor profesional, otorgándole la posibilidad de ocupar un lugar preponderante en la tradición del género policial mexicano, pues después de ella vendrían obras como *El amante de Janis Joplin* (2001), *Cóbraselo caro* (2005) o *Balas de plata* (2008). Ahora bien, sin duda, el debut de un novelista siempre corre el riesgo de pasar desapercibido para los críticos en medio de la cantidad las novedades editoriales que inundan las librerías; sin embargo, este no fue el caso de la primera novela de Élmer Mendoza, la cual aunque no acaparó todos los reflectores, sí consiguió un modesto número reseñas que daban cuenta de la llegada de una nueva voz al campo literario mexicano. Es posible que la razón de esta escasez de textos alrededor de la obra se debiera en un inicio precisamente a que se trataba de un autor poco conocido hasta ese momento, sin embargo al paso del tiempo la crítica se encargaría de dar cuenta del valor de la obra a través de algunas exploraciones desde distintos enfoques. Entre los diversos abordajes críticos es posible detectar que, en comparación con los que han tratado la obra desde la academia, son pocos los que se han encargado de comentarla a partir de un enfoque destinado al público interesado en la literatura pero que no necesariamente es especialista.

Este primer grupo, que reúne textos pertenecientes a la crítica no especializada, se encuentra enfocado en un par de ejes temáticos: por un lado, el de la irrupción de una novela que, al traer de nuevo a la vida el hecho histórico del magnicidio, un tema latente en el

imaginario nacional, pero abordado en esta ocasión desde la variante del neopolicial, busca ofrecer una propuesta que renueve una parte de la narrativa nacional influida sobre todo por los llamados narradores del norte; y por otro lado, el de la relación temática de la obra con la representación de la violencia política en el país, vinculada necesariamente con el motivo de la conspiración, el cual refuerza sus lazos con la tradición policial, pero que en este caso es explotado para impactar en los nuevos lectores.⁶¹

Ahora bien, una de la primeras cuestiones en torno a la recepción de *Un asesino solitario* es que, dada la variedad de elementos que intervienen en la construcción de la obra, se ha generado confusión respecto a su pertenencia genérica, al grado de colocarla en el terreno de la narcoliteratura sólo por el hecho de que en ella el tema del narco es mencionado o aparece como elemento de fondo (Lemus: 2005; Domínguez Cáceres: 2011);⁶² sin embargo, en su mayoría la crítica coincide en que, como afirma Ramón Gerónimo Olvera, “es posible catalogar las obras de Élmer Mendoza dentro del género policial en la medida en que demuestran que lo policiaco no está supeditado a la habilidad del asesino-policía, ni al móvil del crimen, ni a la sagacidad del lector para desentrañar la historia.” (182) Es decir, *Un asesino solitario* es un texto que originalmente se aleja de los modelos clásicos del policial o de la novela negra, para adentrarse en los intersticios de una forma genérica que lo vincula directamente con el neopolicial. En este sentido, además de los criterios de filiación

⁶¹ Véanse los textos: “La novela de la conspiración” de Federico Campbell (1999); “La segunda conspiración” de Jorge Volpi (1999); y “El novelista sinaloense Élmer Mendoza y *Un asesino solitario*, metáfora literaria sobre la violencia de poder en México” de Jorge Alberto Castro (1999).

⁶² En este punto conviene puntualizar el fenómeno recurrente de etiquetar las novelas de Mendoza como pertenecientes a la “narcoliteratura”, pues como comenta Ramón Gerónimo Olvera: “el narco -como de muchos otros autores- no es el tema de Élmer Mendoza; algunas veces aparece como la raíz que posibilita el desarrollo de otros temas, pero de ninguna manera se puede uniformar la obra de Mendoza en este criterio.” (Olvera, 180-183) Ciertamente el narcotráfico y todo lo relativo a éste son elementos más presentes en otras obras como *El amante de Janis Joplin*, *Balas de Plata* o *Efecto tequila*, pero no en *Un asesino solitario*, de modo que no es posible afirmar que la novela pertenece a la narcoliteratura como muchas veces se hace de manera inexacta.

genérica o de registro ya mencionados en capítulos anteriores para establecer la vinculación de *Un asesino solitario* con el neopolicial,⁶³ habría que insistir en un elemento fundamental que lo ubica dentro del género: se trata de una ficción que propone una reformulación de los presupuestos genéricos de la novela policial, pero sobre todo que plantea la revisión y el intercambio de discursos entre la literatura, manifestaciones culturales específicas de un momento histórico y elementos profundos de crítica social.

Ahora bien, dicho lo anterior, dentro de la crítica especializada-académica existen estudios que han trabajado la novela a partir de análisis de mayor profundidad, los cuales, si bien tanto en su construcción, como en sus temáticas, han sido más o menos heterodoxos, pues difícilmente se centran en un solo aspecto de la obra, pueden englobarse en tres esferas temáticas: el análisis de distintos aspectos alrededor del personaje principal, especialmente como concentrador de elementos significativos del neopolicial; el trabajo desarrollado por el autor con el lenguaje popular, al transformarlo en vehículo de exploración y recuperación de una realidad cultural específica; y, finalmente, distintas exploraciones alrededor de la violencia, el diálogo con la historia a través de la reescritura alegórica del magnicidio como signo de una escritura posmoderna, y la crítica social cuya preocupación se centra en mostrar la profunda crisis del sistema político mexicano de finales del siglo XX.

2.2.2 El Yorch, el sicario del gobierno

La más evidente de las áreas desarrolladas en el análisis literario alrededor de la obra es la que gira alrededor del personaje principal pues generalmente acumula símbolos, pistas e ideas que aparecen desarrolladas a lo largo de la novela. Ahora bien, es cierto que el personaje de más

⁶³ Véase el capítulo 1.4

éxito en la narrativa de Élmer Mendoza es el detective Édgar, el Zurdo, Mendieta,⁶⁴ no obstante se ha señalado adecuadamente que uno de sus más grandes aciertos literarios es la creación del protagonista de la primera de sus novelas, Jorge Macías, el Yorch, ya que concentra elementos definitivos para la narrativa posterior del autor, como el trabajo con las formas populares del lenguaje o la proyección de cuestionamientos a la realidad política y social del país. De igual modo, regularmente los análisis coinciden en definir al personaje de Jorge Macías, el Yorch (apodado también “el Europeo”, debido a la precisión y disciplina con que lleva a cabo sus trabajos), como una construcción de bastante complejidad porque para su elaboración se retoman diferentes elementos, tanto históricos y culturales, como de la tradición de la narrativa policial negra y criminal. En primer lugar, se trata de un individuo que proviene de un contexto socioeconómico deprimido, dado que sus orígenes se remontan a las zonas marginadas de la ciudad en las que la violencia rige las dinámicas sociales; esto lo enlaza con el género policial porque el conocimiento y manejo de estos códigos facilita su accionar en ambientes en los que debe recurrir a la violencia para resolver la autoría del crimen. Se ha destacado que este condicionamiento contextual tiene repercusiones en las opciones que se le abren para desarrollarse como sujeto pues su extracción social, el carecer de educación formal y el vivir en la precariedad, lo privan de un sentido de pertenencia y facilitan su reclutamiento y adoctrinamiento por parte de los cuerpos de represión del Estado (en este caso, los Halcones), además de que favorecen su participación en acciones de choque, control y represión social, como la dispersión de muestras de descontento popular o el asesinato por motivos políticos.⁶⁵

⁶⁴ Las novelas en que aparece este personaje hasta la fecha son: *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2015) e *Y ella entró por la ventana del baño* (2021).

⁶⁵ De hecho, el propio Yorch se jacta de haber participado en la represión de estudiantes del 10 de junio de 1971, también conocido como “La Masacre del Jueves de Corpus” o “el Halconazo”. (Mendoza:1999, 88)

El camino recorrido por Macías a través de los aparatos represores del gobierno ha sido descrito con bastante precisión en trabajos como el de Brenda Morales Muñoz, “Relatos alternativos de la política mexicana. El caso de *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza” (Morales Muñoz: 2014) o por Fernando Fabio Sánchez en *Artful Assassins. Murder as art in modern Mexico* (Sánchez: 2010, 146-161). En estos textos se detalla que dicho periplo comienza como delincuente juvenil, continúa como porro, después como paramilitar, más tarde como policía judicial, hasta finalmente llegar a asesino-sicario al servicio gobierno. De igual modo se ha indicado que el tránsito del personaje lo condiciona a que únicamente conozca una vida alrededor del servicio al Estado, lo que favorece su ideologización y lo dota de una fe ciega en el sistema para el que trabaja, es decir, que la profundidad de este adoctrinamiento a favor de las políticas del Estado le impide adquirir una conciencia política, a la vez que le facilita moverse por entramado de influencias y conjuras dentro del sistema; se trata, en palabras de Ramón Gerónimo Olvera, de “un sicario seducido por el lenguaje de los *massmedia*, iletrado pero con un conocimiento intuitivo del poder.” (Olvera, 178)

Otro de los aspectos que se ha mencionado alrededor del personaje ha sido su particular vinculación con el género policial (Corona: 2005; Olvera: 2013), porque aunque el Yorch mantiene importantes puntos de coincidencia con el detective prototípico de la novela negra, como la dureza de carácter, su conocimiento del bajo mundo o su capacidad de ejecutar la violencia a partir de una ambigüedad moral fundada en una ética propia no coincidente con los valores de un mundo que se considera corrompido; en realidad, la presencia de elementos en su caracterización como la persecución del beneficio económico como objetivo principal de sus pesquisas, la carencia de una ideología propia, ambas

condensadas en un individualismo,⁶⁶ a las que se suma la capacidad para revelar, a través de sí mismo, problemas sistémicos del entorno, como crímenes de Estado o corrupción política, así como la dilución del proceso de detección, delatan una cercanía evidente con las pautas del neopolicial.

Tomando lo anterior en consideración, podría afirmarse que el enlace fundamental con el neopolicial en el que coinciden los análisis alrededor del personaje, se encuentra en la crítica a la realidad social que éste encierra, pues si bien tiene una percepción del entorno condicionada por su historia personal, por los medios de comunicación y por el aparato ideológico del Estado, la cual no le permite hacerse una opinión crítica de su realidad, es indiscutible que sus acciones suponen, de forma transversal, un cuestionamiento al régimen: él es, con todas sus contradicciones, con su violencia, su ignorancia, su subordinación, el producto ideal del sistema, y a la vez, también el reflejo de sus lacras.

2.2.3 El lenguaje y la cultura

Otro lugar en el que la crítica se ha detenido es el trabajo con el lenguaje, y aunque es cierto que ningún estudio se centra exclusivamente en la parte formal de dicha tarea, pues la mayoría de ellos parten de ella para vincularla hacia otros temas como la violencia, la historia o la crítica social, es verdad que casi en ninguno de ellos dicho aspecto es pasado por alto.

En principio, se ha mencionado como un acierto del autor la construcción de la obra a partir de un monólogo del personaje principal, ya que de este modo, la verosimilitud queda pactada no desde la visión “objetiva” de un narrador en tercera persona, sino siguiendo un camino inverso, por medio de una subjetividad individual, poseedora de todas las contradicciones y dudas inherentes al sujeto. En esta línea de análisis se encuentran trabajos

⁶⁶ “Yorch sigue sus propias reglas, es un hombre desprendido de cualquier compromiso o valores más allá de él.” (Garza Garza, 232)

como el de Doris Wieser, que aclaran que, dado que el interlocutor del Yorch nunca es identificado, pues nunca hay una respuesta durante el diálogo que Macías sostiene con él, éste se convierte más bien en un monólogo, o bien, en “un falso diálogo en el que el lector se vuelve el interlocutor silencioso que presencia los razonamientos, juicios, opiniones y angustias del criminal. [Y, efectivamente,] Yorch reproduce los enunciados de otros personajes en discurso directo, como se suele hacer en la lengua hablada cuando se cuentan anécdotas.” (187) Asimismo, la investigadora señala que la presentación en el texto de los diálogos de manera inmediata, dejando de lado signos tipográficos que indiquen al lector el cambio de voz, son signos de que la obra reclama un lector atento e imaginativo.

Otro recurso que suele subrayarse es la incorporación de la variante dialectal sinaloense, específicamente del habla “culichi”, llena de “regionalismos culturales y contextuales”. Este recurso revela la habilidad de Mendoza para *escuchar* el habla de su entorno y trasladar su ritmo y musicalidad a la literatura (Sánchez: 2014); además de que, como afirma Roberto Domínguez Cáceres, resultará una marca distintiva en la configuración de un lenguaje propio que Mendoza imprimirá al resto de su producción literaria, desde luego con un afán de dotar de verosimilitud a sus ficciones. (XXV) Tal experimentación lingüística destaca porque dicho recurso descubre dos lazos genológicos de la obra con la tradición policial: la deuda de la obra con el *hard-boiled*, que incorporaba a sus páginas el lenguaje procaz, punzante y coloquial de las ciudades norteamericanas, pero que en esta ocasión es trasladado al habla popular de las urbes mexicanas (Corona, 196); y su vinculación franca con el neopolicial, debido a la necesidad de abandonar las convenciones clásicas del género policial [negro] recurre a una prosa heteroglósica en la que el lenguaje intenta revelar una experiencia de clase. (Corona, 183)

Una última razón por la que el trabajo con el lenguaje ha sido un tema que la crítica no ha omitido es que éste incorpora muchas de las preocupaciones del autor acerca de diferentes fenómenos culturales, entre los que se encuentran: la manifestación del machismo discursivo como dispositivo de poder, así como la construcción identitaria e ideológica del sujeto de una clase social violentada. Sobre el primero de estos temas, Héctor Domínguez Ruvalcaba ha afirmado que la riqueza de coloquialismos urbanos del noroeste de México permite acceder a una realidad determinada por códigos de dominación masculina en las ciudades de esa región del país, realidades en las que el lenguaje se revela como elemento estructural de las relaciones criminales establecidas en un contexto determinado socialmente por el *lumpenmachismo*. (149)

En lo tocante a la exploración de las identidades y de la experiencia de clase a partir de la construcción lingüística de un idiolecto particular, tanto Raquel Velasco como Elizabeth Moreno Rojas coinciden en que es evidente la necesidad del autor por expresar estos temas, pues el artificio lingüístico es el punto de entrada o el pretexto por medio del cual se vislumbran los temas de fondo. (véase Velasco, 247 y Moreno Rojas, 147) Por su parte, Aileen El-Kadi considera que por medio del filtro lingüístico del registro coloquial, *Un asesino solitario* lleva a cabo un intento por “recrear la experiencia de clase y un sentido de pertenencia a determinado grupo socio-económico.” (5) Todo ello cobra sentido si se considera que el monólogo de Macías se hace a través de una única voz narrativa, que no es otra cosa que una confesión a partir de la confianza establecida desde el inicio del texto entre dos individuos pertenecientes al mismo estrato social y determinados por un contexto compartido.

¿Sabes qué carnal? Durante el año tres meses y diecisiete días que llevamos camellando juntos te he estado wachando 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. Pienso que como todos debes tener lo tuyo, tu pasado y eso, pero es una onda que ni me va ni me viene si te he visto no me acuerdo, 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, pues sí ni modo que qué, así que carnal, acomódate porque el rollo es largo. (Mendoza: 1999, 11)

Por su parte, Roberto Domínguez Cáceres comenta a este respecto que esta forma de retratar el habla local de un sector social, además de significar un “reto de semántica para el lector que no conozca los giros vernáculos y locales”, evidencia una intención por construir un relato capaz de examinar la conciencia y el pensamiento del personaje, pues expresa las amenazas, miedos, placeres y odios del mismo; y en ese sentido, al plantear la visión de una realidad paralelamente está presentando una ideología del personaje, uno de los más grandes retos que enfrenta el contador de historias. (Domínguez Cáceres, XXV-XXVI) Sobre esta misma línea de pensamiento, se encuentra el análisis de Patricia Córdova Abundis, quien apunta que el trabajo con la jerga coloquial, además de contribuir a la verosimilitud literaria, implica que el autor es capaz de recrear imaginarios, creencias, símbolos y valores de una realidad subjetiva de una cultura local que a la vez forma parte de una cultura global; y en consecuencia deja contemplar la serie de dinámicas de tensión invisible pero existente entre grupos marginales, de clase media y grupos empoderados del tejido social mexicano.⁶⁷

Finalmente, un texto que vale la pena mencionar por separado es el de Doris Wieser, “Lenguaje y conceptos culturales en *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, ya que por su enfoque resulta un enlace entre los trabajos que se centran en el análisis lingüístico y aquellos que se inclinan hacia temas de crítica social e histórica. En su texto Wieser desarrolla un análisis narratológico haciendo especial énfasis en la relación entre el despliegue de un lenguaje vulgar o coloquial, cargado de agresividad, y las implicaciones este que tiene en

⁶⁷ Si bien el trabajo de Córdova Abundis hace referencia en general al estilo o a la poética de Élmer Mendoza, su juicio es pertinente en particular para *Un asesino solitario*. (9)

diferentes manifestaciones de la violencia. Esta aproximación le permite desarrollar una indagación alrededor de aspectos culturales propios de la cultura mexicana, los cuales desde su punto de vista se hallarían encriptados en el habla coloquial de los bajos estratos sociales o de ambientes delincuenciales. Cabe mencionar que el núcleo de la propuesta se encuentra regido por los conceptos propuestos por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, tales como chingar, malinchismo, indio, machismo, mexicanidad, etcétera. (Wieser, 184-204)

Como puede verse, la exploración llevada a cabo por Élmer Mendoza en *Un asesino solitario*, a partir del trabajo con un lenguaje más cercano a la oralidad y a lo conversacional, ha sido un elemento literario que no ha pasado desapercibido por la crítica, y aunque a la fecha no existen trabajos que se enfoquen exclusivamente en el tema, ciertamente la mayoría de ellos hace referencia a este aspecto o lo toman como punto de partida al momento de abordar otras variantes temáticas. En concreto, la voluntad del autor por el trabajo con la lengua pone de manifiesto, no únicamente el interés de dotar de realismo a la obra, sino que muestra los andamiajes profundos de la sociedad, además de traer a primer plano las raíces de una sensibilidad y una cultura particulares, lo que en conjunto no es sino la proyección de una forma de ver el mundo en un contexto histórico particular.

2.2.4 El dialogo con la Historia, la violencia de Estado y la crítica social

La tercera área temática en que la crítica especializada se ha instalado en el estudio de *Un asesino solitario*, ciertamente podría definirse como heterogénea ya que orbita alrededor de tres ejes principales propuestos en la obra, acerca de los cuales los análisis suelen ocuparse de manera no siempre diferenciada pues se trata de elementos interrelacionados que son el núcleo de los estudios alrededor de la novela y en general de la obra de Mendoza: el diálogo con el discurso histórico oficial, su capacidad como instrumento visibilizador de la violencia

de Estado, y la crítica social y política inherente que se desprende al problematizar en torno esos temas.

Por lo general los estudios alrededor de *Un asesino solitario* coinciden en que es relativamente sencillo reconocer que la obra desarrolla una alegoría del asesinato de Luis Donaldo Colosio, lo que se verifica fácilmente al confrontar los nombres de los protagonistas del hecho histórico con los personajes de la ficción. Así, Abraham Malinowski encuentra su referente en Jacobo Zabłudowsky, conductor del noticiero más popular de la televisión mexicana de 1970 a 1998; el Sub Comandante Lucas, en el Sub Comandante Marcos, jefe militar y portavoz del EZLN; Samuel Machado, en Manuel Camacho Solís, potencial candidato a la presidencia y más tarde interlocutor en el proceso de Diálogo y Reconciliación en Chiapas; el candidato Cardona, lo hace en Cuauhtémoc Cárdenas, candidato presidencial del PRD; Luis Eduardo Barrientos Ureta hace referencia a Luis Donaldo Colosio Murrieta. Ahora bien, a pesar de la originalidad que este procedimiento pueda implicar, el mecanismo mimético de la realidad por sí solo no tiene mayor profundidad simbólica, pues el acierto de la propuesta de Mendoza no descansa en la simple reelaboración del hecho histórico, sino que, como afirma Aileen El-Kadi, cobra relevancia porque significa una vía de comunicación entre la vida real y la ficción, y en ese sentido, se trata de una reapreciación de la historia reciente.⁶⁸

Este diálogo entre la obra y el discurso histórico ha sido revisado por la mayoría de los trabajos críticos, en principio porque todos ellos comienzan revisitando el acontecimiento

⁶⁸ Para fundamentar esta idea, El-Kadi parte de la cita de Erich Auerbach: “La interpretación ‘figural’ establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no solo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquel o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo” (Auerbach: 2014, 75-76. Traducción tomada de la edición del Fondo de Cultura Económica, citado en El-Kadi, 49-55)

histórico en el que se funda la trama, como punto de partida para más adelante adentrarse hacia distintos caminos de análisis. Una de las recapitulaciones más minuciosas del panorama histórico de México en las décadas que enmarcan la obra es la de Fernando Fabio Sánchez, en *Artful Assassins, Murder as art in modern Mexico*, quien al tiempo que lleva a cabo dicha tarea, engarza referencias de distintos productos culturales de la época, como películas u otros textos literarios, dando como resultado una perspectiva muy amplia del periodo (las décadas de 1970 a 1990) y de los vínculos culturales de la obra. Durante esta exploración Fabio Sánchez establece su postura respecto a *Un asesino solitario*, considerándolo un cuestionamiento al discurso histórico oficial de los hechos acontecidos en 1994, y afirmando que al abordar el tema del magnicidio post TLCAN, la novela de Mendoza reafirma el colapso del símbolo revolucionario. Para Sánchez, se trata de una representación del colapso del régimen postrevolucionario así como de los preceptos fundacionales que sostuvieron la formación de una intelectualidad mexicana oficial y de un canon literario. (Sánchez: 2010, 147)

Esta postura que considera a la obra como cuestionadora del discurso histórico oficial es ampliamente compartida por la crítica, a saber, en esta línea se encuentran análisis como el de Tomás Regalado López, “Colosios de papel, Aburtos de tinta: novela negra y realidad socio-política en el México de 1994” (2012), que al diseccionar las relaciones entre la verdad histórica y la verdad ficcional, considera que el fundamento de *Un asesino solitario* se halla en discutir la versión oficial del ‘asesino solitario’, y que al hacerlo plantea un debate sociopolítico centrado en el dilema del desvanecimiento de la frontera entre lo legal y lo ilegal partiendo de que el Estado se halla en simbiosis con los grupos delincuenciales. De igual manera, este tipo de aproximaciones discuten las capacidades de esta narrativa para explorar las dinámicas entre la historia ficcionalizada y la realidad, es decir, aseveran que en

cierta medida la obra tiene un impacto y una responsabilidad social, dado que propone una postura ética sin llegar a ser panfletaria, en vista de que lo narrado pone en alerta al lector sobre asuntos de la cotidianidad que son sensibles para la sociedad y para la vida en el país.

Una variante de la línea crítica que discurre por el vínculo histórico de la novela es la de trabajos como el de Brenda Morales, quien, en “Relatos alternativos de la política mexicana. El caso de *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza” (2014), explora la ficcionalización del hecho histórico y, siguiendo las ideas de Ricardo Piglia, propone que dicha vía de aproximación al pasado es otra forma de acceso al conocimiento histórico, una distanciada del canal ofrecido históricamente por el sistema regente, o dicho de otro modo, se trata de una crítica al funcionamiento del poder desde los márgenes, desde la mirada de un individuo marginalizado. Aunado a lo anterior, la autora señala que un acierto de este tipo de narrativa es que no persigue resolver el enigma con el fin de restablecer un orden de las cosas sino que su objetivo es mantener en la esfera de lo público aquello que ha querido ocultarse desde el poder.

Esta voluntad por revisar la historia a través de la reelaboración del acontecimiento histórico, según un sector de la crítica, revelaría rasgos de una escritura posmoderna. Siguiendo la misma tesitura, análisis como “La reescritura del discurso oficial: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, de Elizabeth Moreno Rojas, concuerdan en que además de la confrontación de la historia oficial con una historia marginal y subalterna, la cualidad posmoderna de la obra de Mendoza se observa en la mirada irónica con que refiere acontecimientos terribles de la historia del país, al tiempo que se pone en tela de juicio “no solo la versión oficial del crimen de Colosio, sino también las relaciones entre la realidad y

la ficción”. (142)⁶⁹ Un argumento que suele apoyar esta idea de una literatura posmoderna es el cuestionamiento a los fundamentos de discursos históricos hegemónicos a partir de una visión del mundo alejada de la historia de bronce y más ligada a la periferia social, reflejada en el uso de un idiolecto particular, el cual funciona como herramienta para llevar a cabo una crítica de la realidad social y política del país, cualidad heredada de la tradición policial negra y que reforzaría la pertenencia de la obra al género neopolicial. Sin duda trabajos como el de Elizabeth Moreno sintetizan claramente la recepción general de la obra al afirmar que al poner de relieve la permanencia de un episodio histórico cargado de violencia en el imaginario colectivo, Élmer Mendoza creó “una radiografía de la corrupción y decadencia del sistema político y social, y una representación de la cultura de la violencia y la impunidad que padece la sociedad mexicana.” (140-141)

Ahora bien, ciertamente el cuestionamiento histórico es una temática presente en toda la crítica alrededor de *Un asesino solitario*, no obstante, algunos estudios han centrado su mirada en la relación de la obra con el fenómeno de la violencia, sin desatender la crítica social implícita o vincularla a algún aspecto del discurso histórico. Así, pueden encontrarse, propuestas ciertamente descriptivas, como la de Guadalupe María García Carrera e Ileana Reyes Retana, “La violencia como actante en la obra de Élmer Mendoza” (2013), que al considerar a la violencia como uno de los hilos conductores de la narrativa de Élmer Mendoza, parten de una catalogación de tres tipos de violencia presentes en seis novelas del

⁶⁹ Sobre la cualidad posmoderna de la obra, Ramón Gerónimo Olvera, subraya que la crítica que se hace a la legitimidad de la disidencia política (representada en el texto por la guerrilla zapatista) llevada a cabo por el personaje principal, revelaría rasgos de una escritura posmoderna, pues “La crítica a sus ideales no viene de una postura ideológica sino de una referencia mediática.” (Olvera, 186)

autor sinaloense, y discurren en una descripción más o menos superficial de su despliegue a lo largo de dichas obras, incluyendo desde luego, la de 1999.⁷⁰

Sin embargo, otros enfoques suelen ser más categóricos en sus señalamientos respecto a lo incisivo de la crítica ejercida por la obra, y señalan particularmente el tema de la violencia de Estado como punto de partida para referir un testimonio de la descomposición social y política del país, cuyo preludio fue el asesinato de Colosio. Enfoques de este tipo subrayan como uno de los orígenes de dicha descomposición el magnicidio y la posterior connivencia del gobierno con el narco, pues tal relación diluyó la frágil estabilidad social y promovió la impunidad. (Olvera, 178) Considerando esta problemática, tiene sentido la afirmación de Ignacio Corona en torno a que el asesinato de Colosio es el crimen político de mayor repercusión desde el asesinato de Álvaro Obregón, al convertirse en un signo inequívoco de debilidad al interior de un partido y de un Estado que hasta entonces daban una apariencia granítica. Evidentemente el asesinato del candidato del PRI fue una jugada política mal calculada que puso fin a una etapa de la historia contemporánea nacional, pero más importante, significó un desenmascaramiento de la clase política de nuestro país, o en palabras de Lorenzo Meyer (retomadas por Fernando Fabio Sánchez), fue la señal visible de “la segunda muerte de la Revolución Mexicana”, que se consumó cuando la clase política dejó de fingir que sus acciones estaban inspiradas en el levantamiento popular de principios de siglo. (Meyer: 1992, 158-159) Dicho de otro modo, el asesinato del candidato a la presidencia significó un cambio en las reglas de acceso al poder político, así como del discurso gubernamental para conservarlo. Sobre esta línea crítica es que trabaja Ramón

⁷⁰ Las novelas que incorporan en su estudio son: *Un asesino solitario*, *El amante de Janis Joplin*, *Efecto Tequila*, *Cóbrase caro*, *Balas de plata* y *La prueba del ácido*. Los tres tipos de violencia que se señalan son: directa, estructural y cultural.

Gerónimo Olvera, cuando asegura que a partir del asesinato de Colosio se rompe con un “principio de oro en el sistema”, que dictaba los tiempos en el ritual del proceso presidencial, el cual establecía que el reinado del candidato-presidente debía durar seis años, y que no era sino hasta el final del mismo que éste debía ser sacrificado –en sentido político–, no antes. De modo que el rompimiento de la regla, escenificado en la muerte del candidato, sería el preludeo del resquebrajamiento de la estructura de poder reinante, y abriría la puerta a lo que a la postre sería conocido como el narcopoder. (Olvera, 178)

Siguiendo esta línea crítica, propuestas como la de Aileen El-Kadi (2010) sugieren que la clave para mostrar el ejercicio de la violencia de Estado en la obra se halla en que la responsabilidad del crimen no se centra en un solo sujeto sino que es compartida por toda la sociedad. Al tratarse un crimen compartido, el dispositivo de la violencia funciona cuando la élite tiene la libertad de ser el autor intelectual de un crimen que impacte a la sociedad, pero los mecanismos que sostienen el orden social determinan que la responsabilidad del crimen recaiga en la colectividad, o en términos de la obra, a pesar de que los autores intelectuales fueron los jefes de Macías, él como símbolo de la clase marginada debe asumir esa responsabilidad a partir de su papel como ejecutor.

La idea del crimen compartido permite vislumbrar otra dimensión de la violencia, esta vez situada en la perpetua alienación del individuo. O dicho de otro modo, que la aparente ampliación del sector popular de la sociedad, producto de una supuesta democratización revolucionaria, no significó el fin de la dinámica utilitaria plebe-élite, dado que los mecanismos que permitían a los grupos más influyentes del país utilizar a las clases populares para conservar el poder político y económico continuaron vigentes, y esto se observa en la obra cuando es precisamente un miembro de esta clase explotada quien se encarga de ejecutar el crimen. Sin embargo, la idea de un crimen colectivo propuesta por El-

Kadi rechaza la idea de victimizar a la sociedad, y en cambio le opone una visión de una sociedad cómplice, una que se empeña en perpetuar al mismo sistema que constantemente la explota. En esta sociedad los valores morales ya no están claramente delimitados, por ello el crimen se ha asimilado como natural y no encuentra una vía para ser sancionado. Esta es la razón de que no exista un interés real de la ciudadanía en resolverlo, porque se ha asumido que la carencia de justicia y la pervivencia de la impunidad son connaturales a la sociedad. (El-Kadi: 2010, 9-11) Para quienes sostienen esta posición, la idea de una sociedad cómplice es presentada a través del personaje principal: Jorge Macías un ejecutor que únicamente busca el beneficio personal, y que erróneamente cree que al hacerlo está cuidando sus propios intereses; se trata de un elemento de la sociedad que a pesar de pertenecer a la clase popular desprovista de educación o de cualquier medio de bienestar, se encuentra al servicio de la élite, y al hacerlo perpetúa a la misma fuente de poder que lo explota a él y a individuos de su clase; de manera que no existe la plena inocencia, se es a la vez víctima y victimario. Así, al considerar al Yorch como una analogía de una parte individual de la sociedad, se entiende que la responsabilidad de la decadencia de ésta es compartida y, en este sentido, que su figura estaría representando la de un crimen colectivo, que si bien tiene como autor intelectual a una élite, en realidad es de naturaleza social y política.⁷¹

Finalmente existen un par de acercamientos críticos que vale la pena mencionar dadas las particularidades de sus análisis. El primero de ellos, de Doris Wieser, “Lenguaje y conceptos culturales en *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, mencionado anteriormente, vale la pena precisarlo, porque explora la violencia a partir del lenguaje, tendiendo un puente

⁷¹ Autores como Roberto Domínguez Cáceres, destacan la facultad de *Un asesino solitario* para ser además de una crítica a la represión estatal, una denuncia de las desigualdades sociales, pues retrata la visión de un futuro negado para sus personajes, al ubicarlos en un contexto en el que todo gira alrededor del beneficio económico, beneficio que en última instancia no llega a consumarse.

conceptual entre *Un asesino solitario* y *El laberinto de la soledad*. De entrada, Wieser plantea una sociedad mexicana determinada culturalmente por el vocablo “chingar”, cargado semánticamente de significantes de agresión o de violencia, esto da como resultado una sociedad violenta pues se transfieren dichos significantes al resto del conjunto social. Evidentemente dicha conjetura proviene de lo planteado por Octavio Paz en su texto acerca de lo mexicano. Sin embargo, Wieser se enfoca principalmente en conceptos como machismo, racismo, y hermetismo para delinear su diagnóstico social, elementos que verifica en los rasgos y las acciones del Yorch. De este razonamiento se desprende que la obra de Mendoza sea considerada como el diagnóstico de una sociedad racista, machista, y hermética. Ahora bien, si a ello se le agrega un sistema político corrupto, amoral y violento, da como resultado un sistema en el que se promueve que los individuos permanezcan en la marginalidad y sin embargo sean incapaces de cuestionar su situación, de modo que este círculo garantiza la impunidad de los autores reales de los crímenes sociales.

Por su parte, posturas como la de Ignacio Corona, en “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza”, que profundizan en la función crítica de la propia novela, sintetizan la opinión de los estudios orientados hacia la crítica social alrededor de la obra. Para él, *Un asesino solitario* puede asumirse como un dispositivo interpretativo de un pasado reciente y de la actualidad política y social, el cual “trasluce la crisis, el trauma y los conflictos contemporáneos de la transición política y la globalización, así como el exacerbamiento de una cultura endémica de la violencia que revela herencias coloniales en la perpetuación de las formas de dominación social y económica en la sociedad mexicana.” (179) De ese modo y al contrastar distintos tipos de dispositivos la obra permite a la literatura entender una realidad que se halla fuera de ella. En su texto Ignacio Corona, además de llevar a cabo una compleja disección del

fenómeno de la violencia en la narrativa de Mendoza, de revisar los entresijos de la relación de las manifestaciones de la violencia con la novela policial o neopolicial, de abordar relaciones culturales entre distintos niveles de subjetividades, igualmente plantea que la obra es la representación de un orden social y moral desestabilizado, donde el crimen se normaliza y el castigo resulta evadido, dado que es el Estado quien ejecuta y promueve dicha violencia, quien la invisibiliza, la institucionaliza, despliega y regula.

Como puede observarse, las líneas críticas alrededor de *Un asesino solitario* son muy diversas pero de entre todas destacan preocupaciones como el lenguaje, la violencia, la historia, el magnicidio o la conjura. Sin embargo, no sería equivocado afirmar que todos aterrizan en la crítica social: por un lado, al mostrar al Estado como anulador de la sociedad, al explotar y violentar al individuo, revelando como una farsa el discurso de justicia social emanado de la revolución, mientras proyecta la mentira de las promesas de progreso y prosperidad hechas por el neoliberalismo; pero también porque revela la crudeza de un sistema político capaz de planear el asesinato de uno de sus miembros más importantes. *Un asesino solitario muestra* que nada ha cambiado después de casi cien años de la Revolución pues el asesinato político sigue siendo el único medio de arreglar las diferencias entre las cúpulas de poder. Evidentemente, este cuestionamiento de las instituciones no es nuevo en la historia literaria de nuestro país, pero la crítica coincide en que el diferenciador se halla en que, al partir de un suceso histórico relativamente reciente, como el asesinato de Colosio, el texto confronta una ficción producto del imaginario popular con la historia oficial, y al hacerlo desajusta el discurso gubernamental vigente hasta entonces.

Al observar la serie de reflexiones críticas anteriormente revisadas, es claro que tanto *El complot Mongol* como *Un asesino solitario* son obras de considerable valor para la historia

del género policial, y esto es así porque además de representar un cambio en la forma de hacer policial, mantienen una sólida relación con la realidad de su tiempo, se han gestado en gran medida influenciadas por cambios históricos de sus respectivos contextos y, además, porque involucran una modificación en la exploración del imaginario social alrededor de procesos y acontecimientos históricos nacionales. Ahora bien, estas propiedades son relevantes pues dan pistas respecto a las posibilidades de análisis de fenómenos como el de la violencia. Sin embargo, para elaborar un análisis consistente alrededor de las formas de representación de la violencia o en torno a si es que éstas se han transformado de alguna manera en las obras, además de tener en consideración la relación de los textos con su respectiva realidad, antes conviene poner de manifiesto las herramientas teóricas que podrían mostrar los posibles cambios en las representaciones del fenómeno.

Es decir, que una vez asentados con claridad los elementos históricos y sociales de cada una de las obras es posible evaluar equilibradamente y en su justa medida las representaciones de los fenómenos que se llevan a cabo en la literatura. Lo anterior, además de que evita la posibilidad de caer en anacronismos al emitir juicios que no corresponden con el contexto determinado, también contribuye a poner de relieve las cualidades de los cambios y las diferencias entre ellos. En ese sentido, debe entenderse que para llevar a cabo estas evaluaciones antes se hace necesario presentar el andamiaje teórico que sostenga la hipótesis de la transformación, de otro modo, se corre el riesgo de evaluar las obras a partir de recursos que no necesariamente se adapten a su contexto o que se desatiendan aspectos puntuales, ya sea del fenómeno o del objeto de estudio.

CAPÍTULO III

La transformación en las representaciones de la violencia entre *Un asesino solitario* y *El complot mongol*

La propuesta de análisis en torno al cambio en la representación de la violencia considera que es posible observar en las obras las dos formas primordiales en que ésta se manifiesta: corporal y no corporal, según Žižek, subjetiva y objetiva. Sin embargo, a pesar de la certeza de que ambas formas de violencia coexisten en el tejido social, que son inseparables e inclusive que se retroalimentan entre sí, el interés principal de este análisis se halla en la parte no corporal del fenómeno, es decir, en la serie de mecanismos que el sistema despliega al ejercerla y que, en principio, no son perceptibles para el sujeto, pues se considera una pauta concebida por el sistema que dicta las acciones-reacciones de los sujetos. De manera que su comprensión es importante porque brinda detalles respecto a la forma en que la violencia subjetiva se manifiesta en los textos literarios.

Con el fin de mostrar una parte de dicho proceso, este capítulo se segmenta en el siguiente orden: primero se exponen a detalle los conceptos de violencia, representación y discurso, a continuación y entrando en materia, para el análisis de la violencia estructural, se exploran en la obra los elementos utilizados para dar forma a una clase especial de sujeto, elementos como su ambiente y su contexto histórico y personal, los cuales ponen al descubierto las raíces de los mecanismos que utiliza el sistema para la construcción del sujeto que reacciona a determinadas circunstancias de forma conveniente para éste. Más adelante, el enfoque se orienta hacia el análisis de los elementos de dominación empleados por el Estado a través de los medios de comunicación, los cuales suministran al sujeto una serie de valores y creencias que anulan o someten su capacidad crítica, facilitando su obediencia y lealtad a los designios del sistema. Finalmente, el análisis se traslada de la violencia

estructural a la violencia simbólica, partiendo de una serie de discursos que el sujeto creado y adoctrinado despliega y en los que se desenvuelve, como el racismo, el nacionalismo y la xenofobia, construcciones discursivas que facilitan la perpetuación de un sistema basado en el ejercicio de la violencia.

Evidentemente la serie de violencias objetivas que aquí se analizan tienen impacto en las manifestaciones de violencia subjetiva visibles en la obra, sin embargo, el análisis de éstas no es desarrollado en este texto porque escapa de los intereses puntuales del mismo.⁷² Así, parto de la premisa de que conociendo las manifestaciones puntuales de la violencia se pueden contrastar los cambios en ellas, y así hacer visible en qué medida se han transformado sus representaciones en las dos obras aquí presentadas.

3.1 Conceptos clave

Dentro del entramado de elementos que integran la relación entre el mundo real y el mundo de la ficción literaria, vínculo presente ya en la creación misma de la obra y consumado a través del acto de lectura, existe un momento en que ambos mundos entran en contacto. Este acontecimiento abre la posibilidad de visualizar la manera en que son representados distintos fenómenos coexistentes entre ambos territorios, uno de ellos, el de la violencia. Ahora bien, dado que las obras aquí estudiadas pertenecen a la narrativa policial, género que por definición gravita alrededor de uno o más hechos criminales, efectivamente se convierten en productos literarios determinados por la violencia. En este sentido, entender conceptos como *violencia* y *representación* abre la discusión en torno a ejercicios de violencia explícita, como una conjura tramada desde las cúpulas de poder o el actuar de un asesino a sueldo que planea

⁷² Para ese tipo de estudios conviene revisar trabajos como “La violencia como actante en la obra de Élmer Mendoza” de Guadalupe María García Carrera e Ileana Reyes Retana (2013) o “Narrar el norte” de Geney Beltran (2005).

una ejecución; pero también permite revalorar la violencia no explícita encriptada en el desarrollo argumental de la obra, es decir, aquella que se esconde en las determinaciones e influencias de los personajes, y que precisamente por esa razón suele pasar desapercibida a lo largo de la historia.

Es importante no perder de vista que cualquier texto mantiene lazos con referentes extraliterarios y que sus características han sido determinadas por la realidad cultural en la cual fueron concebidos; por lo tanto resulta imprescindible considerar dichos elementos durante un análisis sobre el fenómeno de la violencia presente en los textos, sobre todo tratándose de manifestaciones culturales pertenecientes a realidades históricas tan diferentes, las cuales, si bien pueden parecer similares a causa de la escasa distancia temporal que guardan entre sí, se ubican en contextos de transición y crisis social en la historia de México completamente distintas: *El complot mongol*, durante el ocaso simbólico de la Revolución Mexicana y *Un asesino solitario*, en el ocaso del periodo de auge neoliberal. De modo tal que teniendo en cuenta lo dicho con anterioridad, conviene ver que tanto las referencias contextuales como las conceptualizaciones teóricas concretas son las herramientas que permiten observar las formas en que la violencia no corporal es representada en ambas obras.

3.1.1 Violencia

El término *violencia* es en sí mismo bastante complejo de delimitar debido a la extensión de su área significativa y a que se trata de una construcción social que invariablemente tiende a cambiar de un contexto a otro. En líneas generales, existen propuestas que suelen definir esta noción como el “uso intencional de la fuerza física o del poder para amenazar o agredir a uno mismo, a otra persona o a un grupo o comunidad, que resulta o tiene gran probabilidad de terminar en lesión, muerte o daño” (Krug, citado por Medina-Mora, 5); o bien, como la actuación “en contra de la equidad o de la justicia con fuerza; la ruptura del orden establecido

o de la armonía existente; [como] toda acción que limita, impide u obstaculiza el desarrollo humano de una persona, pero que podría ser evitable bajo diferentes circunstancias.” (García Carrera, 43)⁷³ Sin embargo, a pesar de su claridad y concisión respecto a la idea habitual del fenómeno, el inconveniente de estas definiciones se encuentra en que ambas ponen el acento en un tipo de violencia palpable o inmediata, más relacionada con heridas físicas o centrada esencialmente en el perjuicio corporal del sujeto, así como en su consideración como un ejercicio individual de la misma, de una persona a otra (o sobre animales o la naturaleza), limitando la idea de violencia a un ejercicio individual y personalizado; y pasan por alto la existencia de una clase de violencia no-física, “invisible” o “de baja intensidad”, percibida así a raíz de un proceso de normalización o asimilación del fenómeno. Pese a todo, esta violencia, a la que podría llamársele de segundo nivel, subyace en dichas definiciones y ve la luz al referir conceptos como poder, justicia, orden establecido o armonía, por cuanto que estos conceptos, al ser intangibles, permiten intuir la existencia de formas de expresión de la violencia no necesariamente corporales o no operativas a nivel físico. Dicho de otro modo, al tratarse de una categoría interpretativa con distintas transversalidades, la violencia es capaz de manifestarse de múltiples formas y niveles, asimismo, gracias a su rol *activo*, que subraya fundamentalmente su condición de ejercicio, le es posible exteriorizarse tanto en el ejercicio fáctico y cruento de ésta, como en lo mediático, lo sistémico y lo simbólico; y precisamente, a causa de esta cualidad de plasticidad, la invisibilización o normalización de ciertas clases de violencia pueden pasar fácilmente desapercibidas o parecer inexistentes.

⁷³ Si bien esta segunda propuesta pareciera enfocarse exclusivamente en la figura del ser humano, no hay que olvidar que es posible cometer actos de violencia hacia los animales o incluso hacia la naturaleza. Dicho sea de paso, la definición textual propuesta por Guadalupe María García Carrera e Ileana Reyes Retana (2013), en realidad es una síntesis de la definición propuesta por Mario López Martínez en *Enciclopedia de paz y conflictos*. (López Martínez, 1159)

Contrario a lo que pudiera parecer, la tendencia a la invisibilización de la violencia no es innata al fenómeno, sino que es posterior. Como afirma Byung-Chul Han, hasta antes de la modernidad la violencia física y explícita tendía a ser omnipresente, cotidiana y visible, se constituía como un componente esencial de la comunicación social a través de su exhibición.⁷⁴ (89-90) Sin embargo, a partir del arribo de la era moderna, esta clase de violencia se traslada a escenarios cada vez más lejos de la vista pública, ya no se muestra de forma ostensible, sino que se esconde o se mimetiza, a pesar de que su ejercicio continúe o incluso se recrudezca. “Se desplaza de lo visible a lo invisible; de lo directo, a lo discreto; de lo físico, a lo psíquico; de lo material, a lo mediado; de lo frontal, a lo viral.” (Han, 116-117) Esto, de ninguna manera significa que la violencia explícita tienda a desaparecer, por el contrario, continúa ejecutándose con igual crudeza aunque con métodos nuevos; en todo caso, es la violencia “subterránea” la que tiende a extenderse e intensificarse, de forma las dos violencias existen simultánea e interdependientemente, experimentando un proceso de interiorización gracias al cual logra “invisibilizarse”.

Ahora bien, desde luego que la dimensión corporal o de daño físico hacia el sujeto es importante dadas las consecuencias que impactan en él, sin embargo, con el fin de evadir nociones enfocadas únicamente en el perjuicio corporal o físico del sujeto, y favorecer otras que transparenten esta segunda clase de violencia, en este trabajo se retoma la conceptualización de Slavoj Žižek, sobre el tema (2009) cuyo antecedente bien podría hallarse en la propuesta de Johan Galtung. (2016) La conveniencia de recurrir a la conceptualización ofrecida por el filósofo esloveno se encuentra en que revela la existencia de una clase intangible de violencia, cuya ejecución tiene efectos visibles en la colectividad,

⁷⁴ Este fenómeno también es descrito a detalle por Michel Foucault en la primera parte de *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2008). “El castigo ha cesado poco a poco de ser teatro” (16).

a pesar de no operar directamente en un nivel anatómico. Este tipo de violencia estaría entrelazado con nociones como *episteme* y *discurso*, es decir, con el conjunto de códigos fundamentales de una cultura, así como con el orden en que se piensan y la forma en que son percibidas las palabras y las cosas. (Foucault, 1-10)

A modo de antecedente, conviene mostrar la estructuración propuesta por Johan Galtung, pues brinda una primera idea de cómo operan las categorías desarrolladas por Žižek. En su trabajo, Galtung divide su propuesta conceptual esencialmente en tres clases de violencia:⁷⁵ 1) *intencional (directa)*, presente en situaciones donde activamente se causa daño directo sobre un sujeto, como en homicidios, violaciones, secuestros, golpizas, etc.; 2) *estructural (indirecta)*, manifiesta en realidades o situaciones como la injusticia social, desigualdad entre clases, violación a los derechos humanos o mediante necesidades de la población no satisfechas; y 3) *cultural (indirecta)*, presente cuando los discursos culturales de la sociedad dominante apoyan o legitiman realidades que incentivan la práctica de violencia tanto estructural como intencional, como el racismo, el machismo, entre muchas otras. La fuerza de la propuesta de Galtung descansa en los puntos segundo y tercero, dado que muestra que es posible que un acto violento tenga su origen precisamente en la estructura del sistema, en el orden de dominación que ésta establece, y que por tanto es la razón por la que permanece oculto.

Por su parte, la propuesta conceptual de Žižek, la que se emplea en este trabajo, divide la violencia en dos categorías más amplias, mas no por ello más generalizadoras: la primera, la *violencia subjetiva*, con rasgos más orientados a lo físico-corporal, visible en disturbios,

⁷⁵ Este ordenamiento es una reelaboración a partir de la propuesta de Galtung, presente en el artículo “La violencia como actante en la obra de Élmer Mendoza” de Guadalupe María García Carrera e Ileana Reyes Retana. (García Carrera, 44-45)

terror o crimen y poseedora de un agente claramente identificable (emparentada con la violencia intencional-directa de Galtung), y que únicamente es perceptible en contraste con un “nivel cero” de violencia, es decir, que debe entenderse como la perturbación de un estado “normal” y pacífico de las cosas; y la segunda, la *violencia objetiva*, que a su vez se subdivide en dos: violencia simbólica, localizable en los diferentes usos y formas del lenguaje; y violencia sistémica, inherente al funcionamiento de los dispositivos de Estado, y por lo tanto, parte esencial de ese estado “normal” de las cosas, aquel que se perturba con la irrupción de la violencia subjetiva. Esta segunda subclase se encuentra más relacionada con el funcionamiento y despliegue de los sistemas político y económico, por lo que su presencia aparece como un elemento necesario e “inevitable” de la realidad, lo que significa que su existencia está naturalizada en el entorno.

Un rasgo importante de estas dos categorías es que, según Žižek, las dos clases principales de violencia, subjetiva y objetiva, no son perceptibles de manera simultánea, porque mientras la primera es claramente visible pues existe físicamente, la segunda permanece oculta en el interior del propio sistema. (Žižek, 9-10) En este sentido, posturas como la de Byun-Chul Han coinciden en que la violencia estructural es acto y fundamento que se retroalimenta y se conserva en sí mismo, fija las condiciones de injusticia y violencia y a la vez establece otras nuevas para que éstas pervivan y se perpetúen a lo largo del tiempo. Esta dinámica, similar a un círculo vicioso, resulta altamente eficiente ya que, al hallarse insertas en la estructura, dichas condiciones impiden que las víctimas sean conscientes de su existencia y por ende se auto-sometan a tal dinámica y naturalicen la violencia. (Han, 1113-1120)⁷⁶

⁷⁶ Asimismo, Han retoma a Bourdieu al afirmar que “La «violencia sistémica» de Bourdieu también se ubica en el interior del sistema social. Se inscribe en los modos de conducta y percepción, de tal manera que estos se

Ahora bien, respecto a las dos subclases de violencia objetiva, vale la pena apuntar que: la violencia simbólica, al tiempo que se abstiene de recurrir a la fuerza física, permite que exista y se perpetúe un estado de dominación en el sujeto a través de diversos usos y formas del lenguaje, por ejemplo: al nombrar a los individuos de una etnia o condición social particular de forma degradante u ofensiva, o cuando se utiliza un lenguaje específico para referirse a las mujeres, acentuando su condición de objeto sexual. Así, el sujeto, de forma casi orgánica asimila un estado de consentimiento con el poder que lo agrede y somete, “consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como naturaleza, como un hecho, un es-así, que nadie puede poner en duda.” (Han, 1138-1140) Esto significa que mientras más alto es el grado de asimilación-aceptación de esta dinámica por parte del sujeto, menor es la necesidad de violencia explícita; pues conforme se obtenga de una mediación simbólica que legitime y naturalice el ejercicio de la dominación, en esa misma medida será innecesario el despliegue de la violencia física o medidas coercitivas para conservarse.

Por su parte, la violencia sistémica también implica una aceptación por parte del sujeto para existir plenamente, en otras palabras, el proceso mediante el cual una élite explota o somete a otra necesita de dos participantes, de manera que tanto el sometido como el que somete tienen asimilado que ese es el estado natural de las cosas; esto crea una sociedad desequilibrada y enferma, condición que la afecta en su totalidad y no solo a una parte de ella, de modo que todos sus miembros son víctimas en mayor o menor medida de las circunstancias. En este sentido, es conveniente matizar que esta dominación o explotación tiene consecuencias distintas para los individuos de acuerdo con el lugar que ocupan en la

aceptan y se repiten sin rechistar. La gente afirma y perpetúa la relación de dominación al hacer las cosas por costumbre, como corresponde.” (Han, 1133-1135)

jerarquía del sistema y por lo tanto sus efectos son visiblemente más perjudiciales en caso de ocupar los estratos más bajos. Sin embargo, lo anterior no debe confundir y llevar a pensar que la raíz de este tipo de violencia se encuentra *únicamente* en la clase dominante o en quien detenta el poder, sino que realmente se encarna en el propio sistema, de ahí que se carezca de un autor identificable que pudiera responsabilizarse de la explotación y la opresión. (Han, 1186-1195)

Es evidente que tanto la violencia simbólica como la estructural presuponen la existencia de una relación de dominación, y de una estructura jerárquica subyacente. Esto se traduce en una percepción generalizada de que lo “natural” es que exista un grupo de individuos que someta, explote y domine a los otros: “los topdogs sobre los underdogs”. (Han, 1147) Es precisamente este tipo de manifestaciones de violencia, inscritas en las obras literarias aquí estudiadas, las que se busca traer a la luz. No obstante, debe considerarse que dichas manifestaciones no estarán en “estado puro”, sino que al encontrarse inmersas en un conjunto de relaciones que unen una época con determinadas prácticas sociales propias de la misma, han de visualizarse moldeadas por éstas mismas, por lo que consecuentemente se verán particularizadas en sus casos individuales, sin que por ello pierdan rasgos generales con las que sea posible señalarlas.

3.1.2 Representación y discurso

Otro elemento importante es la idea de representación, concepto que para Stuart Hall (2009) es una herramienta que permite la construcción y transmisión de significado en el interior de una cultura, de suerte que su comprensión permite descubrir la vinculación entre un concepto abstracto, como la violencia, y determinadas manifestaciones sociales inscritas al interior de una obra literaria, las cuales, dependiendo de la forma en que sean desarrolladas, revelarían una carga significativa específica. Ahora bien, para tal operación primero habría que dejar

claro que dicha red de significados no acontece de forma espontánea, sino que se establece en un sistema cultural.

Como es sabido, se le denomina cultura a la serie de prácticas que permiten a un grupo social compartir valores y significados en común, los cuales a su vez otorgan sentido a lo que ocurre en el entorno o, dicho de otro modo, dotan de sentido al mundo. Ahora bien, estas significaciones culturales no solo operan en la mente de cada sujeto de manera individual, sino que, de hecho, tienen efectos prácticos en el mundo real, ya que “organizan y regulan las prácticas sociales, e influyen en la conducta.” (Hall, 3)⁷⁷ Lo que quiere decir que la significación no se halla en las cosas en sí, sino que se actualiza siempre a partir de la manera en que el sujeto las utiliza y habla de ellas, es decir, a partir de la forma en que las *representa*. Entonces, cuando esta representación se efectúa de forma similar entre los integrantes de una colectividad, puede hablarse de una cultura en común. En el proceso de representación, las palabras significan (construyen y transmiten su significado) porque operan como símbolos de aquello que se desea transmitir, y esa es la razón por la que lenguaje y representación sean considerados prácticas significantes. En este sentido, aunque el lenguaje pueda valerse de signos para referenciar conceptos concretos o abstractos presentes en el mundo “real”, ello no significa que tenga por objetivo reflejar lo que sucede en la realidad, de hecho reelabora un sentido de esa realidad y lo proyecta para que sea decodificado.

Bajo esta perspectiva, la representación es vital para la construcción significativa del mundo (valga la redundancia), de manera que es posible afirmar que la cultura, en tanto que elaborada a partir de representaciones, tiene una gran capacidad de intervención en la realidad

⁷⁷ “[cultural meanings] organize and regulate social practices, influence our conduct and consequently have real, practical effects.”

puesto que contribuye a delinear al sujeto y los eventos sociales, y no solo funciona como reflector de los acontecimientos pasados.

Ahora bien, un segundo nivel en esta dinámica de transmisión de significado lo proporciona el *discurso*, al ejercer una función simbólica en la cultura.⁷⁹ Para Michel Foucault el discurso es una forma de referir o construir conocimiento acerca de una práctica o un tema en particular en un momento histórico específico;⁸⁰ se trata de un racimo de ideas, imágenes o prácticas, que organiza las formas de conocimiento, la conducta y, en general, las prácticas sociales. Y puesto que todas éstas “implican significado, y los significados moldean e influyen lo que hacemos –nuestra conducta–, todas las prácticas tienen un aspecto discursivo”. (Hall, 44) Al mismo tiempo, las formaciones discursivas operan como legitimadores pues pueden determinar tanto la pertinencia de ciertas prácticas en relación con una materia, un sujeto o una actividad social; qué conocimiento es útil, relevante y, sobre todo, “verdadero” en un contexto determinado; así como qué clase de sujeto incorpora o materializa esas características.

La importancia de un concepto como el de discurso se encuentra, en primer lugar, en que considera lenguajes y significados específicos y su forma de actuar en momentos y lugares particulares, es decir, en que se despliega en una forma de pensar o en un estadio de conocimiento de un momento histórico determinado, en las representaciones de una

⁷⁹ Esta propuesta se halla en el texto de Stuart Hall, pero parte de la idea del discurso según Michel Foucault. “Normally, the term ‘discourse’ is used as a linguistic concept. It simply means passages of connected writing or speech. Michel Foucault, however, gave it a different meaning. What interested him were the rules and practices that produced meaningful statements and regulated discourse in different historical periods.” (Hall, 44)

⁸⁰ “By ‘discourse’, Foucault meant ‘a group of statements which provide a language for talking about – a way of representation the knowledge about – a particular topic in a particular historical moment. ... Discourse is about the production of knowledge through language [...]’ (Hall, 44)

*episteme*⁸¹ específica; y además, en que se hace visible mediante una serie de textos, de formas de conducta y en el tipo de instituciones de una sociedad (Hall, 44), de ahí su conveniencia para el análisis de algunas formas de violencia presentes en las novelas aquí abordadas. Por ello, baste decir que, si bien las manifestaciones de violencia contenidas en las obras a analizar poseen determinadas características que las hacen identificables dentro del sistema de valores vigente en nuestra sociedad, en nuestra cultura; dichas características han sido determinadas por un proceso de creación y transmisión de significado; entonces, la representación de lo violento, tanto a nivel simbólico como sistémico, ha de ser entendida y compartida a través del discurso. De esta manera se entiende que la colaboración de nociones como discurso y representación brinde especificidad a la conceptualización de la violencia, en tanto que la primera contribuye a la construcción de una visión de la realidad social, y la segunda permite explicar la construcción de las relaciones sociales entre los sujetos. (Núñez Cetina, 167-168)

En síntesis, el mundo de símbolos y significados ha sido puesto por el autor dentro de un texto para recrear un mundo mediante una reconstrucción autónoma de lo real, y el hecho de que la representación de la violencia mantenga lazos con un referente extratextual, y que su verosimilitud sea aceptada por una comunidad cultural de lectores, no debe interferir en su consideración como producto de una episteme determinada. En efecto, la configuración de la violencia en *Un asesino solitario* y en *El complot mongol* es retratada a partir de un contexto mexicano específico, el norte del país en los años 90 y el centro de México en los años 60, respectivamente, por lo tanto, aunque elementos como el narcotráfico, los cuerpos

⁸¹ La episteme es el “término utilizado por Foucault en *Las palabras y las cosas* para referirse al conjunto de las pautas conceptuales, inconscientes y anónimas, que se encuentran en la base de los conocimientos (y de las prácticas) de una época determinada, cuyo fondo común constituyen.” (Abbagnano, 380)

de policía secreta, la presencia de la guerrilla zapatista o inmigrantes asiáticos se encuentren presentes en ellos y en otros textos pertenecientes a la misma tradición de novela policial mexicana, en realidad se trata de diferenciadores que al ser reconocidos por el lector revelan la pertenencia de ambos a un marco referencial compartido.

Llevar adelante un análisis que contemple un concepto tan mudable como la violencia corre el riesgo de dejar de lado muchas de sus manifestaciones y variables, como la violencia de género, la provocada por el narcotráfico o la violencia nacida de la delincuencia, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, las obras aquí presentadas dan la oportunidad de observar algunos síntomas de una violencia “invisible”, los cuales son importantes de ubicar dado que forman parte de todas las otras formas de violencia, mismas que en conjunto han sido una preocupación constante en la literatura. Por ello, los conceptos brevemente descritos anteriormente no tienen otra intención que la de servir como herramientas de análisis para describir algunas manifestaciones literarias de este fenómeno al interior de dos obras específicas. Así pues, la recurrencia a la propuesta de Žižek se justifica en la medida en que opera más favorablemente como eje rector del concepto a nivel de especificidad, pues se emparenta orgánicamente con el fenómeno discursivo al proponer una violencia simbólica y una violencia estructural. Por último y respecto a las obras, con este conjunto de herramientas existe la posibilidad de explorar la violencia presente en ellas en tres lugares distintos: en el establecimiento del entorno y las condiciones que dan lugar al asesino-sicario, en la construcción del sujeto mismo, y en la serie de discursos que condicionan su pensamiento y su actuar, tres momentos que permiten entender la operación de la violencia integrada y nacida del sistema.

3.2 La representación de la violencia estructural

3.2.1 Las circunstancias propicias: precariedad, ignorancia y orfandad

El sistema político mexicano adquirió su forma actual en gran medida gracias a los procesos históricos acontecidos a lo largo del siglo XX, de los cuales, sin duda, la Revolución fue el de más peso e influencia, seguido del “milagro mexicano”, del movimiento estudiantil de 1968 y del “annus horribilis” de 1994. Estos acontecimientos, además de marcar transiciones históricas (o precisamente por ello), se convirtieron en símbolos culturales que cristalizaron diferentes discursos y conjuntaron el pensamiento de una época en un solo momento; a la vez que definirían los mecanismos de operación de las distintas facetas de la maquinaria estatal que regiría las vidas de los mexicanos desde la segunda mitad del siglo XX y hasta el fin de milenio, moldeando la historia reciente del país y dando paso a un régimen signado por la marca de la corrupción, la simulación y la violencia.

Evidentemente tal problemática no pasó desapercibida por la literatura, de ahí la crítica desarrollada por obras como las aquí tratadas: *El complot mongol*, alrededor de la traición al ideal de justicia social emanado de la Revolución, que daría como resultado un intento de golpe de estado; y, *Un asesino solitario*, en torno al fracaso de las falsas promesas de abundancia creadas por el modelo neoliberal, parte final de un proceso de descomposición que culminaría en un magnicidio. Sin embargo, los cuestionamientos realizados por ambas obras encierran, cada una en diferente medida, el establecimiento y promoción de circunstancias específicas, las cuales proveen el ambiente propicio para la incubación de un sujeto con características determinadas del que suelen aprovecharse para su beneficio quienes se encuentran a la cabeza del sistema político-económico.

En la novela de Rafael Bernal, el mundo construido alrededor del peso simbólico de la Revolución mexicana, rápidamente convierte la gesta histórica en uno de los cimientos de

la identidad nacional, en un cohesionador social, así como en un legitimador de las acciones gubernamentales, determinaciones que, en principio, no tendrían ninguna connotación negativa, pero que a la postre se corromperán al grado de transformarse en un instrumento de dominación y de supresión de cualquier forma de beneficio social. Por su parte, la obra de Élmér Mendoza trasluce un contexto en el que las promesas traídas por el triunfo del capitalismo se han desvanecido, y en el que la esperanza de una distribución natural y equitativa de la riqueza gracias al funcionamiento y las bondades del libre mercado ha dado paso a una realidad dominada por el egoísmo, la incertidumbre y en la que lo primordial es el beneficio económico inmediato. Como se puede intuir, los contextos ofrecidos por las novelas, si bien enmarcan numerosas problemáticas y líneas de análisis que por motivos de espacio es necesario dejar de lado, ciertamente vinculan representaciones de violencia objetiva que suelen ser desatendidas al poner el foco en elementos más explícitos de violencia que sólo constituyen una parte del fenómeno pero que no pueden entenderse sin la pieza de la ecuación que aquí se analiza.

La Revolución mexicana

Uno de los elementos histórico-culturales que reconfiguraron el panorama nacional fue el de la Revolución, cuya fase armada, una vez finalizada, además de significar una serie de promesas por cumplir, en la realidad constituyó el reacomodo en el poder de la antigua clase dominante que tuvo que hacer sitio y coexistir con los “ganadores” de la guerra, el nuevo integrante en la esfera de poder. Dicho proceso dio paso a un nuevo panorama en la conformación del sistema, a una nueva realidad en la que el ejército, como heraldo de las demandas sociales, ocuparía el lugar central de la vida política. Sin embargo, al mismo tiempo se convirtió en depositario de intereses particulares de aquellos que perseguían conservar o hacerse de privilegios a costa del bien público. Esto obligaría a las fuerzas

militares a interpretar el doble papel de revolucionario-conservador, de justiciero-victimario, definiendo así la ideología del Estado para el resto de su existencia. “El ejército es la institución fundamental de la Revolución, sus jefes son la élite revolucionaria, geográficamente nortea, socialmente pequeñoburguesa.” (Meyer: 2010, 294)

Ahora bien, una vez “consumada” la Revolución se buscó incorporar la voz del pueblo para dar forma a las instituciones políticas nacionales, sin embargo más temprano que tarde quedó claro que esa vía iba a ser descartada y se procedió al camino de la eternización de la gesta armada y a su encauzamiento por “vías pacíficas”, pues funcionaba idealmente como símbolo de un discurso ávido de legitimación y de un plan de acción política que en la práctica sólo favorecería a las élites emanadas del conflicto, a la nueva “familia revolucionaria”. Para ello, fue necesario dar prioridad a la creación de unidad dentro del grupo en el poder y terminar con las luchas intestinas que impedían dicha cohesión, de manera que, considerando el clima político altamente volátil, hubo que elegir entre dos alternativas: por un lado, el recurso desgastante de las revoluciones, los golpes y los sicarios; por el otro, la alineación y formación de un partido que arrojara a todos los actores políticos. (Meyer: 2010, 314-315) Evidentemente se eligió la segunda opción (creándose el PNR, el cual daría paso al PRM, mismo que finalmente se convertiría en el PRI), no obstante la primera posibilidad siempre estuvo latente y, como puede constatarse en la historia pero también en las ficciones que aquí se analizan, nunca fue del todo abandonada.⁸² Este movimiento político generó dos lecturas ciertamente contradictorias, por un lado, que la revolución había terminado y que sin embargo había que continuarla; y por el otro, que a

⁸² El carrancismo establece un tipo de criminal que actúa por encima de las normas militares oficiales y de los códigos de honor de los bandidos: el pistolero. Mientras que el constitucionalismo apoyaba la protección de las garantías individuales y pugnaba por reducir la presencia de militares en el gobierno, al mismo tiempo solapaba el ajuste de cuentas y la ejecución de rivales como práctica política. (Domínguez Ruvalcaba, 64)

pesar de tratarse de un movimiento social, éste ya no le pertenecía más a las masas populares sino que era el Estado quien ahora concentraba los auténticos ideales revolucionarios. En este sentido, el discurso revolucionario acogido por los gobiernos desde Madero hasta Ávila Camacho afirmarían: “la Revolución ha terminado, hay que fijarla y preservar sus conquistas, hay que institucionalizarla, el gobierno debe ser fuerte, sólido, estable.” (Meyer: 2010, 323)

Así, la posterior tarea de institucionalización de la lucha armada se basó en la “incorporación” política de las clases populares, siempre cuidando de mantenerlas bajo control y subordinadas, ya fuera a través de la eliminación de sus líderes, a través de concesiones a algunas de sus demandas, de la cooptación de sus representantes o bien, mediante la represión frontal de quienes se opusieran al proceso. Aunado a lo anterior, fue indispensable la construcción de un nuevo nacionalismo, con el fin de añadir legitimidad a la nueva forma revolucionaria. Sin embargo, esta vez se trataría de un nacionalismo oficial que estaría controlado y determinado por el Estado, y que cifraría en adelante el espíritu de las instituciones y del aparato burocrático del país. Esto brindaría de igual modo, un control de los discursos autorizados en torno a la idea de la Revolución convenientes para el Estado, de modo que cualquier interpretación fuera de la norma sería considerada esencialmente subversiva: “¡Siendo la Revolución el gobierno, estará en contra del cambio violento!” (Meyer: 2010, 325) Dicha situación implicó evidentemente que la simbología revolucionaria estaría alineada a los intereses del gobierno, lo que en otro sentido significó que el Estado le arrebató la Revolución al pueblo. Es decir, se trató a todas luces de una manipulación del discurso y de las demandas populares originales, las cuales se diluyeron en un burocratismo y una opacidad que únicamente funcionaron como motor del beneficio de unos pocos, de entre los cuales, individuos como Filiberto García, personaje principal de *El complot mongol*, no formaron parte.

El periodo de 1940-1968 se desarrolla íntegramente en el marco internacional de la Guerra Fría (economía de mercado contra economía de Estado o, en otros términos, capitalismo contra socialismo y comunismo) y en el proceso interno de consolidación de la vertiente liberal de la Revolución mexicana por encima de la social, aun sin que los sucesivos regímenes renunciaran a asumirse como promotores y garantías de la aplicación y extensión a todos los habitantes de las así llamadas “conquistas de la Revolución”: tierra, educación, seguridad social y salud, movilidad, vivienda, justicia, democracia, modernización. (Vital, 5)

Ahora bien, en el caso del Filiberto García, esta serie de acontecimientos dio lugar, desde luego, a una realidad compleja para quienes como él tuvieron que enfrentar el mundo posterior al conflicto armado. Un entorno devastado y caótico, así como un tejido social descompuesto empujaron a gran parte de la población a enfrentar graves condiciones de pobreza y precariedad, las cuales precisamente privaron a individuos como él de acceder a oportunidades de desarrollo pleno de su persona. Considerando la afirmación de Héctor Fernando Vizcarra respecto a que Filiberto García ronda los sesenta años al momento de los hechos narrados en la novela (Cruz Soto)⁸³ y partiendo de que la obra se desarrolla durante la década de los sesenta, puede aventurarse que el personaje habría experimentado buena parte de los procesos revolucionarios antes detallados. Y en este sentido no es difícil conjeturar que al enfrentarse a dicha realidad plena de dificultades durante su desarrollo y crecimiento tuvo que hacer frente a un medio doblemente hostil, primero por las consecuencias directas de una guerra, pero también por el mundo creado por el sistema nacido del conflicto: a una sociedad en ruinas, con apenas asideros sociales, en la que la violencia subjetiva era muchas veces la única forma de subsistencia.

Ciertamente la novela de Bernal no proporciona información concreta acerca de estas condiciones; no obstante, son perceptibles a través de la construcción del personaje, cuya caracterización, además de estar determinada por los rasgos propios del *hard boiled*, lo revela

⁸³ Asimismo, es posible deducir la edad del personaje a partir de una mención del propio Filiberto respecto a que en tiempo de Obregón (1920-1924) contaba con veinte años, y que en el momento en que se narran los hechos tiene sesenta, es decir, alrededor de 1960. (Bernal: 2013, 11)

como un sujeto con múltiples carencias. Una de las más determinantes es la falta de una educación formal pues le impide hacerse un lugar entre los nuevos miembros del gobierno y dueños del poder, quienes consideran un intruso a todo aquel que no ostente algún grado de formación académica; pero también porque la ignorancia de los nuevos códigos discursivos lo convierte en un sujeto vulnerable y expuesto a la manipulación, en alguien que, en teoría, no tiene más opción que resignarse a una obediencia a sus superiores, a sus voluntades y a la jerarquía dictada por el sistema, determinantes que agudizan su dependencia a las estructuras oficiales. Esta desventaja desprendida de una precaria formación académica se extenderá a lo largo de su vida, incluso una vez convertido en sicario, pues tampoco entonces es posible verificar una capacitación en su actividad: “su formación no es la de un experto, como las de Laski y Graves, sus compañeros en la investigación, agentes que hablan varios idiomas y han visitado Constantinopla; que usan una Luger y una treinta y ocho especial, que saben judo y karate.” (Lara: 2013, 13) De manera que el estigma de la ignorancia, adquirido desde los orígenes del personaje, influye de forma negativa en el resto de su vida al colocarlo en indefensión ante las políticas de un sistema que eventualmente optará por enfocarse en la persecución de la modernidad y el progreso.

Otra carencia experimentada por Filiberto a causa de la pobreza económica es el aislamiento social y la orfandad, tanto biológica como simbólica; la primera, asumida por él mismo a través de la afirmación: “soy del mero Yurécuaro, Michoacán, hijo de la Charanda y de padre desconocido” (Bernal: 2013, 115) y confirmada al no ofrecer en toda la obra noticias de algún lazo familiar; la segunda, observable en la no pertenencia a la “familia revolucionaria”, al grupo de quienes se han hecho con un lugar en el poder en el nuevo sistema. En todo caso, su relación más próxima se encontraría con aquellos como él, desposeídos que vieron en la gesta armada una vía de escape de la miseria o simplemente no

tuvieron otra opción para elegir, pero que tampoco fueron recompensados por su participación en la guerra: Filiberto “no regresó a su Yurécuaro natal con tierras propias ni mucho menos recibió un puesto en el nuevo gobierno.” (Lara: 2013, 10) Todos estos obstáculos en el desarrollo del individuo repercuten en el destino del personaje, pues dado que en la narración Filiberto es ya un hombre mayor, a las puertas de la vejez, tanto el aislamiento social como la precariedad educativa lo convierten en un obstáculo para la modernidad, en un sujeto impedido para entender el mundo nuevo que se abre hacia el futuro. En este sentido, queda claro que el personaje de Rafael Bernal es un planteamiento respecto al hecho de que el fin de la Revolución creó una suerte de limbo en el que buena parte de una generación se encontró sin ser consciente de ello, dejando a sus integrantes a merced de los apetitos de quienes se encaramaron en el gobierno o de lo poco que pudieran procurarse por ellos mismos.

De este modo, las condiciones a las que se enfrenta y en las que se desarrolla el personaje implican una codificación social basada en el ejercicio de la violencia objetiva, la cual impregna gran parte del tejido social y es visible en las carencias y la ignorancia del contexto en el que Filiberto crece, sin embargo, a su vez este ejercicio es acompañado de otras formas de violencia subjetiva reproducidas por el personaje y manifiestas en su predisposición a la agresión física. De manera que dicha problemática puede inferirse al momento de reparar en el pasado del personaje, pero sobre todo observable en la representación que se hace en la obra de su forma de enfrentar su vida adulta.

El turno del Neoliberalismo

Por otra parte, con la desaparición del mundo bipolar hacia el final del siglo XX y el triunfo del capitalismo como doctrina político-económica dominante, se dio paso a una nueva forma de entender el mundo, fundada esta vez en el interés económico, en la promesa de crecimiento

ilimitado y en las bondades del libre mercado: fue el turno del neoliberalismo.⁸⁴ Esta corriente de pensamiento económico (pero también político y cultural), surgido en la década de los sesenta, fue el detonante para la implementación en países subdesarrollados de una agresiva serie de medidas orientadas a la liberación del mercado de cualquier tipo de limitante o restricción impuesta por el Estado. En América Latina, la etapa inicial de su establecimiento tuvo lugar en el marco de la Guerra Fría, de la mano del colapso del desarrollismo y de una serie de golpes militares auspiciados por Estados Unidos, los cuales buscaron detener el avance de las ideas socialistas y el surgimiento de gobiernos de izquierda en la región. Dichas maniobras, a la postre, impondrían distintos regímenes militares sometidos a los dictados de las principales potencias capitalistas, y en algunos casos, a los de instituciones político financieras como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional, las cuales a través de programas de shock económico lograrían imponer en lugares específicos los fundamentos de las políticas económicas neoliberales.

Ahora bien, ciertamente los procesos de liberalización del mercado fueron distintos para cada país en los tiempos y en su forma. En el caso de México, hay que recordar que no fue sino hasta la década de 1940, al término del cardenismo y el inicio del mandato de Manuel Ávila Camacho, que realmente pudo hablarse de un régimen político económico consistentemente estructurado. Dicho periodo y hasta la década de los setenta habría de caracterizarse tanto por una relativa estabilidad política como por un crecimiento económico sin precedente, el cual pasaría a la historia como el “milagro mexicano”, pero además

⁸⁴ “El neoliberalismo es mucho más. Es una tradición intelectual de varias, complicadas ramificaciones, es un programa político, y es también, acaso habría que decir que es sobre todo un movimiento cultural —y uno de muy largo alcance. De hecho, las victorias políticas del ideario neoliberal obedecen en buena medida a una transformación en la manera de ver el mundo, y en la manera de entender la Naturaleza Humana.” (Escalante Gonzalbo, 1886)

transformaría el panorama social mexicano, de uno basado en la actividad económica rural a uno centrado primordialmente en una economía urbana-semi industrial dirigida en gran parte por las decisiones del Estado. Esto sería así hasta finales de la década de 1960, pues el movimiento estudiantil de 1968 marcaría el inicio del fin de aquel periodo de aparente bonanza, y daría paso durante las dos décadas siguientes a una conversión en el modelo político-económico hacia uno que favorecía la reducción de la figura del Estado en la toma de decisiones, es decir, enfocado en el favorecimiento del interés privado por sobre el público. El cambio de orientación estructural implicó una modificación en las formas de pensamiento y de discurso, las cuales entraron en conflicto con las de un régimen fundado en las “conquistas de la Revolución.” A tal cambio vendría aparejado un gran costo social, pues a mediados de la década de 1980, la apertura y privatización de la economía mexicana cuyo objetivo era hacerla competitiva en los mercados mundiales, en realidad implicaría crisis cíclicas y devaluaciones periódicas. (Lorenzo Meyer, citado por Cosío Villegas, 1133-1134)

Para la segunda mitad de los años noventa, y para el mexicano promedio, las promesas del neoliberalismo parecían tanto o más lejanas que las hechas por el modelo económico anterior. [...] Desafortunadamente en la práctica no había alternativa, pues en casi todo el mundo dominaba la misma visión de la economía y del costo social que debería pagarse antes de que los beneficios acumulados en la cúspide de la pirámide [...] empezaran a percolar hacia las amplias bases populares de la sociedad, supuesto que en ninguna parte se había dado aún. (Lorenzo Meyer, citado por Cosío Villegas, 1157)

Esta situación llevó a que las condiciones de vida de las clases populares se vieran profundamente perjudicadas, intensificando el rechazo popular hacia el partido oficial cuya legitimidad ya venía desmoronándose desde el episodio del 2 de octubre, pero que hacia los últimos años del siglo cobraría una nueva dimensión, al grado de suplantar en el imaginario social la figura del partido heredero de las demandas de la Revolución para colocar en su lugar el máximo símbolo de la corrupción y la ruina nacional.

En este contexto de transición ideológica crece y se desarrolla Jorge Macías, el personaje principal de la novela de Élmer Mendoza quien, al igual que Filiberto García, enfrenta desde temprana edad dificultades similares en cuanto a precariedad, ignorancia y violencia, pero a diferencia de lo que sucede con el protagonista de *El complot mongol*, el texto de Mendoza brinda bastante más información acerca de la juventud y del entorno social donde crece y se desarrolla el personaje. Del Yorch se conoce que desde muy joven tuvo que enfrentar una realidad plena de carencias económicas, al crecer en una colonia como muchas, surgida del empobrecimiento crónico de las periferias de los núcleos urbanos del país. Al igual que su contraparte, esta condición lo priva de oportunidades de un desarrollo psicosocial sano y lo expone a ambientes de delincuencia, así como a dinámicas regidas por la violencia física; se trata de un contexto que, como estrategia de subsistencia y de movilidad social, lo lleva a relacionarse con los grupos sociales dominantes en dicha realidad: las pandillas y los delincuentes juveniles. “Era lo mejor que se podía hacer en aquellos años,” afirma el personaje, al referir su acercamiento a los grupos criminales dependientes del Estado. En efecto, tras dicha afirmación se revela “una cultura de violencia promovida y reproducida como una forma de ascenso social de las clases populares, más lucrativa que cualquier profesión formal” (Domínguez Ruvalcaba, 150). Esta historia personal permite intuir que el mundo que moldea al personaje se encuentra determinado por una clase de violencia vinculada con las condiciones económicas, y en ese sentido, regida por el interés monetario; pero además que el sujeto es incapaz de sustraerse a las presiones ideológicas impuestas por el mercado. Dicha programación ideológico-aspiracional de acceso a determinados bienes materiales, la cual se expresa en la voluntad de escape de su contexto valiéndose de los medios que sean necesarios y que estén a la mano, en combinación con una

aguda condición de pobreza, orillan a Jorge Macías y, por extensión al individuo social que éste representa, a integrarse a la delincuencia.

Por otro lado, una dificultad que enfrenta el personaje, que se desprende igualmente de la precariedad económica, es una profunda ignorancia respecto al funcionamiento político de la realidad que habita. Desde luego, no se puede hablar de una alta educación formal recibida por el Yorch, dado que el propio personaje relata que llegó a la Ciudad de México “dizque a estudiar”, revelando que en realidad se trató de una pantomima para insertarlo en los grupos de choque de los medios estudiantiles. Por lo tanto, las carencias educativas quedan de manifiesto en la incapacidad de Yorch para formular un juicio crítico respecto a su realidad social inmediata, así como de los vaivenes de la política que experimentó el país durante la década de los 70 y 80. Esta condición, que además de volverlo a la postre, incapaz de valorar la violencia que se ejerce en su contra, lo aísla de sectores de la sociedad más críticos del panorama político, como su amigo el Chupafaros.

Yo lo escuchaba carnal [al Chupafaros], ¿pero quieres saber si le entendía algo?, ni madres, quizá dos o tres rollos por ahí desbalagados pero nomás, [...] lo más doloroso para él era que al final la razón la tendríamos los cabrones como yo, los que siempre vivíamos al día o por mejor decir, a la noche y a lo que viniera, disfrutando igual las buenas, las malas y las peores, los que siempre pensábamos que México estaba bien, que era un gran país y que estábamos conformes con todo, los baquetones que nunca movíamos un dedo mientras ellos se partían la madre estudiando, volanteando, discutiendo, andando en chinga para arriba y para abajo, Quién les manda ser tan pendejos, pensaba yo. (Mendoza: 1999, 26)

Este aislamiento social, que en principio evidenciaría su herencia de la tradición policial negra, dado que, al igual que Filiberto García, el Yorch ostenta un alto grado de individualidad e independencia respecto al resto de los personajes, en este caso deviene en indefensión y orfandad del personaje, porque el hecho de que su juventud transcurra entre un núcleo familiar frágil y la compañía de grupos sociales precarios y violentos, imposibilitados para brindarle cualquier tipo de estabilidad emocional, tiene repercusiones en su incapacidad

para desarrollar relaciones con vínculos emocionales estables, sanos y duraderos; de ahí su distanciamiento con su madre, a quien suele visitar sólo ocasionalmente, o su fijación eventual con la Charis, la esposa de su amigo y una especie de amor frustrado-imposible.

Ahora bien, cabe decir que esta condición de orfandad no es exclusiva de los lazos familiares o amistosos del personaje, sino que a ellas se les suma una de tipo social, pues como ya se ha recalcado, en su vida únicamente ha operado bajo una posición de subalternidad y, por lo tanto, su relación con sus “empleadores” se ha regido por un distanciamiento jerárquico, situación que acentúa dicho aislamiento. Luego entonces, las circunstancias del personaje tienen implicaciones directas en él pues lo excluyen de la posibilidad eventual de integrarse *como miembro* a los círculos de poder o de ascender en la jerarquía del aparato de represión para el que trabaja (a diferencia de lo que sí ha sucedido con algunos de sus compañeros), ello a pesar de la efectividad con que lleva a cabo las tareas que le son encomendadas y de que es capaz de “leer” e interpretar los códigos y movimientos, tanto del medio criminal como del aparato represor del Estado. A las circunstancias sociales antes señaladas, este estancamiento en la posición de pistolero se debe, además, a su carencia de cualquier ascendencia dentro del aparato de Estado, es decir, a la falta de algún tipo de contacto o apadrinamiento, pero también a un componente importante de racismo dentro de la sociedad y sus instituciones, situación que lo pone en desventaja frente a otros competidores, pues el Yorch, además de provenir de un contexto socioeconómico deprimido, tiene acentuados rasgos indígenas y por tanto no cumple con los estándares fisionómicos estimados socialmente para merecer un cambio de posición, determinaciones que contribuyen a que se le impida la participación en labores distintas al asesinato en la clandestinidad o lo condenan a las acciones en el anonimato.

dejé de prestarle atención al bato para wachar a uno de los compas que traía de guardaespaldas, un güey que se empeñaba en aparecer en la tele como el guarura más guapo del mundo, chale con el bato [...]; ahí me acordé del jefe H porque el compa de la tele era uno de mis excompañeros que sí habían encontrado acomodo. ¿Qué onda con mi jefe, pues? No me recibía, no me llamaba y su secretaria siempre me decía lo mismo: Ahorita no lo puede recibir, señor Macías, está muy ocupado, vuelva mañana. Chale, qué mala onda, como si hubiera sido de los maletas, de los batos que les ordenaban una cosa y hacían otra, [...] Ese bato que vi en la telera por ejemplo, era un bato sin experiencia, batos que piensan que porque están calotes y saben poner cara de hipopótamo ya van a parar los madrazos. Pues ni madres, están en un error, para cuidar bien a una persona hay que saber muchas cosas [...] y el de la tele era un cabrón destripador que lo único que sabía era hacer bola y romper hocicos, y estaba bien clavado en la Biblia wachando la cámara, haciéndose el carita. (Mendoza: 1999, 33)

Lo anterior cobra sentido si se entiende que a pesar de que la discriminación hacia la figura del indígena hunde sus raíces en el proceso de conquista y la posterior etapa colonial, es hacia el siglo XX y con el fin de la Revolución, que el sistema se empeñó en asociar por vez primera y no sin ciertos matices, dicha figura con la idea de atraso y a ligarla con la obstaculización del tan anhelado progreso, a pesar de que al mismo tiempo y en otro nivel de discurso, se enaltecía la raíz indígena nacional. Más tarde, hacia los años 70 y 80, con la entrada del neoliberalismo y el fin de la utopía desarrollista, dicha percepción se reinstaló en la sociedad, de forma que la posesión de marcas de identidad indígena se acentuaron como símbolos de exclusión social y como barreras de acceso a mejores condiciones de vida y oportunidades de desarrollo. Circunstancias de esa índole condenarían al sujeto a la búsqueda de una serie de escapatorias de dicha dinámica social, entre las que se encontraba el camino de la delincuencia institucionalizada (pues el narcotráfico aún no adquiría la forma ni la influencia que tiene en nuestros días); es decir, el sistema creó las circunstancias propicias por medio de las cuales se condenaba al sujeto a una vida de precariedad y a la vez le ofrecía la única escapatoria de tal situación: la integración a los cuerpos represores del Estado. En *Un asesino solitario* tal dinámica se observa no de manera particular, sino a lo largo de la obra, a través del pobre abanico de oportunidades que se le abren al Yorch, quien no duda en

tomar la primera, y quizá la única opción que se le presenta para salir de la col Pop, llegar a la capital y procurarse lo más valorado por él: el dinero.

Lo anterior permite observar cómo Jorge Macías es testigo presencial del desvanecimiento de la ilusión creada por el neoliberalismo respecto a la posibilidad del desarrollo nacional y de cómo tampoco se cumpliría la promesa de una mejora en la calidad de vida de los mexicanos, de ahí que las condiciones impuestas por el contexto político-económico posibiliten la aparición de cierta clase de sujeto propicio para responder a situaciones creadas, como la pobreza, la violencia y la ignorancia, a partir de los elementos que se encuentran a su alcance, en este caso, la violencia y la agresión, sin que eso signifique una oportunidad clara para escapar de dichas limitantes contextuales. En un sentido más amplio, tal dinámica se vuelve un medio de control a través de la violencia sistémica pues es la interacción entre los elementos del propio sistema lo que crea las circunstancias en las que los individuos se desenvuelven, determina las reglas a seguir por los sujetos para sobrellevar dichos contextos de precariedad, y finalmente determina las posibles soluciones a las dificultades antes creadas.

La violencia escondida

Como se ha insistido, el ejercicio de la violencia objetiva es capaz de manifestarse en diferentes formas de acuerdo con cada contexto y, en ese orden de ideas, no es difícil asumir que las condiciones de precariedad, pobreza, ignorancia además de la violencia subjetiva y la falta de oportunidades, han sido un recurso utilizado por el sistema -por definición y deliberadamente- con el fin de dominar y moldear a sujetos con determinadas características, en este caso, a sujetos ignorantes, violentos, huérfanos y en desamparo social, quienes al encontrar canceladas todas las opciones de movilidad social, así como los caminos hacia una vida dentro de los cauces ideales de desarrollo, terminan por resignarse y asumir su posición

como parte de una estructura social, y por lo tanto también política, que los ubica en un lugar y función predeterminados, normalizando automáticamente un orden de las cosas promovido a través de los distintos mecanismos diseñados para tal fin.⁸⁵

Así, cuando Filiberto García no logra cambiar las condiciones sociales en las que se encuentra ni de renunciar a su papel de empleado marginal del Estado; o cuando no se percibe motivación alguna por parte de Jorge Macías por modificar sus circunstancias ni salir del mundo criminal en el que vive, no es posible responsabilizar únicamente al sujeto individual por la incapacidad de llevar adelante dichos cambios, pues tal imposibilidad parte, más que de una negligencia, de una realidad determinada por condiciones sociales, económicas y culturales que lo obligan a resolver necesidades inmediatas para su subsistencia; necesidades en las que lo urgente es satisfacer las carencias echando mano de los medios que se tengan al alcance, incluso si para ello hay que recurrir al crimen como única vía posible en el horizonte. Es decir, en tal precarización de los contextos, la vía criminal como medio de procuración de capital es normalizada por el sujeto y en ningún momento es cuestionada, por el contrario, en medio de una realidad adversa la actividad delictiva es asumida como una forma natural de sobrellevar la adversidad: “El que nace pa maceta no pasa del corredor”, afirma Filiberto; “Unas veces se pierde y otras se deja de ganar”, sentencia el Yorch.

Ahora bien, que los personajes se vean orillados a estas prácticas encierra la presencia de un ejercicio de violencia sistémica, misma que toma forma en el despliegue de las condiciones de precariedad impuestas por el propio sistema, pero que se activa al momento

⁸⁵ Esta situación permitiría encontrar algunos elementos vinculantes entre los personajes de las novelas, especialmente el Yorch, y la figura del *endriago*, propuesta por Sayak Valencia en *Capitalismo gore* (2016). Dicha relación se establecería por cuanto el concepto ofrecido de Valencia hace referencia a aquellos sujetos nacidos en la periferia social, cuya realidad se ubica en contextos de violencia y pobreza, los cuales, a la vez les exigen la adquisición de mercancías como marca de estatus social, individuos que, al encontrarse excluidos de cualquier posibilidad legal de acceso a bienes de consumo, recurren a la violencia como herramienta de empoderamiento y de adquisición de capital para la satisfacción de dichas necesidades impuestas. (100-103)

en que éstas se constituyen en un dispositivo, es decir, en un conjunto de discursos, prácticas y estructuras, las cuales se afirman en los sujetos haciéndolos percibir dicha dinámica como una realidad inamovible e incuestionable. Una elaboración estructural como esta, evidentemente impide la movilidad social o cualquier tipo de mejora en la calidad de vida de la colectividad y se alimenta de ideas arraigadas en la cultura como la predestinación, el sometimiento a la autoridad y la resignación hacia un futuro penoso. En otras palabras, la pobreza impuesta como realidad, pero inoculada como idea, niega al sujeto la capacidad para detectar o decodificar las dinámicas de poder, las prácticas, las relaciones así como el entramado de discursos que lo confinan a someterse a una dinámica de explotación y desequilibrio. Esto es así porque su contexto le ha impedido la adquisición de las herramientas intelectuales, y en ese sentido también afectivas y prácticas, para ello; y además porque el funcionamiento del sistema se encarga de obstaculizar la posibilidad de adquirirlas, de manera que, al no existir en su horizonte, se halla en una situación de la que le es imposible escapar.

En más de un sentido, el fomento de condiciones sociales determinadas por la precariedad constituye una forma de violencia desde el momento en que el aparato de Estado contempla las consecuencias que traerá para determinado sector de la sociedad la reproducción de dicho contexto, esto es: que individuos como Filiberto García o Jorge Macías se vean imposibilitados para mejorar su posición social, y que por lo tanto estén condenados a seguir operando como herramientas del régimen, a las que se recurre cuando hay que echar mano de individuos eficaces pero descartables (por cierto, idea fundamental del pensamiento neoliberal). De igual modo, es posible plantear un ejercicio de violencia porque ambos personajes no son conscientes de que las circunstancias que enfrentan tienen

un origen estructural y que el hecho de que hayan nacido en ellas es totalmente fortuito, por lo tanto son víctimas de un poder mayor, el poder del sistema.

Desde luego, hablar de un ejercicio de violencia objetiva en su forma sistémica, es decir, referirnos a un “sistema” implica considerar que el ejecutor de la violencia no es un ente individual ni homogéneo, sino una red multifactorial que puede incluir desde prácticas económicas, expresiones culturales, instituciones de gobierno, discursos sociales, hasta grupos de sujetos en posiciones de poder. Y en este sentido, aunque todos estos elementos en conjunto no se consideren una unidad provista de voluntad propia, lo cierto es que su diseño, funcionamiento individual, así como la combinación de su accionar, a través de sujetos, pero también de corporaciones, conlleva muchas veces repercusiones negativas en sujetos determinados. Es decir, el hecho de que los contextos de pobreza no puedan ser erradicados, sino al contrario que suelen ser reproducidos e incluso fomentados, y que las únicas vías de salida de ellos se encuentren determinadas por la recurrencia a formas de violencia subjetiva, es muestra de que la violencia objetiva se constituye como una suerte de dispositivo inscrito en la estructura social cuyo objetivo es la conservación de un estado de las cosas que limita y determina las condiciones materiales de ciertos grupos sociales.⁸⁶

Un aspecto de este ejercicio estructural se localiza en la obstaculización del acceso a la educación, fenómeno que conlleva que los sujetos permanezcan ignorantes y sean incapaces de comprender su sometimiento, control y explotación. Estas circunstancias, expresadas en la historia y en el entorno de los personajes, los definen, en mayor o menor

⁸⁶ La relación entre el ejercicio de violencia objetiva y el *dispositivo* se hace evidente al analizar que el concepto foucaultiano refiere, según Agamben, “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos”, (257) y esto es así por su inscripción en el juego de poder, pero también a causa de su función estratégica dominante, es decir, orientada a “cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas.” (Foucault citado por Agamben (250)

medida, como personas con limitaciones críticas respecto a las fuerzas que gobiernan su realidad; es decir, en ambos casos se hallan cercados por condiciones de pobreza pero participan en la dinámica delictiva porque sencillamente no existe otra opción para ellos. Y aunque es posible afirmar que, de una u otra manera, las condiciones sociales que los preceden podrían ser mejoradas, en realidad el funcionamiento de la estructura social opera en dirección de no hacerlo, y se orienta a conservarlas tal y como están, operación que a la larga significa un beneficio para la clase dominante y un abandono del individuo precarizado.

Ahora bien, las condiciones de precariedad implican una anulación del sujeto pues se le limita la capacidad de desarrollo pleno, y esa dinámica se combina con un aparato simbólico que entiende su actuar del siguiente modo:

la desigualdad real derivada de una inequitativa distribución de la riqueza no contradice la bondad ni la eficiencia estatales en el objetivo de lograr la *justicia social*. Por el contrario, la lejanía de la meta confirma la “necesidad” del estado mismo, precisamente con las características que hasta hoy se le conocen. (Guilabert, citado por Volpi: 1998, 31)

Todos estos mecanismos orientados a promover la vulnerabilidad social representados en las obras convierten a sujetos como Filiberto García y Jorge Macías, además de en víctimas de sus circunstancias, en potenciales criminales, dispuestos y disponibles para la ejecución de tareas de represión. Entenderlos como personajes desarrollados a partir de determinadas circunstancias permite comprender la voluntad de crear sujetos vulnerables a la explotación y propicios a funcionar como herramientas del sistema, sea interpretando un papel de sicario, o bien como parte de una masa que únicamente funciona como la base donde descansa un sistema de desigualdad social.

Como puede verse, aunque son claras las coincidencias en que se manifiesta el ejercicio de la violencia al interior de las obras, en realidad son las diferencias, derivadas de

preocupaciones y necesidades propias de cada contexto, lo que finalmente da cuenta de si se ha experimentado una transformación entre una y otra formas de violencia. En esta dinámica, el hecho de que el personaje principal de *El complot mongol* enfrente su desarrollo en el contexto postrevolucionario, en el clímax del reacomodo de las fuerzas regentes del Estado, un momento en el que como nunca es palpable la tensión entre los símbolos y la realidad, habla de un ambiente determinado en gran medida por una concepción de la Historia como un ente vivo en el que los discursos legitimadores de la Revolución están presentes y activos, y en consecuencia el sujeto se encuentra moldeado y condicionado por tales construcciones, estructurales, discursivas y simbólicas. Del otro lado, el que la figura central de *Un asesino solitario* experimente la etapa final de tensión entre el capitalismo y el socialismo, el momento de transición en el que comienzan a vislumbrarse los primeros síntomas del resquebrajamiento de la utopía revolucionaria, así como de la posterior consagración del neoliberalismo como ideología dominante anunciando “el fin de la Historia”, plantea un mundo en el que se ha desechado cualquier necesidad de legitimación de un ideal, y por lo tanto, un lugar en el que el individuo, al hallarse carente de asideros ideológicos, será moldeado únicamente por aquellos suministrados por el binomio Estado-Mercado a través de sus aparatos de ideologización, quienes propician la interiorización de discursos de sometimiento y desilusión, visibles éstos de una u otra forma, en las acciones, las decisiones, pero sobre todo en los pensamientos de los personajes.

Por una parte, esta serie de determinaciones presentes en el contexto de desarrollo del personaje principal de *El complot mongol* encierra una profunda disociación entre lo dicho y lo que acontece, entre el discurso y la realidad. Esto significa que mientras por un lado el aparato político pretende legitimar y justificar las acciones de sometimiento social utilizando un discurso que, ligado a ideales de justicia, aquellos que teóricamente dieron paso al nuevo

gobierno después de la Revolución, en realidad la Historia habla de una sociedad que progresivamente se fue desprendiendo de ellos, y ahí precisamente reside el fundamento de una contradicción entre lo que se dice y lo que realmente acontece. En este sentido, llama la atención que a pesar evidenciarse una clara distancia entre discurso e intenciones reales, persiste en la obra una voluntad manifiesta de los nuevos integrantes de la cúpulas de poder por legitimar sus acciones a toda costa por mantener oculto el programa de precarización, ignorancia y abandono sociales que antes instrumentaron quienes fueron derrocados por la Revolución, es decir, por establecer discursivamente una máscara que impida al sujeto tener clara consciencia de lo que realmente encierran sus actos, intención que no logra realizarse de manera plena pero que no evita la desilusión de quien tuvo fe en un cambio y en una mejora social. En efecto, el personaje principal queda determinado por un discurso que “aparenta” legitimidad al amparo de los símbolos y los ideales de la Revolución y es precisamente la revelación de esta farsa lo que lo conduce a asumir una posición de hastío y decepción pues a pesar de todo, su construcción no le ofrece la posibilidad de encajar en el nuevo contexto.

En contraparte y a diferencia de lo propuesto por Bernal, en *Un asesino solitario* quienes manejan el aparato político-económico del país se han deshecho de todos los presupuestos ideológicos que le significaran una necesidad de legitimación a partir de un ideal de justicia social, lo que en cierto modo se trata de un ejercicio de violencia más descarnado. En la obra de Mendoza, la realidad se representa más acorde con lo que acontece en la Historia, para los adalides del discurso neoliberal ya no son necesarios los subterfugios de aparente preocupación por el individuo, sino que el mundo se ha tornado un descampado en el que se lucha por la supervivencia a partir del capital. En el caso del Yorch, aunque experimenta esta dinámica en carne propia, tampoco le es posible escapar de tal

circunstancia, para él lo urgente es escapar de la pobreza, y de esto se aprovechan quienes se hallan en la cúpula del poder político y económico, quienes además ya no se toman la molestia de enarbolar un ideal justo, dado que si ya no hay necesidad de ello, mucho menos de proveer justicia o bienestar social; en todo caso el discurso se halla centrado en la promesa de una distribución equitativa de la riqueza a partir de la “estabilidad”, de ahí que sea necesario silenciar o aniquilar cualquier forma de disidencia; pues cualquiera que se oponga al estado normal de las cosas, en realidad está entorpeciendo el funcionamiento ideal de un contexto en el que quien no tiene medios económicos es sólo un instrumento desechable.

3.2.2 La construcción e ideologización del sujeto: el adoctrinamiento político

Como se ha intentado mostrar en este trabajo, una cualidad de las obras aquí estudiadas (y de la narrativa policial en general) es que, gracias a la construcción y al desarrollo de sus personajes, ponen de manifiesto dos formas en que opera la violencia objetiva (sobre todo en su forma sistémica-estructural), las cuales se entremezclan en un tejido discursivo a lo largo de la diégesis: por esta razón el análisis del ejercicio de esta forma de violencia desarrolla en dos etapas, primero, mediante el examen del adoctrinamiento político llevado a cabo a través de determinaciones contextuales precarias configuradas e incentivadas por los actores del sistema político-económico de la época; y a continuación a través de la reflexión alrededor de la influencia de los medios de comunicación en la consciencia de los sujetos-personajes, pues diera la impresión de que, en mayor o menor medida, tales mecanismos transmisores de información promueven en las obras la normalización de patrones de comportamiento que legitiman los dictados de las élites políticas y, por extensión, el estado asimétrico de las cosas. De esta manera, se busca explorar una arista de las distintas manifestaciones del ejercicio de la violencia presentes en los textos, tomando en cuenta acontecimientos que experimenta el personaje, pero también el entorno que lo rodea y lo condiciona.

El adoctrinamiento político-ideológico del Estado

Como es sabido, la historia de Latinoamérica se ha visto marcada en distintos momentos por la presencia de gobiernos autoritarios, los cuales consistentemente han perseguido el ideal de dominar y regular las conductas de sus ciudadanos, ya sea a través de dictaduras militares o por medio de sistemas clientelares de control corporativo. Sin embargo --y por fortuna-- tales pretensiones nunca han logrado consolidarse o cumplir su cometido por completo; por un lado, debido a que fenómenos como la disidencia política o la protesta social han sido recurrentes e imposibles de neutralizar; pero también porque las leyes diseñadas para regular el comportamiento al interior de tales sociedades, por lo regular han resultado inoperantes a un nivel real o inmediato. Todo ello, de forma paralela, ha puesto de manifiesto la debilidad del Estado respecto al orden y la organización civil, en vista de que le ha sido imposible garantizar la coexistencia pacífica y ordenada de la ciudadanía, pero también, el cumplimiento de las leyes que el propio Estado promulga. (Waldmann: 2006, 16-17) Esta incapacidad para llevar a cabo su función no evita que en la búsqueda del control de los sujetos se recurra a diferentes métodos, la mayor parte de las veces vinculados con la violencia subjetiva, como la violencia física o la represión, pero también a algunos otros claramente relacionados con el ejercicio de la violencia objetiva (siempre oculta y lejos de la vista, en la medida en que constituye parte del propio funcionamiento del sistema), como sería el adoctrinamiento ideológico por parte del Estado.

Ahora bien, conviene aclarar que el adoctrinamiento ideológico no se refiere a la forma despreciativa del término *ideología*, a aquella que considera a los individuos simplemente alienados y cegados por una serie ideas o prejuicios, a una especie de falsa creencia o denegación de la razón; sino que el término ha de entenderse a partir de cinco criterios: 1) como el proceso de producción de significados, signos y valores en la vida

cotidiana; 2) como el conjunto de ideas característico de un grupo o clase social; 3) como las ideas que permiten legitimar un poder político dominante; 4) como el medio por el que los agentes sociales dan sentido al mundo, de manera consciente; y 5) como el proceso por el cual la vida social se convierte en una realidad natural. (Eagleton, 19-20) De este modo, partir de criterios como los anteriores permite considerar el concepto principal, como vinculado al ejercicio del poder y a fenómenos relacionados con la violencia objetiva, manteniéndolo, de esa forma, dentro del campo de análisis literario.

Por lo que respecta al fenómeno del adoctrinamiento político-ideológico, la obra de Rafael Bernal lo representa a través de un contexto dominado por un ejército de burócratas al servicio de una nueva élite política, realidad que basa su funcionamiento en la sujeción de quienes integran las clases bajas a partir de la falsificación del símbolo genuino de la Revolución. En ese sentido, la intención manipuladora es diseñada a partir de factores como la precaria conciencia crítica que les es permitida desarrollar a los individuos integrantes de dicho sector social. En el caso del personaje principal, este proceso se manifiesta de manera paradójica, pues a pesar de que su historia personal es la de un desposeído que desde joven y a causa de la falta de oportunidades tuvo que integrarse al movimiento revolucionario, y que tal situación lo determinaría, en primera instancia, como un sujeto que decide asimilarse al sistema y cuyas herramientas usuales para salvar los obstáculos que se le presentan serían el uso de la fuerza, la violencia y el arrojo, lo cierto es que, además de estas tres últimas características, en realidad se trata de un individuo competente y bastante consciente del funcionamiento del aparato político al que sirve, con la suficiente intuición para desenredar la trama de un supuesto complot internacional, pero también para repeler buena parte de la ideologización a la que busca ser sometido. Es decir, en su obra, Bernal propone un personaje que, a pesar de sus aparentes limitaciones intelectuales y de las estrategias de engaño que le

son puestas delante, puede leer los signos que hacen funcionar las redes de poder alrededor de él, cualidad que no le impide valerse de los recursos más inmediatos o violentos para eliminar a sus enemigos cuando es necesario. Ahora bien, hay que observar que, en primera instancia, las habilidades críticas del personaje, antes señaladas, se hallan circunscritas a un entorno determinado y son aprovechadas por quienes manejan el ala criminal del gobierno para instalarlo en un empleo en el que las preguntas e indagaciones regularmente suelen ir acompañadas del uso de las armas, por esta razón no sería absurdo asumir que el horizonte crítico del personaje se podría ver limitado, en cierta medida, por quienes ponen las reglas del juego, en este caso, por sus superiores, de modo que no sería posible hablar de que el personaje esté del todo protegido contra cierto grado de adoctrinamiento ideológico.

Por otra parte, es un hecho que tanto para sus superiores como para el aparato represor en general, García no tiene otra función que la de un asesino a su servicio, descartable y reemplazable; incluso él mismo es consciente de esta condición cuando reflexiona acerca de su posición en la nueva etapa de la Revolución:

Usted sólo sirve para hacer muertos, muertos pinches, de segunda. Y mientras, México progresa. Ya va muy adelante. Usted es de la pelea pasada. A balazos no se arregla nada. La Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución! Nosotros somos el futuro de México y ustedes no son más que una rémora. Que lo guarden por allí, donde no se vea, hasta que lo volvamos a necesitar. Hasta que haya que hacer otro muerto, porque no sabe más que de eso. (Bernal: 2013, 11)

Y a pesar de que la reflexión anterior supone una actitud crítica por parte del personaje, constantemente filtrada a través de sus pensamientos, no toma forma plena en acciones de rebeldía inmediata, porque tal consciencia difícilmente implica una insubordinación en las acciones del personaje hacia el aparato de Estado (al menos no hasta la conclusión de la obra). Esto se debe, en parte, a que el adoctrinamiento ideológico del sistema, respecto a la deuda con la causa revolucionaria, goza aún de cierto grado de

efectividad para anular una intención de rebelión en los individuos, ya que ello implicaría un aparente repudio del símbolo original. Muestra de lo anterior es que, a pesar de los desaires que constantemente recibe y de que en el fondo sabe que sus jefes son unos falsarios, el propio Filiberto no logra asumirse como algo más que un engranaje del sistema, como incapaz de ascender en la pirámide del poder, y para sí mismo no es otra cosa que un peón encargado de hacer muertos. “¡Pinches leyes! Ésas son para los pendejos, no para nosotros o para los abogados. Como que nos quitaron la Revolución de las manos. Pero yo nunca la tuve en las manos. El que nace pa maceta no pasa del corredor.” (Bernal: 2013, 172) La autocensura se debe, por una parte, a que su ideario está limitado por la reverencia a una mitificación de la Revolución, es decir, a que la narrativa original del conflicto revolucionario que ha sido pervertida por la cúpula de poder para el provecho de unos pocos pervive en él en forma de devoción hacia los ideales auténticos que él defendió en su momento. Pero también a que dado que el gobierno surgido después de finalizado el conflicto armado ha construido un mito detrás del que escuda su actuar y utiliza como un elemento de legitimación, el sujeto, en este caso Filiberto, en lugar de rebelarse abierta e inmediatamente contra sus superiores, asume una posición que podría entenderse como de cinismo, pero que en realidad encierra una profunda desilusión traducida en abandono o indolencia, al grado que aunque es capaz de “leer” la mentira del nuevo discurso “institucionalizador” de la revolución, renuncia a dirigir sus acciones hacia la destrucción de la maquinaria de Estado. En todo caso, su rebelión se ubica en su consciencia y en su diálogo interior, el cual efectivamente es la parte que entra en contacto con el lector y que en otro nivel llega a estremecer al sistema, pero esta vez desde fuera de la obra.

Como se deduce, es en la manipulación de las ideas donde se representa el centro gravitacional del discurso del Estado, pues este proceso resulta definitivo para la

conservación y la auto promoción del poder político de quienes gobiernan, porque de ello depende que sujetos como Filiberto, y los individuos en general, sigan actuando en pro del sostenimiento del sistema, es decir, el Estado a través de la ficción que ha creado usurpa el contenido del hecho histórico y de manera que éste únicamente funcione como mecanismo legitimador del poder y de las acciones de quienes lo ostentan. “Hemos creado de la Revolución un orden jurídico que no debe romperse. ¿Entiende lo que es eso, García? Un gobierno bajo el imperio de la ley. Eso vale más que las vidas de algunos locos.” (Bernal: 2013, 195)

Para Filiberto, la Revolución mexicana originalmente significa además del consentimiento para resolver conflictos a través de la violencia subjetiva, “aunque tenga que ser a balazos”, un ideal de justicia social, el cual ha sido corrompido por quienes dirigen el sistema, por las cúpulas de poder que dejaron de lado los principios revolucionarios fundamentales: el reclamo de democracia política frente al autoritarismo (demanda original de Francisco I. Madero), la exigencia de democracia social como vía para la justicia y para la distribución equitativa de la riqueza (reclamos del zapatismo y el cardenismo), y la defensa de la independencia frente a las tendencias subordinadoras al dominio de Estados Unidos (personificadas por Carranza y Cárdenas). (Meyer: 1992, 9) Tal abandono de los ideales se realizó, desde luego, con el fin de hacerse un lugar o mantenerse en el poder y lógicamente de enriquecerse a costa de los auténticos motivos revolucionarios. De igual manera, a partir de esta apropiación de una parte de la simbología patria cohesionadora de la sociedad, los nuevos abanderados de la Revolución legitimaron la totalidad de sus acciones, echando mano de una narrativa que argumenta una falsa actualización del proceso, apoyados en una endeble promesa de éxito económico a partir de la modernización del país, pero en realidad oculta un total desinterés de los cabecillas del gobierno por superar el subdesarrollo y el estancamiento

socioeconómico; de igual forma, esta ficcionalización del mito revolucionario desplegó una ideología o un discurso que impactó no sólo en el personaje de Filiberto, sino por extensión simbólica en el resto de la sociedad, y significó para quienes formaran parte del Estado una autorización completa para actuar discrecionalmente y con total impunidad pues todo es justificable con tal de cumplir los ideales de la Revolución.⁸⁷

Así pues, otra cara de este condicionamiento de lealtad hacia los principios que dieron lugar a la Revolución, que en cierta medida intenta extenderse hacia quienes la heredaron (en este caso hacia los jefes inmediatos de Filiberto) sin importar que su orientación ideológica no necesariamente represente los ideales revolucionarios originarios, es que conduce al personaje a cerrar filas con el gobierno, lo que se exterioriza en obediencia plena a las órdenes de sus jefes, y al mismo tiempo deviene en una normalización de conductas que en sí mismas representan daño al ideal de justicia social. Tal dinámica es perceptible durante el episodio en que Filiberto roza una primera sospecha respecto a las verdaderas intenciones del Coronel y del Licenciado Del Valle.

Y luego Del Valle, que no quería que lo reconociera y cada rato sale retratado en los periódicos. Pero él ha de decir que un pistolero no lee los periódicos. Como si todo México no supiera que es uno de los que tenían su corazoncito puesto en ser presidente, pero que no se le hizo. Es posible que también quieran que me haga maje y no sepa ni quién es el presidente, ni quién es el presidente de los gringos. (Bernal: 2013, 26)

En dicha escena, el personaje, que tanto tiempo ha trabajado para el gobierno y que al hacerlo ha observado la operación de la maquinaria oficial desde el interior, intuye que las verdaderas intenciones de sus superiores, lejos de orientarse a evitar un magnicidio, en realidad se encaminan hacia su propia instalación en el poder y, sin embargo, su primera reacción, aunque a regañadientes, es la de respetar su adiestramiento, seguir la norma, hacer

⁸⁷ “¿A qué hace referencia la ideología? Quizá la respuesta más general es que la ideología tiene que ver con la *legitimación* del poder de un grupo o clase social dominante.” (Eagleton, 24)

caso omiso de su sospecha y continuar con la investigación encomendada, pues hay en la insubordinación una dosis de traición a lo que él también ha construido. Este suceso permite ver que el personaje cuenta con un nivel de consciencia social superior al que el sistema había considerado, pues como ya se ha dicho, sus superiores suelen catalogarlo como no más que un pistolero incapaz de conocer la realidad en la que vive; pero paradójicamente el desdén y menosprecio de su capacidad crítica, lejos de impedirle reflexionar y condenarlo en su posición, en realidad, y aunque de inicio no se percibe mella en su sumisión y devoción hacia el aparato estatal, poco a poco las afrentas van desvelando el gran desencanto de su realidad, mismo que se cifra en la consciencia plena de que no le queda nada salvo la idea de que todo lo que tiene es una ensoñación de lo que pudo haber sido si tan solo se hubiera cumplido lo prometido por la Revolución, y que ésta se ha reducido a una empresa de la que sus jefes son los nuevos administradores.

Evidentemente, el sujeto se sabe dentro de una dinámica de engaño discursivo y de intereses ocultos, pero es la combinación de varios factores lo que conduce al personaje a seguir observando los códigos de conducta impuestos por el medio en el que se desenvuelve y a no renunciar, hasta el último momento, a formar parte de un estado corrompido: la devoción que aún le profesa a la figura de la Revolución, el grado de desilusión que le provoca el ser consciente de hacia dónde se dirige todo aquello por lo que él mismo luchó, así como la comprensión de que si pretende seguir gozando de las concesiones que aún se le ofrecen es necesario que se mantenga alineado en la jerarquía del aparato represor, pues sabe de primera mano que cualquier deslealtad conlleva una represalia, ya que él mismo ha reprimido a otros (o al menos ha sido parte de ese mecanismo de coacción), que a diferencia de él no se plegaron al discurso de obediencia.

Los hocicones como que viven poco. Pico de cera, que el pez por la boca muere. Y a mí, hasta ahora, no me ha tocado ser el muerto, como le tocó a mi compadre Zambrano en el lío de San Luis Potosí. Se lo quebraron por puritito hocicón. Allí en el burdel de la Alfonsa se lo quebraron. Yo no estuve allí. Yo no lo maté. Pero yo di el pitazo de que andaba hablando más de la cuenta. (Bernal: 2013, 59)

Este ejercicio de violencia se representa en un nivel sistémico-estructural puesto que la operatividad de los mecanismos institucionales es la que persigue inocular al individuo determinada dirección de conducta, al punto de no ver con desaprobación esquemas de actuación represiva, como el sometimiento por medio de la violencia subjetiva de quienes representan potencialmente una amenaza para el sistema, sean soplones, desleales o saboteadores activos. Sin embargo, aunque a lo largo de la obra se vislumbra una operación manifiesta de justificación de los actos de represión y violencia por parte del Estado así como una intención expresa de subyugar la conciencia del sujeto, en el caso de Filiberto García, esta programación no se cumple por completo desde la ideologización, dado que el propio personaje logra desarrollar una crítica hacia la realidad que le envuelve, lo que es observable cuando reflexiona acerca de su participación en actividades de represión de la disidencia.

—Yo creo, García, que usted es un hombre leal a su gobierno y a México. Estuvo en la Revolución con el general Marchena y luego, después de aquel incidente con la mujer, ingresó en la policía del estado de San Luis Potosí. Cuando el general Cedillo se levantó en armas, usted estuvo en su contra. Ayudó al gobierno Federal en el asunto de Tabasco y en algunas otras cosas. Ha trabajado bien en la limpieza de la frontera y su labor fue buena cuando los cubanos pusieron ese cuartel secreto. Sí. La labor fue buena. Maté a seis pobres diablos, los únicos seis que formaban el gran cuartel comunista para la liberación de las Américas. Iban a liberar las Américas desde su cuartel en las selvas de Campeche. Seis chamacos pendejos jugando a los héroes con dos ametralladoras y unas pistolitas. Y se murieron y no hubo conflicto internacional y los gringos se pusieron contentos, porque se pudieron fotografiar las ametralladoras y una era rusa. Y el Coronel me dijo que esos cuates estaban violando la soberanía nacional. ¡Pinche soberanía! Y tal vez así fuera, pero ya muertos no violaban nada. Dizque también estaban violando las leyes del asilo. ¡Pinches leyes! (Bernal: 2013, 14-15)

Ahora bien, es innegable que los actos descritos por el personaje explícitamente implican un ejercicio de violencia subjetiva hacia otros individuos y que su forma de enunciarlos transmite cierta sensación de cinismo o crueldad, sin embargo, más allá de eso,

lo importante es que precisamente gracias a esto es que revela una dimensión más compleja de su relación con el ejercicio de violencia. En un plano ideal, a través de la implantación en el sujeto de un ideario político determinado, quienes se encuentran al mando de un aparato de estado como el expuesto en la novela se considerarían capaces de influir en el pensamiento y de controlar la conducta de sus subordinados, es decir, de someterlos a la voluntad de una maquinaria corporativista que persigue la ampliación de su radio de influencia, desde el interior de las instituciones y hasta las conciencias de los hombres, sin embargo, en el caso de *El complot mongol* este deseo -proyecto- no se cumple por completo. Esto es así porque Filiberto Macías, gracias precisamente a su habilidad para leer su entorno, logra ubicarse en una especie de zona intermedia que le permite “resistir” a la violencia que implica la ideologización del Estado, a partir de su constante diálogo interior en el que contrasta lo que ve en la realidad con lo que *se dice* en el discurso oficial. Desde luego que esta resistencia es silenciosa la mayor parte del tiempo y, diríase, intermitente, pues como ya se ha apuntado, la condición marginal del personaje y el lugar al que ha logrado colarse en el nuevo mundo postrevolucionario no le otorgan la posibilidad de oponerse activamente a lo que él considera injusto y lo obligan a participar en las dinámicas de violencia subjetiva que le son impuestas, sin embargo esta adherencia poco a poco se va viendo deteriorada en la medida en que los ideales se van desvaneciendo y en la medida en que se va haciendo patente que su futuro se ha clausurado, es decir, cuando sus superiores comienzan a actuar para eliminarlo a él y a la mujer que logra despertar en él sentimientos que lo reconcilian consigo mismo.

Una muestra del reducido nivel de adoctrinamiento del personaje principal de *El complot mongol* se representa en que a pesar de que la lealtad de Filiberto lo lleva a investigar amenazas ciertamente inverosímiles, como la del comunismo o la de los espías chinos, en realidad es consciente de que ninguno de los dos significa una amenaza real para el país,

como discursivamente lo propone el gobierno. “Y estos de China Comunista han de andar medio atrasados en la intriga internacional. ¡Vaya pendejadas que andan haciendo! Por eso creo que aquí hay gato encerrado. ¡Pinche gato! Conque de mucha Mongolia Exterior para salir con esta tarugada.” (Bernal: 2013, 100) La obediencia del personaje principal simbolizaría, por una parte, la lealtad de los sujetos coaccionados por el régimen, pero también la neutralización de cualquier intención de disidencia en sus acciones: no importa que la pista a seguir sea falsa e inútil, lo importante es que se sigan las órdenes. Así, da la impresión de que el aparato de Estado se encuentra protegido ante cualquier posibilidad de sabotaje desde sus elementos integrantes; suposición que resulta errónea pues a pesar de todos los mecanismos que buscan dar cohesión al aparato de Estado y una imagen de aparente solidez ante cualquier tipo de amenaza, sea interna o externa, lo cierto es que al final resultan falaces ante la conciencia crítica del individuo y la validación de su humanidad.

En este sentido, es necesario hacer notar que si bien se ha tratado de referir la manera de operar del régimen en la búsqueda de implantación de su discurso al interior de la novela de Rafael Bernal, de algunas formas en que intenta hacer prevalecer una determinada ideología, la legitimación de la institucionalización revolucionara, los actos individuales de sus integrantes por sí solos no pueden considerarse como acciones ideológicas, sino que cobran este sentido sólo cuando son llevadas a cabo de manera sistemática por parte del régimen; cuando, como afirma Martin Seliger, funcionan como un “conjunto de ideas por las que los hombres proponen, explican y justifican fines y significados de una acción social organizada y específicamente de una acción política, al margen de si tal acción se propone preservar, enmendar, desplazar o construir un orden social dado.” (Seliger, citado por Eagleton, 26) Y en este sentido, la figura de Filiberto es importante en dos direcciones, porque su obediencia y lealtad, por muy limitadas que sean, representan las intenciones y los

efectos del discurso de control en un sector de la población que potencialmente podría ser sometido; pero a la vez, porque su lugar en el sistema simboliza la posibilidad de resistencia a las violencias del Estado, a pesar de las adaptaciones continuas de los mecanismos del sistema para la diseminación del discurso y el sometimiento de los sujetos. Por su parte, una operación similar acontece con el resto de los entes del Estado que, aunque son encarnados por personajes plenamente identificables, como el licenciado del Valle o el Coronel, actúan simbólicamente para ejercer la violencia que mantiene en pie a todo el aparato estatal.

En suma, pese a que Filiberto logra revelar las verdaderas intenciones de quienes se esconden detrás del complot, dicha resolución no se debe en realidad a una “liberación completa” del proceso de ideologización, en todo caso, la resolución del enigma obedece más a una necesidad propia del género y no a una modificación en la percepción del sujeto hacia la realidad, de otro modo no se explica que Filiberto siga cargando con una profunda desilusión incluso después de acabar con los culpables. En realidad, lo que acontece es que el aparato de estado, que ha intentado por todos los medios valerse de un símbolo valorado por sujetos como Filiberto, no es capaz de completar el ejercicio de violencia manipuladora dado que éste resiste a la andanada discursiva y no participa del engaño. En todo caso, puede considerarse que el personaje ha logrado escapar de la manipulación ideológica de los ideales que han dictado su conducta a lo largo de su vida desde mucho tiempo antes, desde el inicio mismo de la transición modernizadora de la Revolución, pues tiene claro que nunca tuvo la justicia revolucionaria en sus manos. “La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes. Y así, por todos lados, nos andamos haciendo pendejos. Todos, de una manera o de otra. Con mucho primor, como dicen los corridos.” (Bernal: 2013, 196) Y sin embargo, también queda abierta la pregunta de si otro elemento trascendental para su rechazo final de la estructura represora ha sido el amor

cercenado, o la negación de experimentar una emoción que le devolvería una sensibilidad negada.

Del otro lado, en la novela de Élmer Mendoza esta dinámica también opera a través de un sometimiento del personaje principal ante el aparato gubernamental, pues, además de su “profesión”, en principio Macías comparte con Filiberto algunos rasgos en común, por ejemplo, es un desposeído que creció en un contexto de privaciones y violencia y esto lo orilló a unirse al régimen en su escalafón más bajo, sin embargo y como se verá, a diferencia de lo que ocurre con el personaje de Rafael Bernal, la dirección de la ideologización hacia Jorge Macías no opera a partir de un mito cohesionador, que en su contexto resultaría ya inoperante, sino a través de la inoculación de un ideario que parte de una combinación de la maquinaria estatal y de medios de comunicación como la televisión.

Los medios de comunicación como fabricantes de una realidad

Para Pierre Bourdieu “cuanto mejor se entiende cómo funciona [un medio de comunicación] más se comprende también que las personas que intervienen en él son tan manipuladoras como manipuladas. Incluso, a menudo, manipulan más cuando más manipuladas están y más conscientes son de estarlo.” (Bourdieu, 21) Esta afirmación brinda la pauta para examinar un fenómeno que se manifiesta en *Un asesino solitario*, acerca del papel de los medios de comunicación como colaboradores del aparato de estado en el establecimiento de un discurso de control social.

Antes que nada, hay que decir que la voluntad de implantación de un discurso de control social con ayuda de los medios, característica de todo tipo de régimen autoritario,⁸⁸

⁸⁸ Usualmente esta dinámica se da en forma de propaganda. Raymond Williams dirá que “un régimen fascista podría advertir rápidamente la utilidad de la radiodifusión para ejercer un control político y social directo.” (Williams, 38)

es observable, en mayor o menor medida, en las dos novelas aquí analizadas, en la de Rafael Bernal de manera incipiente, y en la de Élmér Mendoza de manera mucho más evidente. Ahora bien, existe una diferencia importante que influye en la manera en que este fenómeno se manifiesta en ambas obras: mientras que en la primera de ellas, la figura del Estado es la que opera a través de la manipulación del mito de la Revolución (así como de una postura de rechazo al comunismo) para implantar su discurso e intentar influir en la conducta de los sujetos, estrategias acordes a la época en la que fue escrita la obra; en la novela de Mendoza, a esta tarea que anteriormente era casi exclusiva del Estado se le suman los medios de comunicación, partiendo ya no del mensaje de una Revolución modernizada, que para el momento histórico que ambienta la obra resulta ya inoperante, sino a través de un mensaje de supuesto temor a la “desestabilización” del país, así como a la obstrucción al acceso a la globalización provocada por “fuerzas desconocidas”, tanto nacionales como extranjeras, sea el neozapatismo, los estudiantes o el magnicidio (y quizá en menor medida el fantasma del comunismo).⁸⁹ Es decir, en el primer caso es principalmente el aparato de estado quien intenta moldear un tipo de conducta, mientras que en el segundo, serán los medios de comunicación quienes tengan mayor influencia en su modificación y control; pero de cualquier modo, en ambos casos la violencia tiende a ser estructural-sistémica y cultural-simbólica en la medida en que alienta y condiciona comportamientos en los individuos a partir tanto de la manipulación de un símbolo, como de la ficción de un enemigo aparente, mas no real, en los movimientos de izquierda.

⁸⁹ “La segunda muerte de la Revolución Mexicana, [...] también llegó cuando se hizo innecesario insistir en la “tercera vía” porque la bipolaridad de la Guerra Fría había desaparecido al perder el socialismo real la batalla frente al capitalismo neoliberal.” (Meyer: 1992, 11) La “tercera vía”, idealmente de raíz autóctona, planteaba el encauzamiento de la Revolución Mexicana, a través de una combinación de lo mejor de los dos grandes sistemas en pugna, del socialismo soviético y del capitalismo norteamericano, “a la vez que evitaba sus defectos: la dictadura del partido o del mercado.”

Ahora bien, a diferencia de instituciones como la iglesia o la escuela, la influencia de los medios de comunicación es determinante para el control de la sociedad, pues significaron una nueva forma de hacer llegar los mensajes del sistema político a la vida de los ciudadanos, en el caso de la televisión, durante las 24 horas del día. (Williams, 35) Esta característica en combinación con la capacidad de moldear la realidad de acuerdo con determinados intereses, (una de las cualidades más importantes de los medios de comunicación en general, pero de la televisión en particular), le confirieron a la telecomunicación un poder de ideologizador casi absoluto durante la segunda mitad del siglo XX.

Desde luego, conviene recordar que los sistemas de comunicación nacieron inicialmente como una tecnología para dar a conocer y difundir acontecimientos trascendentales para la sociedad y no como una herramienta de control social. Sin embargo, muy pronto el Estado se daría cuenta de su utilidad y de la necesidad de tenerlos bajo su esfera de influencia, debido a su capacidad para transmitir y difundir, además de noticias, ideas que garantizaran el control de los gobernados. Como afirma David Fajardo Tapia, los medios de comunicación (particularmente la televisión) han servido como “una herramienta que más allá de informar, posee la capacidad de moldear las conductas, es decir, de incidir en el comportamiento social”. (Fajardo Tapia, 19)⁹⁰ Evidentemente, el que el Estado coaccione a los medios de comunicación tiene su fundamento en que estos le facilitan el acceso a las conciencias de los individuos; o dicho de otro modo, se debe a que funcionan como herramientas de manipulación ideológica que trazan directrices de comportamiento basadas en el discurso o la ideología que el Estado (pero también el mercado) busca difundir a través de distintos tipos de contenidos. Esta característica les es concedida básicamente por

⁹⁰ Si bien el autor se enfoca en el estudio de la imagen periodística, es posible extender el fenómeno a la generalidad de los contenidos de la prensa o de los medios masivos de comunicación.

dos factores ligados entre sí: por su capacidad de moldear o crear una realidad a través de la filtración y creación de contenidos específicamente seleccionados; pero también por proclamarse como los legítimos transmisores de la verdad, gracias al cultivo constante de una imagen de respetabilidad y objetividad.

Este fenómeno es fácilmente observable en *Un asesino solitario* cuando se ponen de manifiesto las preferencias del personaje principal respecto al tipo de contenidos que suele consumir. En un momento, Macías afirma que prefiere información acerca del acontecer político pero con un enfoque poco reflexivo y acompañada de contenidos escandalosos o macabros, los cuales históricamente han tenido como destinatario a un sector acrítico de la sociedad que no es plenamente consciente de los vínculos entre la realidad social y los intereses y decisiones del aparato de Estado, a ese sector “desinformado” que no percibe que lo que dicen las noticias no siempre concuerda con la realidad o que puede estar sujeto a una línea editorial dictada por intereses particulares. (Williams, 75)⁹¹

en caso de ser necesario usaría la credencial de El Financiero, al que por cierto ya le había echado un lente: qué periódico más feo carnal, puros números, rollos de economía, sin nota roja y además, chale, no se la andaban acabando con la selección nacional y con el señor Mejía Barón, no los querían ni tantito. (Mendoza: 1999, 121)

Evidentemente, Macías no es un lector crítico de este nivel de realidad, pues sólo se interesa por contenidos que pueden manipularse fácilmente o que se distancian de una visión analítica u objetiva de la misma realidad. Esto lo coloca en una zona vulnerable puesto que es fácil para un individuo como él ser sujeto de manipulación; además, de que deja ver que los juicios del propio Macías, a pesar de tener destellos de una visión crítica acerca de lo que acontece en su entorno, están condicionados por lo que el sistema permite que le sea

⁹¹ Para un análisis respecto al fenómeno de la violencia en los medios de comunicación conviene revisar el trabajo de Sara García Síberman y Lucía Ramos Lira. *Medios de comunicación y violencia* (2000).

proporcionado, algo que también se explica porque su contexto siempre ha estado determinado por la precariedad. Por otra parte, conviene pensar en la paradoja existente en que debido a su actividad el propio Macías es consciente de que lo que asegura la prensa no siempre se ajusta a la verdad, es decir, aunque el personaje conoce los entresijos de las pugnas políticas y sabe que el gobierno esconde información al público, dado que él mismo trabaja en esa zona oscura del régimen, no es consciente de que él también se ve influido por el discurso que los medios promocionan y se construye una opinión alineada con la ideología propuesta por el gobierno, asume como verdad lo que el Estado quiere que sus gobernados piensen. Así, en el caso de las campañas políticas, cuando se acerca a los diarios advierte una cierta discrepancia respecto a los contenidos y a lo que él mismo sabe que está pasando.

me fui a desayunar a El Famoso y a comprar *La Prensa*, para ver qué decía de los candidatos. Hasta ese día no les había puesto cuidado, ni siquiera cuando el señor Malinovski hablaba de ellos. Donde quiera se oía que las campañas estaban bien ñengas, [...] pues sí, que se rasquen con sus uñas, pensaba yo, quieren ser el mero machín, órale cabrones, chinguense pa que sepan lo que es canela. En el periódico venían varios rollos: que ningún candidato le había llegado a la raza, ¿y pa qué quieren llegarle?, pensaba yo, de todas maneras va a ganar el que va a ganar y les apuesto lo que quieran, al cabos no iba a tener billetes el bato, ¿verdad? Claro, en ese momento yo cavilaba en lo que ya sabes, el tema venía a mi mente y se iba, venía y se iba como las olas del mar, simón, me iba a chingar al bato pero iba a sobrevivirle el partido más poderoso de México, seguro así pensaba el que iba a pagar, a poco no. (Mendoza: 1999, 35-36)

Revisé el periódico, que la campaña de Barrientos tomaba fuerza, Qué es eso, pensaba yo; que desde el 6 de marzo que había roto con el presi había tomado vuelo, y yo, simón carnales, la está haciendo machín; que había reunido treinta mil personas en Tabasco y venían fotos bien acá, donde el bato se miraba de lo más felón, Órale, pensaba yo, al cabos que ni a acarrear se animan los del PRI. También venía el Cardona y su roñoso salivero sobre la justicia social, democracia ya y eso, y el Max, carnal, bien acá, chilo, siempre salía grandote con sus barbas perfumadas echando rollo sobre la corrupción, un México sin mentiras y pidiendo debate por televisión. (Mendoza: 1999, 78)

A pesar de esta aparente discordancia y de que en algunos momentos es capaz de desmentir el discurso de los medios acerca de temas en concreto, en realidad no existe un rechazo preciso ni una oposición hacia el discurso mediático, el cual es aceptado por Macías sin contrariedad alguna. Se podría decir que los medios colocan al personaje en una realidad

creada por ellos mismos a partir de los intereses del aparato político-económico, en una realidad que tiene dos rostros: por un lado, el que presentan objetivamente los contenidos de los medios; y por otro, el que él vive día a día, el que está encargado de construir a través del asesinato.

En este mismo sentido, ya en *El complot mongol* Bernal también había deslizado un episodio que ponía de manifiesto la capacidad de los medios para moldear la realidad, cuando los periódicos son incapaces o no tienen la voluntad de denunciar los crímenes debido a la protección que gozan asesinos al servicio del gobierno, como el propio Filiberto García, por parte de la cúpula de poder que censura ese tipo de información.

Llegó al Café París, se sentó en una mesa, vigilando la puerta y pidió un café exprés. [...] Leyó el periódico de la mañana. En *Últimas Noticias* o en *El Gráfico* saldría lo de los muertos. Otro misterio que la policía no logra esclarecer. Pero también le estamos jugando rudo a la policía. Puede que el Coronel les diga algo para que se estén serios. ¡Pinche Coronel! (Bernal: 2013, 72-73)

Y si bien es cierto que este procedimiento es mucho menos evidente en la novela de Bernal que en la de Mendoza, en ambos casos lo que se trasluce es el hecho de que los medios tienen interés o son capaces de reconfigurar o construir una realidad: de una cruel y dominada por la anomia y la represión de Estado, a otra en la que lo ausente no es la justicia sino los crímenes; y esto sólo es posible porque el discurso que llega a la sociedad se hace por canales que están intervenidos, canales en los que la información no puede llegar sino de forma sesgada y con una obvia carga ideológica, desde luego, determinada por las intenciones del gobierno. En el caso de *Un asesino solitario*, queda claro que al Estado le interesa dar una imagen de completa seguridad aunque en la realidad fuera de los medios, se sigan cometiendo actos que atentan contra la integridad de los gobernados. Esta relación de complicidad entre Estado y algunos medios de comunicación, como es bien sabido, siempre ha sido perjudicial para la sociedad, pues, en última instancia, lejos de tener como fin el beneficio de ésta, se

basa esencialmente en el provecho de los propios actores: de quienes se hallan a cargo del Estado, mediante su perpetuación en el poder con un mecanismo de control social a su disposición, y de los medios, a través de la obtención de prebendas y privilegios económicos derivados de su ayuda.

Ahora bien, si con la prensa escrita la construcción de realidades significó un gran paso en el control de los individuos, la llegada de la televisión amplificó el fenómeno, dado que la capacidad de penetración de ésta es más amplia y tiene mayores capacidades para crear una nueva realidad. Consecuentemente esto lleva a la sociedad hacia nuevos niveles de sometimiento al discurso oficial, pues no sólo se altera la percepción del sujeto sino que ofrece la posibilidad de integrarlo a fenómenos colectivos por la necesidad de pertenencia a un grupo o por provocar la exacerbación de prejuicios hacia ciertos grupos humanos, por lo general minoritarios. A este respecto Bourdieu advierte:

los peligros políticos inherentes a la utilización cotidiana de la televisión resultan de que la imagen posee la particularidad de producir lo que los críticos literarios llaman el efecto de realidad, puede mostrar y hacer creer en lo que se muestra. Este poder de evocación es capaz de provocar fenómenos de movilización social. Puede dar vida a ideas o representaciones, así como grupos. Los sucesos, los incidentes son los accidentes cotidianos pueden estar preñados de implicaciones políticas, éticas, etcétera, susceptibles de despertar sentimientos intensos, a menudo negativos. (Bourdieu, 27-28)

El que la televisión tenga esta capacidad de manipulación de las conciencias es importante para la implantación del discurso de Estado, porque al ser “la única autorizada” para transmitir la “verdad”, y al ser el único vehículo legitimado, goza de un prestigio social que es casi imposible de desafiar. Desde luego que lo anterior habría que matizarlo, dado que, en efecto, esta capacidad nunca es absoluta, y en el caso mexicano siempre se vio definida por una combinación de intereses tanto gubernamentales como oligárquicos y corporativistas, así como por un sector de comunicadores que siempre resistieron la

cooptación del poder.⁹² Sin embargo, en esta muestra de *lo verdadero* por parte de la televisión opera el “ocultar mostrando”, el mecanismo por medio del cual sólo se revelan los contenidos que le son inofensivos o convenientes al aparato político y que distraen la atención de los espectadores con información irrelevante, que ocupan el espacio de otra información que realmente podría ser de utilidad para el ciudadano si es que buscara la opción de salir de esa realidad construida. “Y si emplean unos minutos tan valiosos para decir unas cosas tan fútiles, tiene que ser porque esas cosas tan fútiles son en realidad muy importantes, en la medida en que ocultan cosas valiosas.” (Bourdieu, 23) Esto crea dos grupos, aquellos que tienen acceso a información fidedigna, y que consecuentemente encarnarán la disidencia o la crítica, y aquellos que permanecen privados de la posibilidad de conocer otra realidad que no sea la que el sistema les permite. En este caso, Jorge Macías, el personaje principal de la novela de Mendoza, se encuentra en el segundo grupo, pues lo real, su realidad, lo que dice la televisión, coincide con lo que el aparato de estado le ha inculcado, pero no necesariamente con lo que realmente acontece en su entorno.

Un aspecto determinante para la transmisión del discurso es el papel de los periodistas de televisión, quienes ataviados con un traje de respetabilidad y objetividad se convierten en pontificadores de la realidad, tanto de opiniones políticas como de juicios morales. Estos “periodistas” (que bien podrían llamarse sólo presentadores de noticias) suelen “imponer al conjunto de la sociedad sus principios de visión del mundo, su problemática, sus puntos de vista” (Bourdieu, 68), los cuales coincidentemente se apegan a las directrices del discurso

⁹² Para profundizar en esta tensión entre el poder y los medios de comunicación se pueden verificar los trabajos de Jacinto Rodríguez Munguía *La otra guerra secreta* (2007), de Celeste González Busctamente, “*Muy buenas noches.*” *México, la televisión y la Guerra Fría* (2015), o de Claudia Fernández *El tigre. Emilio Azcárraga y su impero Televisa* (2000).

oficial. Un caso paradigmático es la figura de Malinovsky quien encarna y disemina el discurso estatal enfundado en un disfraz de prestigio y objetividad.

Sólo Malinovski se los ponía parejos, se echaba unos rollos que daba gusto oír carnal: ¿Qué quieren los transgresores, qué desean, por qué quieren desestabilizar al país, qué oscuros intereses los mueven a realizar sus acciones, a quién le interesa que nazca y se desarrolle el caos en nuestro país, quiénes son estos terribles promotores? Yo volveré después de estos anuncios con la campaña del Licenciado Luis Eduardo Barrientos Ureta, candidato del Partido Revolucionario Institucional a la Presidencia de la República; así carnal, bien chilo. (Mendoza: 1999, 50)

La aparición de este personaje no es fortuita, pues como ya se dijo, Malinovsky es una representación de Jacobo Zabludovsky, periodista emblema del sistema político mexicano de la segunda mitad del siglo XX, quien para 1994 tenía a su cargo el noticiario *24 horas*, programa de mayor audiencia nocturna que lo consagraría como uno de los informadores más reconocidos y cuyo estilo a la postre influiría fuertemente en la producción de noticiarios en México durante el resto del siglo. Este hecho es reconocido por el propio Jorge Macías al señalar su preferencia por dicho telediario, hecho que refuerza la preeminencia del comunicador en la fabricación de realidades: “quería pensar en la quinina, acariciarla machín en mi mente y verme sin mayor bronca wachando la tele: mis películas, el box, el futbol, el noticiero de Abraham Malinovski, que era mi favorito,” (Mendoza: 1999, 29-30)

Aunque Zabludovsky siempre proclamó su independencia respecto a la injerencia del gobierno en los contenidos noticiosos, en realidad prevalecía la estrategia gubernamental del garrote y la zanahoria para marcar la línea de lo permitido a la prensa. Esta estrategia sirvió para censurar contenidos desde los inicios del control de los medios de comunicación, con el fin de construir una fachada de orden, civilidad y respeto a la ley, así como para desprestigiar cualquier manifestación de disidencia o descontento social. En su crítica a los neozapatistas, Malinovsky utiliza este último recurso, el desprestigio y el denuesto hacia quienes atentan

contra el estado “normal” de las cosas, por muy injusto que éste sea, la misma estrategia que se utilizó contra las protestas estudiantiles de 1968, describir a los inconformes como amenazas para la nación manipuladas por fuerzas desconocidas cuyo objetivo era la desestabilización y el entorpecimiento del orden y el progreso del país. Naturalmente Jorge Macías comulga con el discurso ofrecido por los medios de comunicación (de ahí la contradicción antes mencionada) porque asume que el mensaje que transmiten es verdadero y en un sentido es constancia de la realidad, pero también porque considera que los portavoces de esa información son dignos de confianza, por su prestigio y por su supuesta objetividad. Sin embargo, lo cierto es que ni el mensaje ni la imparcialidad de los comunicadores son verdaderos porque se encuentran alineados y sometidos al poder, el mismo que lo ha contratado durante toda su vida para acallar cualquier conato de disidencia, pero a diferencia de él, ellos lo hacen masivamente. Esta posición de Macías lo coloca como una víctima del discurso del poder pero también al servicio del mismo, ya que no es completamente consciente de la manipulación de la que es objeto; él, como la mayoría de la sociedad, es cautivo de estos mecanismos de poder sin tener consciencia de ello.

Asimismo, esta manipulación se traduce en patrones de comportamiento y de pensamiento en los que no se tolera la diversidad de opinión, en los que se rechaza todo aquello que contradiga o cuestione lo aprendido por el adoctrinamiento estatal. Dicha dinámica se observa cuando el personaje principal no es capaz de considerar opiniones políticas diferentes a las del candidato oficial, que es el candidato de su partido, y muestra su intolerancia y dogmatismo políticos en contra del candidato que representa la oposición y la crítica al gobierno.

Prendí la tele y puse Al despertar, chale, la apagué de volada, estaban pasando un rollo de Cuitláhuac Cardona y ya te dije, era un bato que me revolvió el estómago, sabía que la noticia duraba cualquier madre pero no estaba de humor para soportar pendejadas de justicia para

todos, democracia ya y esas ondas que el bato se traía; es más, hasta me puse de malas. (Mendoza: 1999, 106)

Lo mismo acontece cuando se le plantean contenidos que dan voz a los disidentes zapatistas; inmediatamente reacciona anteponiendo prejuicios que retratan a los indígenas como sujetos imposibilitados para cualquier tipo de protesta o caracterizándolos como perezosos o propensos a la embriaguez y al engaño. Esto además de ser paradójico, pues los rasgos físicos y sociales del propio Macías lo asocian con la población indígena, significa que para el personaje principal los indígenas que reclaman justicia no caben en la realidad porque al carecer de respeto o autoridad, su figura puede ser omitida o ridiculizada sin inconvenientes y no pueden ser considerados objetivamente, tal y como sucede en la televisión.

Uno de esos días pasaron por la NBC varias entrevistas a un resto de batos encapuchados con pasamontañas y paliacates, les preguntaron que si qué onda, no pues, al modo, respondieron que eran puros batos felones, que se las comían ardiendo y que estaban dispuestos a morir luchando porque de todas maneras se morían de hambre y que el gobierno pallá y el gobierno pacá, chale, bien exagerados, ¿tú crees que se estaban muriendo de hambre? Si eran bien huevones, se la pasaban durmiendo o tragando aguardiente, ah porque eso sí, no hay cabrón que no sea pedo. A veces me hartaba de tanto rollo y mejor apagaba la tele o le cambiaba, buscaba una película (Mendoza: 1999, 47-48)

Durante este proceso, es posible constatar que las cavilaciones de Macías se dan precisamente mientras visualiza los programas de televisión; que es en esos momentos cuando reflexiona acerca de lo que sucede en su contexto, respecto a la forma en que la realidad no concuerda con lo que él vive. Pero a diferencia de lo que sucede con el personaje de *El complot Mongol*, el Yorch no es capaz de resistir el discurso oficial y comprender que lo que plantean los medios, además de una mascarada, se trata de una manipulación, y que él mismo es sujeto de ella; e inclusive, que dicha sujeción no termina con su escape al plan del magnicidio ya que de hecho durante el relatar de su historia a su interlocutor anónimo en el drenaje profundo, se percibe que las consideraciones políticas del personaje no han sufrido

modificación. Ahora bien, indudablemente los mensajes por los que Macías se ve influenciado varían y se hallan enmarcados en diferentes tipos de noticias o contenidos, cuyo denominador común es que todos ellos tienen como fin último la legitimación del poder, del orden de las cosas y de la clase gobernante, en otras palabras, todo el aparato de comunicación, más que ser un transmisor de acontecimientos, termina por convertirse en un pilar que mantiene al sistema político-económico a flote, tarea para la que es necesario un lector pasivo de la realidad. En más de un sentido la figura del Yorch, al encarnar todos los prejuicios y estereotipos racistas y clasistas del México de finales del siglo XX, permite a la obra realizar un examen en torno a los mecanismos que utilizan las clases políticas privilegiadas y los intereses de la oligarquía para mantener el dominio sobre las clases marginadas, motivando la reproducción voluntaria y convencida de formas de pensamiento y comportamientos que favorecen el estado asimétrico de las condiciones sociales en que habitan.

En suma, la contribución de los medios de comunicación es determinante para el establecimiento de un discurso de control y, necesariamente, pasa por una normalización del engaño. Esta oficialización de la mentira se explica a partir de la propia historia de los principales medios en México, la mayoría de los cuales, si bien siempre han tratado de conservar una máscara de imparcialidad e independencia, lo cierto es que, salvo contadas excepciones, históricamente han tenido un papel cómplice del oficialismo y, en este sentido, naturalmente han sido partícipes de las formas en que el sistema ha ejercido la violencia sobre sus gobernados.⁹³

⁹³ Un ejemplo paradigmático fueron los hechos del 2 de octubre de 1968 y los del 10 de junio de 1971, ambos celosamente ocultados por los censores de los medios. El concubinato entre medios y gobierno en una sociedad como la nuestra pone de manifiesto tal grado de anomia en las regulaciones de la injerencia en los contenidos por parte del gobierno que se ha institucionalizado la práctica del soborno y se le ha denominado “chayoteo”.

Como puede constatar, las formas de representar el establecimiento del discurso de dominación de los sujetos por parte del Estado se desarrolla en ambas obras a partir de distintos mecanismos, los cuales varían de acuerdo a cada uno de los contextos y diégesis ofrecidos en las manifestaciones literarias aquí analizadas. Sin embargo, vale la pena reparar en ellos porque a través de su operación saltan a la vista las diferencias en la manifestación de la violencia sistémica-estructural entre una y otra. En principio, se puede convenir en que dichos mecanismos funcionan a través de una voluntad de adoctrinamiento político hacia los personajes y por medio de participar de objetivos en común: que ambos desean reducir o conservar al individuo en el papel de una herramienta utilizable y descartable, y que ambos se apoyan en la fabricación-manipulación de la realidad. Así, *El complot mongol* se centra en el recurso narrativo de la falsificación de un ideal a través de la utilización de los símbolos e ideales revolucionarios legítimos en provecho de quienes ocupan la cúpula de poder; y *Un asesino solitario* se enfoca en la deformación de la realidad para tergiversar la historia, mediante la presentación de una realidad condicionada por la información que esparcen los medios de comunicación.

Y aunque las coincidencias entre ambos mecanismos de ideologización son evidentes, ciertamente las diferencias implican cambios en las formas en que los sujetos conciben su entorno y la realidad, a saber: mientras que la novela de Rafael Bernal centra su pensamiento en el pasado, la de Élmer Mendoza lo hace en el presente; en tanto que la primera pone el enfoque en un punto fijo y eternizado, la segunda lo hace en uno en movimiento y efímero,

Respecto a esta dinámica habría que puntualizar que incluso fueron creados “despachos de prensa en todos los niveles superiores de gobierno [donde] los funcionarios de comunicación social de cada departamento tenían la responsabilidad de vigilar la cobertura que se hacía en cada uno, así como de ofrecer lo que llamaban ‘apoyo financiero’.” (González Bustamante, 120-121)

es decir, que estos procedimientos evidencian un cambio en la dirección de las preocupaciones temáticas de los autores, un desapego de las realidades regidas por viejas ideologías y una traslación hacia realidades construidas a partir de lo mutable e inmediato.

Así pues, las manifestaciones de violencia estructural como el caso de la ideologización del sujeto no se limitan al control discursivo del sistema, sino que tienen efectos que suelen ir más allá y eventualmente alimentar actos de violencia tanto simbólica como subjetiva; primero, al inscribirse en las convicciones, los modos de percepción y las conductas de los gobernados, en este caso de los personajes; y después, una vez que dichas representaciones (por lo regular hacia grupos sociales minoritarios) con carga simbólica negativa se encuentran normalizadas dan paso a actos de coacción o agresión física, como la normalización de la intolerancia política y étnica que abren la puerta a conductas como la discriminación o la anulación de quienes no comparten las mismas posturas político-ideológicas que promueve el Estado o quienes sencillamente son diferentes fenotípicamente a lo que establece la norma del imaginario social. Sin embargo, en un caso y otro estos procesos implican necesariamente una diferenciación en los discursos de los personajes respecto a su reacción frente a dichos ejercicios de violencia, pues mientras que Filiberto García entiende su actuar como legítimo y desde una consciencia ligada al bien común o a la consecución de un ideal; Jorge Macías, no encuentra necesario darle justificación alguna a sus acciones, y en cambio se refugia en su ignorancia y en su egoísmo para continuar su participación en ellas.

Finalmente, habría que decir que este control del discurso para la manipulación de la sociedad significa una expresión más de la violencia, pues impide a los sujetos la libertad de pensamiento y encierra la necesidad de manipular la realidad. Por ello el tránsito desde el Estado como adoctrinador y promotor de un discurso de control hacia una combinación de

Estado y medios de comunicación, primero la prensa y después la televisión, con el mismo objetivo significa la existencia de una transformación en las formas cómo se manifiesta la violencia al interior de las dos obras aquí tratadas. Lo que de igual manera representa, en ambos casos y a través de mecanismos distintos, una crítica a su contexto por parte de los dos autores.

CONCLUSIONES

Las consideraciones propuestas a lo largo de esta investigación obedecen a inquietudes personales nacidas de problemáticas sociales observadas en la experiencia cotidiana y la realidad vivida en nuestro país. Por esta razón, se ha elaborado un análisis que fluctúa o mantiene puntos de contacto entre la literatura y determinados fenómenos sociales y culturales existentes fuera de ella, entendiendo, desde luego, que se trata de planos independientes pero coexistentes a través de una retroalimentación constante; en ese sentido, se hace necesario enunciar las conclusiones o, mejor dicho, los hallazgos generales de esta investigación.

En primer lugar, es justo reconocer las que considero son el par de dificultades más importantes en la realización del presente trabajo, la primera de ellas: la ausencia de algunos textos importantes que no pudieron ser consultados, ya fuera por ser ilocalizables o bien por falta de acceso al repositorio en que se hallaban resguardados; la segunda, que pese a que se buscó plantear las expresiones más reconocibles de la violencia objetiva-estructural, el análisis únicamente se ocupó de revisar algunas formas del fenómeno, lo que hizo necesario omitir otras manifestaciones de violencia de esta clase presentes en los textos, circunstancia que se explica a causa de autolimitaciones de extensión. Es decir, a pesar de haber realizado un esfuerzo por evitarlo, sin duda, quedarán aspectos pendientes de tratar en esta propuesta de análisis, como otras formas de violencia relacionadas con la dominación social o como la violencia contra la mujer, sin embargo, considero que tales temáticas, por su carácter específico, merecen un tratamiento de mayor profundidad para el que quizá también sea conveniente recurrir a un corpus distinto.

Del lado contrario, un acierto que vale la pena rescatar es que el criterio para la selección de las obras analizadas en este proyecto haya estado basado tanto en las cualidades genéricas como en el contenido temático de las mismas, pues, sin duda, la narrativa policial brinda la posibilidad de observar la representación de la violencia a través de un lente bastante adecuado para enfocar detalles de este fenómeno. Y el hecho de que este ejercicio se haya llevado cabo desde esta clase de narrativa, manifiesta una cualidad importante de esta forma literaria: que dadas sus características directas y explícitas, el género no enmascara la realidad ni las formas de la violencia, pues no pretende esconderla detrás del artificio estético. Por el contrario, dado que en esta literatura la violencia subjetiva es expuesta abiertamente, el contraste que descubre los entresijos de la violencia objetiva es más evidente; ello, aunado a la maestría de los recursos narrativos utilizados por los autores, logran que *El complot mongol* y *Un asesino solitario* revelen la naturalización de la violencia sin la necesidad de recurrir a elementos que rompan el pacto de verosimilitud.

Ahora bien, al inicio de este trabajo se presentó una hipótesis que en líneas generales proyectaba confirmar que “ciertas expresiones de la literatura policial son capaces de transformarse y adaptar la representación de los discursos de la violencia de acuerdo a su contexto y que la visualización de tales cambios permitiría examinar dichos recursos de representación y evaluar las condiciones sociales alrededor de la obra literaria”, sin embargo, y a pesar de que el trabajo de análisis confirmó la existencia de transformaciones en ciertas formas de representación de la violencia, lo cierto es que la investigación, como toda discusión intelectual, implicó un camino complejo hacia su verificación, revelando distintos claroscuros y matices que debieron ser señalados, haciendo precisiones en algunos lugares de la misma.

Por lo que respecta a la primera forma de violencia, la objetiva-estructural, lo primero que se observó fue que se plantea el mismo fenómeno en ambos textos, esto es: el empobrecimiento de la sociedad para mantener el control sobre sus individuos. Sin embargo, el cambio sustantivo se localizó en la representación de sus consecuencias, pues mientras en *El complot mongol* éstas conducen al personaje a integrarse al movimiento revolucionario, y por lo tanto, lo empujan a la acción para intentar cambiar su realidad; en el caso de *Un asesino solitario*, las consecuencias de esa precariedad arrojan al personaje directamente hacia una vida delincencial, mostrando un mundo en el que se han acabado las esperanzas de mejora del contexto. Como se advierte, la diferencia es evidente en las formas en que se canalizan las consecuencias del dispositivo de control social, pues mientras que en el mundo de Filiberto García aún existen opciones, esperanzas e ideales, en el del Yorch Macías, éstos se han esfumado por completo. Y ese es precisamente el ejercicio de violencia estructural, el que los sujetos vean limitadas y condicionadas sus posibilidades de vida a partir de una realidad delimitada por el Estado, el mercado o por una combinación de ambos.

En el mismo territorio de la violencia estructural, pero en el segundo caso, en la ideologización del sujeto, ciertamente se manifiesta un cambio en la forma de representar la violencia, sin embargo aquí opera en otro sentido, pues mientras que en la obra de Rafael Bernal se utiliza el símbolo de la Revolución para dominar a los sujetos y para intentar que el personaje permanezca alineado a las órdenes de sus superiores, que son a la vez los herederos de la Revolución; en la de Élmér Mendoza se recurre a la manipulación de la información del presente, de la “realidad”, para reproducir la obediencia del personaje. En ese sentido, en ambos casos se trata de fabricaciones históricas, es decir, se le vende una idea al individuo-personaje que éste no necesariamente es capaz de decodificar porque los discursos que contiene están fuera de sus horizontes culturales y sobre todo porque se

encuentran recubiertos con un traje de legitimidad y respetabilidad. Con todo, el cambio en las formas de violencia estructural sí se modifica, en la medida en que se transita de una manipulación y falsificación del pasado a una del presente.

Así pues, como se ha visto, los hallazgos señalados de manera sintética evidencian la transformación de elementos sustanciales en la representación de la violencia de una obra a otra, sin embargo, más allá de confirmar la hipótesis planteada al inicio, considero que su real contribución se encuentra en que precisamente la señalización de tales cambios permite observar la serie de alcances que dichas modificaciones conllevan a nivel estructural en el tejido social, y que si se encuadra el fenómeno desde un nivel extraliterario, se puede entender por qué históricamente han desembocado en consecuencias sociales como la resignación de los individuos a un contexto hostil, la aceptación de realidades fabricadas o manipuladas, o el ejercicio de prácticas de segregación y discriminación entre los mismos miembros de una comunidad.

A pesar de que la violencia es un fenómeno presente en la vida diaria, desafortunadamente su ejercicio en su forma objetiva es difícil de percibir, dada su naturaleza silenciosa y mimética; paradójicamente, esa cualidad le permite reproducirse sin demasiados impedimentos en el interior de la sociedad; ello, sumado a que el imaginario social considera de manera errónea que quienes suelen sufrir las consecuencias de los ejercicios de esta violencia son únicamente aquellos que ocupan el sector marginal de la sociedad, conduce al establecimiento de un ambiente nebuloso en el que el ejercicio de esta clase de violencia se despliega sin que sus contornos sean identificables, y en el que se pasan por alto muchas de sus manifestaciones, como el empobrecimiento de las comunidades, que agudiza el espectro de vulnerabilidad social, y en consecuencia, incrementa el porcentaje de quienes son sujetos de sufrir los perjuicios que este tipo de violencia conlleva.

Considerando este panorama, el recurrir a un producto cultural como la literatura para ilustrar este tipo de fenómenos es relevante porque, al jugar el papel de transmisor de conocimiento, permite decodificar algunas de las manifestaciones de la violencia antes mencionadas, las cuales, al hallarse originalmente fuera de los textos, afectan negativamente la vida de las personas, normalizando discursos perpetuadores de la misma; es decir, la visibilización de un tipo de violencia que normalmente se halla escondida o naturalizada puede prevenir o al menos poner de manifiesto sus efectos; y a la vez crear una oportunidad de imaginar medios de resistencia eficaces que contrapongan nuevos modos de vida en los que aquellos regidos por códigos sociales fundados en la violencia resulten inoperantes y dejen de tener validez.

Desde luego que muchos de quienes habitamos este país somos conscientes de las dificultades que la ficción literaria como vehículo de cambio debe enfrentar en una sociedad con necesidades mil veces más apremiantes que el acceso a la lectura, una sociedad en la que múltiples intentos llevados a cabo históricamente para limitar las libertades sociales han logrado en algunos casos erosionar y en otros, segar por completo dichas libertades a través de distintos mecanismos de violencia. Sin embargo, es precisamente esa situación la que apremia a quienes hemos tenido la posibilidad de acceder a las herramientas que brinda la educación universitaria, en particular, la formación en humanidades, a abordar desde nuestro campo de estudio temas presentes en la realidad, pues pasarlos por alto implícitamente estaría legitimando esos mismos ejercicios de violencia que afectan a gran parte de la sociedad mexicana. En este mismo sentido, si bien el estudio alrededor del tema de la violencia ha sido un ejercicio recurrente en las humanidades, el formar parte de una sociedad con inagotables experiencias de injusticia social producto de distintos ejercicios de violencia sistémica convierte el análisis de las formas de violencia presentes en ella, en este caso a través de la

literatura, en una tarea necesaria para quienes estamos interesados en el tema, pues, contrario a lo que pareciera, el tema no parece agotarse. Y aunque, evidentemente existen formas de violencia subjetiva y objetiva mucho más dramáticas y con efectos más inmediatos y palpables en el mundo social, el valor de aventurar una reflexión como esta se halla en proponerse como una contribución al mapa de las violencias que afecta la vida de los individuos de nuestra sociedad.

Así pues, el análisis de las expresiones de violencia aquí mostradas debe entenderse como la pretensión de observar un par de manifestaciones culturales pertenecientes a un contexto específico desde la óptica de alguien que, si bien es deudor de los procesos históricos del siglo XX, en realidad se halla situado en el siglo XXI, momento en que comienzan a hacerse palpables grietas del sistema político-económico-cultural que significa el Capitalismo. En concreto, la idea al plantear un tema como este, sin duda, se encuentra lejos de creer que la literatura pueda cambiar la realidad por sí misma; sin embargo, lo cierto es que la capacidad transformadora de la ficción literaria a nivel social es un hecho incuestionable pues en gran medida son éstas, las ficciones, quienes gobiernan el imaginario social y, en ese sentido, significan la semilla que permite a los sujetos concebir la realidad de una forma distinta a la que se encuentran habituados o entender el mundo de una manera diferente a la que se los permite su contexto. Ese es quizá uno de los valores reales de la Literatura con mayúscula, que a pesar de no poder cambiar el mundo, es capaz de transformar a las personas.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola. (2004), *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- AGAMBEN, Giorgio. (2011) “Qué es un dispositivo” en *Sociológica*, Año 26, No. 73, mayo-agosto, pp. 249-264.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor. (2004), *La tragedia de Colosio: novela sin ficción*, México, Alfaguara. Disponible en <https://issuu.com/nexosmexico/docs/la-tragedia-de-colosio>
- AGUILAR PERALTA, Aristeo. (2009), *La redención del asesino, el mito en la obra de Rafael Bernal*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- AGUILAR SOSA, Yanet. (2012), “Rafael Bernal, el pionero de la novela policiaca”, *El Universal-Cultura*, 17 de septiembre. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/69817.html>
- ALMUIÑA, Celso. (1995) “Medios de comunicación social: poder de manipulación y capacidad de transformación”, *Anales de historia contemporánea*, Vol. 11. Disponible en: <https://revistas.um.es/analeshc/article/view/89181/86211>
- ALPIZAR, Miranda Eunice. (2018), *De los casos al complot. Evolución del policiaco al género negro en Rafael Bernal*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Estudios Superiores Acatlán.
- ANDERSON, Benedict. (1993), *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ARAUJO GONZÁLEZ, Rafael de Jesús. (2009), “*El complot mongol*, una novela policiaca a la mexicana”, *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*, pp. 197-216. Disponible en: <https://repositorio.cesmecca.mx/handle/11595/559>
- ARGUÉLLES, Juan Domingo. (1990), “El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad. Entrevista con Paco Ignacio Taibo II”, *Tierra Adentro*, No. 49, octubre, pp. 13-15.
- ARIZMENDI DOMÍNGUEZ, Martha Elia; Moreno Rojas, Ilda Elizabeth (edit.), (2013), *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa- Universidad Autónoma del Estado de México.
- AUERBACH, Erich. (2014), *Mímesis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ÁVILA, Ernesto Pablo. (2001), “Santa Muerte, violencia y literatura: temáticas de la novela mexicana y negra actual”, *Aeda. Revista de Arte y Literatura Casa Lamm*, No. 7, julio, pp. 36-50.
- BABB, Sarah. (2001), “El colapso del desarrollismo y la polarización de la economía mexicana” en *Proyecto: México: Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BERMÚDEZ, María Elvira. (1987), “La novela negra y la literatura social” en *La Palabra y el Hombre*. No. 62, Nueva Época, abril-junio, pp. 119-122.
- BERNAL ARCE, Rafael. (2015), “Semblanza”, *Tierra Adentro*, No. 204, junio, pp. 36-37. Disponible en: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/revista_en_linea/181_210/204/

- BERNAL, Rafael. (2013) *El complot mongol*. México. Joaquín Mortiz.
- _____. (2017), *El complot mongol* (novela gráfica), México, Joaquín Mortiz-Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2015), “El extraño caso de Aloysius Hands”, *Antología policiaca*, México. Fondo de Cultura Económica.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- BOURDIEU, Pierre. (2013), *Sobre la televisión*, Barcelona, Anagrama.
- BRAHAM, Persephone. (2004), *Crimes against the State. Crimes against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Edición Kindle.
- BRAVO CORREA, Mauricio. (2006), *Pesquisa bibliográfica de Rafael Bernal. Resultados preliminares de un rescate literario*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- CAMPBELL, Federico. (1995), *Máscara Negra. Crimen y poder*, México, Joaquín Mortiz.
- _____. (1999), “La novela de la conspiración” en *Letras Libres*, No. 3, marzo. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-novela-la-conspiracion>
- _____. (2014), *La era de la criminalidad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CANEYADA, Imanol. (2015), “Pecados y genialidad”, *Tierra Adentro*, No. 204, junio, pp. 22-23. Disponible en: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/revista_en_linea/181_210/204/
- CARPIO MANICKAM, María. (2017), “Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI”, *Revista de Filología y Lingüística de la Univeridad de Costa Rica*, No. 2 Vol. 43, julio-diciembre, pp. 36 y 37. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/30429>
- CASTRO ROCHA, Rogelio; Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. (2018), “Presencia de la muerte en *El complot mongol* de Rafael Bernal”, *Revista Valenciana. Estudios de filosofía y letras*, No. 21, , enero-junio, pp. 101-126.
- CASTRO, Jorge Alberto. (1999), “El novelista sinaloense Elmer Mendoza y *Un asesino solitario*, metáfora literaria sobre la violencia de poder en México”, *Proceso*, 27 de febrero. Disponible en: <https://www.proceso.com.mx/180188/el-novelistasinaloense-elmer-mendoza-y-un-asesino-solitario-metafora-literaria-sobre-la-violencia-del-poder-en-mexico>
- CAWELTI, John G. (1977), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CLOSE, Glen S. (2008), *Contemporary crime fiction. A transatlantic discourse on urban violence*, USA, Palgrave-McMillan.
- COLMEIRO, José F. (1994a), *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona, Anthropos.
- _____. (1994b), “Códigos narrativos de la novela policiaca”, *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de la Coruña, España, Vol. 2, pp. 115-126.

- COLOTA HERNÁNDEZ, Andrea. (2015), *Dos tonos de amarillo: El complot mongol y Almost blue*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Estudios Superiores Acatlán.
- CÓRDOVA ABUNDIS, Patricia. (2016), “Violencia y lenguaje en la narrativa de Élmer Mendoza”, *Intersticios sociales*. No. 11, marzo-agosto, pp. 1-34.
- CORONA, Ignacio. (2005), “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza” en Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández (comp.), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés, pp. 175-203.
- CORONADO, Xabier F. (2011), “Rafael Bernal, entre el olvido y el reconocimiento”, *La Jornada Semanal*, No. 851. 26 de junio. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/26/sem-xabier.html>
- COSÍO VILLEGAS, Daniel. (2017), *Historia general de México. Version 2000*, México, El Colegio de México, Edición Kindle.
- CRUZ SOTO, Aarón. (2019), “Las pistas del género policial, unas reflexiones de Héctor Vizcarra”, *Diario de México*, 19 de febrero. Disponible en: <https://www.diariodemexico.com/las-pistas-del-genero-policial-unas-reflexiones-de-hector-vizcarra-0>
- CUEVAS VELASCO, Norma Angélica; Velasco González, Raquel. (2011), *El norte y sur de México en la diversidad de su literatura*, México, Juan Pablos.
- DIJK, Teun A. van. (2008), *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- DOMÍNGUEZ CÁCERES, Roberto. (2011, julio-septiembre), “Élmer Mendoza: la ficción en la realidad de la guerra”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, No. 50, Año 17, pp. XXII-XXIX.
- DOMÍNGUEZ RUVALCABA, Héctor. (2015), *Nación criminal. Narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano*, México, Ariel.
- EAGLETON, Terry. (2005), *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- EL-KADI, Aileen. (2010), “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”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, No. 44, 12 pp. (pp. 49-55).
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando. (2015), *Historia mínima del Neoliberalismo*, México, El Colegio de México, Edición Kindle.
- ESCOBAR GÓMEZ, Armando. (2015), *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 de Maestría, UNAM- Facultad de Filosofía y Letras.
- ESCRIBÁ, Alex Martín; Sánchez Zapatero, Javier. (2007), “Una mirada al policial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 36, pp. 49-58.
- FAJARDO TAPIA, David. (2015), *Bandidos, miserables, facinerosos. Fotografía y violencia en el Porfiriato tardío*, México, Conaculta-Centro de la imagen.

- FERNÁNDEZ BEF, Bernardo; Mendoza, Élmer; Haghenbeck, Francisco G. (2015), *¡Esto es un complot!*, México, Conaculta.
- FORERO QUINTERO, Gustavo. (2010), “La novela de crímenes en América latina: hacia una nueva caracterización del género”, *Lingüística y Literatura*, No. 57, enero-junio, pp. 49-61.
- _____. (2012), *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores-Universidad de Antioquia, Edición Kindle.
- FOUCAULT, Michel. (2007), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- _____. (2008), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI.
- GALÁN HERRERA, Juan José. (2008), “El canon de la novela negra y policiaca”, *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura*, No. 1, pp. 58-74.
- GALINDO, Juan Carlos. (2013), “*El complot mongol*, novela desconocida, triste y fundacional”, *El País*, 29 de noviembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2013/11/29/elemental/1385703554_138570.html
- GALTUNG, Johan. (1995), “La investigación sobre la paz y los conflictos en los tiempos del cólera: Diez puntos para los futuros estudios sobre la paz”, *Sociológica*, Año 10. No. 28, mayo-agosto, pp. 235-250.
- _____. (2016), “La violencia: cultural, estructural y directa”, *Cuadernos de estrategias*. No. 183, pp. 147-168.
- GALVÁN PANZI, Miguel Ángel. (2000), *Novela negra en México. Propuesta de una lectura política*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- GARCÍA CARRERA, Guadalupe María; Reyes Retana, Ileana, (2013), “La violencia como actante en la obra de Élmer Mendoza” en Martha Elia Arizmendi Domínguez e Ilda Moreno Rojas. *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa-Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 43-53.
- GARCÍA MUÑOZ, Gerard. (2015), “Rafael Bernal y el origen del género negro”, *Confabulario-El Universal*, 18 de julio. Disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/rafael-bernal-y-el-origen-del-genero-negro-en-mexico/>
- GARCÍA SÍBERMAN, Sara; Ramos Lira, Lucía. (2000), *Medios de comunicación y violencia*, México, Instituto Nacional de Psiquiatría-Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA TALAVÁN, Paula. (2014), “La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género”, *Cuadernos americanos*, Nueva época, No. 148, Vol. 2, pp. 63-85. Disponible en: <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf>
- GARCÍA, Salvador. (2001), “*Su nombre era muerte*. Un manantial de la ciencia ficción en México”, *Cuaderno rojo estelar*, Año 1, Vol. 1, octubre, pp. 12-14. Disponible en: https://issuu.com/joserraortiz/docs/cuaderno_rojo_estelar_1_print
- GARCÍA, Xalbador. (2015) “*Su nombre era muerte*. La novela contra la sociedad secreta”, en *Tierra Adentro* No. 204, junio, pp. 32-35. Disponible en: https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/revista_en_linea/181_210/204/

- _____. (2015, junio), “*Su nombre era muerte. La novela contra la sociedad secreta*”, *Tierra Adentro*, No. 204, pp. 32-34.
- GARZA GARZA, Andrea. (2015), “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 Élder Mendoza” en Mónica Quijano Velasco y Héctor Fernando Vizcarra (eds.). *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 221-240.
- GIARDINELLI, Mempo. (1996), *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, México, UAM.
- _____. (2013), *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. (2001), *Diccionario breve de mexicanismos*, México, Academia Mexicana de la Lengua-Fondo de Cultura Económica.
- _____. (s.f.), *Diccionario breve de mexicanismos*. México, Academia Mexicana de la Lengua. Versión electrónica. Disponible en: <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>
- GÓMEZ NADAL, Paco. (2017), *Indios, negros y otros indeseables. Capitalismo, racismo y exclusión en América Latina y El Caribe*, Quito, Abya-Yala.
- GONZÁLEZ BUSTAMANTE, Celeste. (2015), “*Muy buenas noches*” México, la televisión y la Guerra Fría, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, Edivaldo. (2015), “Rafael Bernal: entre la novela de enigma y la novela policiaca negra”, en Mónica Quijano Velasco y Héctor Fernando Vizcarra (eds.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras. pp. 191-220.
- GRAMSCI, Antonio. (1970), “Sobre la novela policiaca” en Román Gubern (ed.), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets.
- GUILABERT, César. (1993), *El hábito de utopía. Análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968*, México, Porrúa-Instituto Mora.
- GUILLÉN, Claudio. (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
- GUZMÁN BURGOS, Francisco. (1990), “Entre el bien y el mal: la literatura policiaca. Entrevista con María Elvira Bermúdez”, *Tierra Adentro*, No. 49, septiembre-octubre, pp. 7-12.
- HALL, Stuart. (2009), *Representation. Cultural representations and signifying practices*, London, Sage.
- HAN, Byung-Chul. (2016), *Topología de la violencia*, Herder, Barcelona, Edición Kindle.
- HERNÁNDEZ SOTO, Gabriel. (2010), “*El complot mongol* de Rafael Bernal y la influencia de la novela de la revolución en la narrativa policial mexicana” en Saúl Hurtado Heras y Marisol Nava, *Literatura hispanoamericana: búsquedas y hallazgos*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 81-98.

- HERRERA MAGUEY, Ángel Emiliano. (2002), *Rafael Bernal y el “Hacedor de Muertos”*, Tesis de Licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- HOBSBAWM, Eric. (2012), *Historia del siglo XX. Historia del mundo contemporáneo*, México, Crítica.
- ILLADES, Carlos; Santiago, Teresa. (2014), *Estado de Guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*, México, ERA.
- JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa. (2006), *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. Tesis de doctorado, The University of Iowa.
- JASTRZEBSKA, Adriana Sara. (2011), “Novela criminal colombiana: muerte como marca comercial”, *Fragmentos*, No. 40, enero-junio, pp. 95-108.
- _____. (2012), “Capacidad criminal, capacidad ficcional, tensiones entre historia y ficción en la novela negra centroamericana”, *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*. No. 6, pp. 18-38.
- KRUG, Etienne G.; Dahlberg, Linda L., et al. (2002), *World Report on Violence and Health*, Geneva, World Health Organization.
- LANDER, María Fernanda. (2007), “La voz impertinente de la ‘sicaresca’ colombiana”, *Revista Iberoamericana*, No. 218, Vol. LXXIII, enero-marzo, pp. 165-177.
- LARA, Jafet Irsael. (2009), “Diferencias entre la novela criminal y de detección” en Norma A. Cuevas Velasco, Ismael M. Rodríguez y Elba Sánchez Rolón, (comp.), *Escrituras y representaciones. Segundo Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibarguengoitia*, México, Universidad de Guanajuato, pp. 485-496.
- _____. (2011), “Cuatro autores policíacos clásicos mexicanos en la sombra”, *Revista electrónica Cuaderno rojo estelar*, Año 1, Vol. 1, pp. 70-82. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/69150138/Cuaderno-Rojo-Estelar-1>
- _____. (2011), *El problema del límite en la ‘narrativa sensacional de suspense’*. *El caso de El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudas pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia*, Tesis de doctorado, Universidad de Sevilla.
- _____. (2013, diciembre), “Desencanto revolucionario y espionaje en *El complot mongol*”, *Revista Electrónica FILHA*, Universidad de Zacatecas, No. 10, Vol. 8. Disponible en: <http://revistas.uaz.edu.mx/index.php/filha/article/view/415>
- _____. (2015), “Con sangre en las manos. La construcción de la novela negra española a partir de dos antihéroes sangrientos: Pepe Carvalho y Filiberto García”, *Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, No. 1, Vol. 2, pp. 33-50. Disponible en: <https://www.journals.uio.no/index.php/MVM/article/view/2531/2281>
- LEMUS, Rafael. (2015), “Balas de salva”, *Letras Libres*, No. 81, septiembre. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Mario, et al. (2004), *Enciclopedia de paz y conflictos*. Granada, Universidad de Granada.
- MARCHESE, Angelo; Forradellas, Joaquín. (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Jorge Francisco. (2005), *Análisis narratológico y temático de El complot mongol, de Rafael Bernal*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- MARZANO, Michela. (2010), *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en internet y sus implicaciones éticas*, México, Tusquets.
- MEDINA-MORA, María Elena (coord.), (2001), *La agresión y la violencia. Una mirada multidisciplinaria*, México, El Colegio Nacional.
- MENDOZA, Élmer. (1987), *Cuentos para militantes conversos*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- _____. (1999) *Un asesino solitario*, México, Tusquets.
- _____. (2011A), *Elementos para planear la escritura de una novela*, México, Universidad Autónoma de Nayarit.
- _____. (2011b), “La novela negra, una visión estética de la violencia”, *Club del libro en español de las Naciones Unidas en Ginebra*, 5 de abril. Disponible en: <http://www.clubdelibro.org/act-039.html>
- _____. (2012), *Contar lo de uno*, Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, México, UNAM-Academia Mexicana de la Lengua.
- MERCADO NOYOLA, Francisco. (2016), “Majestuosamente solo: Rafael Bernal, Nueva York y el mal”, *Casa del tiempo*, No. 26, Vol. III, Época V, marzo, pp. 43-46. Disponible en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_mar_2016/casa_del_tiempo_eV_num_26_43_46.pdf
- MEYER, Jean. (2010), *La Revolución Mexicana*, México, Tusquets.
- MEYER, Lorenzo. (1992), *La segunda muerte de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena.
- MONSIVÁIS, Carlos. (1973), “Ustedes que jamás han sido asesinados”, *Revista de la Universidad de México*, Núm. 7, marzo, pp. 1-11.
- MORALES MUÑOZ, Brenda. (2014), “Relatos alternativos de la política mexicana. El caso de *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza”, *AlterTexto*, Nueva Época. Vol. 5, enero-junio. Disponible en: http://revistas.iberomex.mx/altertexto/uploads/volumenes/6/pdf/AlterTexto_5_ver_FINAL.pdf
- MORALES, Gustavo. (2005), “Prensa, poder y globalización”, *El catoblepas. Revista crítica del presente*, No. 41, junio. Disponible en <https://www.nodulo.org/ec/2005/n041p01.htm>
- MORENO ROJAS, Elizabeth. (2009), “La reescritura del discurso oficial: Un asesino solitario de Élmer Mendoza” en Miguel Guadalupe Rodríguez Lozano (edit.). *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM, pp. 139-148.
- MRAZ, John. (2014), *México en sus imágenes*, México, Conaculta.
- MUCHEMBLED, Robert, (2010), *Una historia de la violencia. De la Edad Media a la actualidad*, Paidós, Madrid.
- MUSTAFÁ ZUÑIGA, Elizabeth. (2003), “Dos novelas policiacas mexicanas: *El complot mongol* y *Ensayo de un crimen*”, *Tema y variaciones de literatura: la novela mexicana del siglo XX*. No. 20, Semestre 1, pp. 427 y 429. Disponible en:

- http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1688/Dos_novelas_policiacas_no_20.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- NAVARRETE, Federico. (2017), *Alfabeto del racismo mexicano*, Barcelona, Malpaso.
- NICHOLS, William J. (2010), “A los márgenes: hacia una definición de negra”, *Revista iberoamericana*, No. 231, Vol. LXXVI, abril-junio, pp. 295-303.
- NIETO, Atzin. (2018), “La primera novela policiaca en México”, *Letras Libres*, No. 240, diciembre. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/la-primer-novela-policiaca-en-mexico?fbclid=IwAR0YwiHsznSB4IHQgvShuuUzW3UIJgh0Cuu3N723kxBTurIkPF1wYNYPLug>
- NOBRE-CORREIA, J.M. (2014) “De Gutenberg a Snowden. Medios de comunicación y poder político” *Telos. Revista de pensamiento sobre comunicación, tecnología y sociedad*, No. 97, febrero-mayo, pp. 9-11.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. (2006), “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, No. 15, julio, 15 pp. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Francisca_Noguerol/publication/28115923_Neopolicial_latinoamericano_el_triumfo_del_asesino/links/55d5213f08ae43dd17de4fc4/Neopolicial-latinoamericano-el-triumfo-del-asesino.pdf
- NÚÑEZ CETINA, Saydi. (2015), “Crimen, representación y ficción, la construcción de la peligrosidad en la nota roja, Ciudad de México (1880-1940)” en Mónica Quijano Velasco y Héctor Fernando Vizcarra, *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, pp. 167-168.
- OLVERA, Ramón Gerónimo. (2013), *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, México, Ficticia.
- ORTIZ, Joserra; Palafox Cabrera, Jorge, et al. (2015), *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal*, México, Tierra Adentro.
- OSORIO, Óscar. (2015), *El sicario en la novela colombiana*, Cali-Colombia, Universidad del Valle.
- OVEJERO, José. (2012), *La ética de la crueldad*, Barcelona, Anagrama.
- PADURA FUENTES, Leonardo. (1999), “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, No. 84, pp. 37-50.
- PALAFOX CABRERA, Jorge. (2004), *Letras asesinas: historia de la literatura policial mexicana*, Tesis de Maestría, El Colegio de San Luis.
- PÁMANES, Rodrigo. (2015) “¿Quién es Filiberto García?: El trastoque del policial mexicano” en Joserra Ortiz; Jorge Palafox Cabrera, et al., *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal*, México, Tierra Adentro.
- PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo. (2012), “La novela negra de la frontera: Violencia y subversión”, *Mitologías Hoy: Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*”, No. 6, invierno, pp. 9-17.

- PARÍS POMBO, María Dolores. (2009), “Racismo institucional, discriminación y exclusión en México” en Gerardo Ávalos Tenorio, *El estado mexicano. Historia, estructura y actualidad de una forma política en transformación*, México, UAM.
- PARRA, Eduardo Antonio. (2005), “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras Libres*, 31 de octubre. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>
- PICCATO, Pablo. (2014), “La era dorada de la novela policiaca”, *Nexos*, 1 de febrero. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=18399>
- PIGLIA, Ricardo. (1979), *Cuentos de la serie negra*, Buenos Aires, CEAL.
- _____. (2015), *Crítica y Ficción*, México, Anagrama.
- POE, Edgar Allan. (2001), *Relatos*, Madrid, Cátedra.
- QUIJANO VELASCO, Mónica; Vizcarra, Héctor Fernando. (2015), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- _____. (2019) *La huella del crimen. Una introducción a la narrativa de detección*, México, Bonilla Artigas-FFyL.
- RAMÍREZ HEREDIA, Rafael. (1985), “La novela policiaca en México”, *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, No. 53-54, enero-junio, pp. 29-31.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos; Fernández, Salvador C. (comp.), (2005), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México, Plaza y Valdés.
- RAMONET, Ignacio. (2013) “Medios de comunicación: ¿un poder al servicio de intereses privados?” en Demoraes, Denis. *Medios, poder y contrapoder: de la concentración monopólica a la democratización de la información*, Buenos Aires, Biblos, pp. 47-66. Disponible en: <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-palermo/comportamiento-del-consumidor/medios-de-comunicacion-un-poder-al-servicio-de-intereses-privados-ramonet/8323642>
- REGALADO LÓPEZ, Tomás. (2012), “Colosios de papel, Aburtos de tinta: novela negra y realidad socio-política en el México de 1994”, en Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribá. *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 285-292.
- RENGIFO CORREA, Ángela Adriana. (2008), “El sicariato en la literatura colombiana: Aproximación desde algunas novelas”, *Cuadernos de Postgrado*, Cali-Colombia, Escuela de Estudios Literarios, No. 2, pp. 97-118.
- REY PEREYRA, Rodrigo. (2008), “La condición social de México en los escritos del autor: Entrevista con Élmer Mendoza”, *Anales de literatura hispanoamericana*, Vol. 37, pp. 331-342.
- RICOEUR, Paul. (2011), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul. (2013), *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2007), “Huellas del relato policial en México”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, Vol. 36. pp. 59-77.

- _____. (edit.), (2009), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G.; Cruz Arzabal, Roberto. (2019), *Historia de las literaturas en México III. Siglos XX y XXI*, México, UNAM.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G.; Flores, Enrique (edit.), (2005), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.
- RODRÍGUEZ TORRES, Azucena. (2002), “El complot mongol: construcción de una novela”, *Revista Fuentes Humanísticas. Literatura*, No. 24, Año 13, primer semestre, pp. 49-57. Disponible en: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2774/el_complot_mongol_construccion_de_una_novela_24_05.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- SÁNCHEZ, Fernando Fabio. (2010), *Artful Assassins. Murder as art in modern Mexico*, USA, Vanderbilt University Press.
- _____. (2017), “El complot mongol by Rafael Bernal: the dark side of the mexican miracle”, en Stuart A. Day, *Modern Mexican culture. Critical foundations*, Tucson-Arizona, The University of Arizona Press, pp. 132-135.
- SÁNCHEZ, Luis Carlos. (2014), “Retrato hablado: Élmer Mendoza, un consumidor de diálogos”, *Excelsior*, 16 de marzo. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/03/16/948939>
- _____. (2015), “Rafael Bernal, escritor de mar”, *Excelsior*, 28 de junio. Disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/06/28/1031738>
- SCAGGS, John. (2005), *Crime fiction*, New York, Routledge.
- SERRATOS, Francisco. (2018), Su nombre era Muerte *de Rafael Bernal: de la (eco)historia a los mosquitos y de la ciencia ficción a la clima-ficción*, Ponencia presentada en el XLII Congreso del Instituto de Internacional de Literatura Iberoamericana en Bogotá.
- SETTON, Román. (2012), *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de los modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*, Madrid, Iberoamericana.
- SORIANO GILES, Alejandro. (2018), “El complot mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura”, Artículo de titulación, Universidad Autónoma del Estado de México.
- STAVANS, Ilán. (1990), “El complot mongol reviewed by Ilán Stevans”, *Chasqui; Revista de Literatura Latinoamericana*, No. 2, Vol. 19, noviembre, pp. 127-129.
- _____. (1993), *Antihéroes: México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz.
- SYMONS, Julian. (1993), *Bloody murder. From the detective story to the crime novel*. New York, Mysterious Press.
- TAIBO II, Paco Ignacio. (1988), *La vida misma*, Madrid, Júcar.
- TODOROV, Tzvetan. (1988), “El origen de los géneros” en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 31-48. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/330402223/GARRIDO-GALLARDO-Miguel-a-Teoria-de-Los-Generos-Literarios>

- TORRES TORRES, Olga. (1997), *El complot mongol, una novela representativa del relato policial en México*, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- TORRES, Vicente Francisco. (1990.), “La narrativa policiaca de Rafael Bernal”, *Tierra Adentro*, No. 49, septiembre-octubre, pp. 5-6.
- _____. (1994), *La otra literatura mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____. (2002), “Dos obras maestras de la novela policial mexicana”, *Literatura: Teoría, Arte y Crítica*, No. 4, pp. 277-291.
- _____. (2003), *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Sello Bermejo-Conaculta.
- _____. (2016), “Rafael Bernal. Tres momentos”, *Revista de la Universidad de México*, No. 143, Nueva época, enero, pp. 76-78. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16997/19571
- TRELLES PAZ, Diego. (2008), *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. Tesis de doctorado, University of Texas at Austin.
- TREVIÑO RANGEL, Javier. (2005, julio-septiembre), “Los ‘hijos del cielo’ en el infierno: un reporte sobre el racismo hacia las comunidades chinas en México, 1880-1930”, *Foro Internacional*, No. 3, Vol. XLV, pp. 409-444.
- _____. (2008), “Racismo y nación. Comunidades imaginadas en México”, *Estudios Sociológicos*, No. 78, Vol. XXVI, septiembre-diciembre, pp. 669-694.
- VALENCIA, Sayak. (2016) *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México, Paidós.
- VALLES CALATRAVA, José R.; Álamos Felices, Francisco. (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.
- VARAS, Patricia. (2006), “Belascoarán y Heredia: detectives postcoloniales”, *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, No. 15, julio. Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/varas.html>
- VÁSQUEZ SOTO, Ernesto. (2015), *Análisis sociolingüístico de la novela Un asesino solitario de Élmer Mendoza a la luz de las teorías de Basil, Berstein y M. A. K. Halliday*, Tesis de Licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- VELASCO, Raquel. (2011), “La narrativa del narcotráfico y la novela del sicariato en México” en Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco González, *El norte y sur de México en la diversidad de su literatura*, México, Juan Pablos, pp. 237-273.
- VITAL DÍAZ, Alberto; Teresa Ochoa, Adriana de. (2019), *Historia de las literaturas en México II. Siglos XX y XXI*, México, UNAM.
- VIZCAÍNO GUERRA, Fernando. (2004), *El nacionalismo mexicano en los tiempos de la globalización y el multiculturalismo*, México, UNAM.
- _____. (2005), “Identidad nacional, sentido de pertenencia y autoadscripción étnica” en Raúl Béjar y Héctor Rosales, *Identidad nacional mexicana como problema político y cultural*.

- Nuevas miradas*, Cuernavaca, UNAM-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, pp. 231-252.
- VIZCARRA, Héctor Fernando. (2010), *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía “Las cuatro estaciones”, de Leonardo Padura*, Tesis de maestría, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- _____. (2015), *El enigma del texto ausente*, Tesis de doctorado. Mexico, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras.
- _____. (s.f.), “La novela policial como literatura social en América Latina”, *Blog del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. Disponible en: <http://seminariodenarrativalatinoamericana.blogspot.mx/2016/02/la-novela-policial-como-literatura.html>
- VOLPI, Jorge. (1998), *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, México, Era.
- _____. (1999), “La segunda conspiración”, *Letras Libres*, No. 3, marzo. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/la-segunda-conspiracion>
- _____. (2017), *La paz de los sepulcros*, México, Debolsillo.
- WALDE, Erna von der. (2000), “La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina”, *Nueva sociedad*, No. 170, noviembre-diciembre, pp. 223-226.
- _____. (2001), “La novela de sicarios y la violencia en Colombia”, *Iberoamericana, América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, Nueva época, No. 3, Vol. 1, septiembre, pp. 27-40.
- WALDMANN, Peter. (2006), *El Estado anómico. Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América Latina*, Madrid, Iberoamericana-Velvert.
- WIESER, Doris. (2012), “Lenguaje y conceptos culturales en *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza” en Marco Kunz, Cristina Mondragón y Dolores Phillips-López (eds.). *Nuevas narrativas mexicanas*. Barcelona. Likingua, pp. 183-204.
- WILLIAMS, Raymond. (2011), *Televisión. Tecnología y forma cultural*, Buenos Aires Paidós.
- YÉPEZ, Heriberto. (2005), *A.B.U.R.T.O.* México, Sudamericana.
- ŽIŽEK, Slavoj. (2009), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral.