

UN-A-CH
BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITARIA



El imaginario mexicano de los sesenta en *El
complot mongol*. La novela policiaca como
instrumento de denuncia.

Propuesta de Rafael de Jesús Araujo González, egresado de la primera generación de la maestría en Letras Mexicanas del Siglo XX, facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas.

Dirección de tesis: Doctora Laurette Godinas.

Rafael Araujo



No. ADQ BC128762
SISTEMA BIBLIOTECARIO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CHIAPAS
DONACIÓN

Esta tesis está dedicada a las personas que me motivaron a seguir buscando, a encontrar y a revisar lo que en las artes sucede. Por supuesto que a mi familia, a mis amigos y a los maestros que con paciencia han sabido orientarme.

- Introducción	5
1. La serie policiaca	8
1.1 Arte, literatura y sociedad	8
1.1.1 El campo social, artístico y literario	
1.1.2 Las relaciones entre el campo literario y social	
1.1.3. El juicio de valor	
1.2 La series y el género	13
1.2.1 La serie y el campo	
1.2.2 Serie y género literario	
1.2.3 Dinámica del género.	
1.3 Definición de la serie policiaca	18
1.3.1 Evolución del concepto	
1.3.2 La serie en la historia	
1.3.3 Clasificación	
1.3.3.1 Literatura para-policiaca	
1.3.3.2 Género policiaco	
1.3.3.2.1 Narrativa detectivesca	
1.3.3.2.2 Narrativa dura	
1.3.3.2.3 Anti-policiaca	
1.3.3.3 Híbrida: relaciones con otras series literarias	
1.4 El enigma mexicano	39
2. <i>El complot mongol, una novela policiaca</i>	42
2.1 Ubicación de la novela	42
2.1.1 Antecedentes del género en México.	
2.1.2 La serie mexicana de 1900 a 1969	
2.1.3 Relaciones de la serie mexicana	
2.1.4 Relaciones internacionales	
2.1.5 Caracterización de la serie mexicana	
2.2 Ubicación de la obra en la serie del autor	60
2.2.1 Rafael Bernal, acercamiento bio bibliográfico	
2.2.2 Las obras policiacas de Bernal	
2.3 Cualidades artísticas	66
2.3.1 Principio de extrañamiento en la novela	
2.3.2 Revisión narratológica	
2.3.3 La novela ante la crítica	
3. El imaginario mexicano de los sesenta en <i>El complot mongol</i>	86
3.1 Mito, identidad y ficción	87
3.1.1 Mitificación literaria	
3.1.2 La construcción del imaginario nacional en la literatura	
3.1.3 Tipos y arquetipos en la novela	
3.2 Tres mitos mexicanos	95
3.2.1 La revolución institucionalizada	
3.2.2 El macho	
3.2.3 La mujer	
3.3 Actualización-construcción del imaginario nacional.	105
3.3.1 La revolución mexicana y el México Moderno	

3.3.2 El hombre y la mujer
3.3.3 fatalidad a la mexicana

5. Conclusiones	118
6. Notas	126
7. Bibliografía y otras fuentes	135

Introducción

Cuando leí por vez primera *El complot mongol* supuse que me encontraba ante un autor especial. Me parecía rebelde, justo como uno se encuentra a los 18 o 19 años de edad. No tenía idea de sus características literarias¹, ni el docente que me daba clases sabía algo sobre la novela. Comprendía que el sistema educativo, como parte de las instituciones públicas, seguía una línea ideológica específica. En los libros oficiales para la materia de literatura, en su apartado de México, no lo incluían. Eso me llamó la atención. Como una deuda personal quedó en mí el trabajo de análisis.

Éste es el primer motivo para la realización de esta tesis. Hay otros más que corresponden a preocupaciones más recientes y académicas: el arte como medio para estudiar la cultura y las sociedades, a las personas mismas, también; la importancia de la literatura en la construcción de la identidad, a través de la creación, recreación y actualización del imaginario individual y colectivo; la mitificación literaria; el movimiento del campo literario, sus relaciones internas y los vínculos con otros campos; los juicios de valor como constancia del *status* artístico de obra, autor, académico y crítico periodístico; y, por supuesto, las características artísticas como el eje a partir del cual se logran las premisas anteriores, pero que sin él, la obra se convierte en un documento externo al campo literario.

De esta manera, para construir el análisis decidí empezar de la generalidad que representa la ubicación de la obra a través del género y la serie, para luego aterrizar en aquella añeja inquietud mía, convertida ahora en una premisa: la literatura (la novela policiaca) como instrumento de denuncia y, por tanto, marginada por el sistema. Es importante dejar sentado que no todas las novelas policiacas son denuncias, aunque en el proceso de investigación encontré a autores que opinan que las novelas cuestionan al sistema judicial, y con ello, al Estado; también observé opiniones que matizan el cuestionamiento ya que se afirma que el género pugna a favor de los intereses burgueses.

Por eso, esta tesis se compone de tres capítulos que la abordan desde el marco teórico del género, ubica a la obra y al autor, y determinan el uso de esta novela para denunciar al sistema político nacional y criticar algunos rasgos individuales catalogados como propios en la personalidad del mexicano.

En el capítulo uno, además de establecer marco teórico y conceptos a utilizar, así como aclarar el enfoque literario del análisis, señalo las relaciones entre la realidad social y la realidad literaria; destaco cómo, a través de ellas, los juicios de valor se convierten en mecanismo para legitimar el *status* de las personas y de los discursos artísticos, aspecto éste que ha marcado al género mismo.

Para el siguiente capítulo, del género policiaco se llega a la obra. El análisis presenta su ubicación, tanto en el ámbito nacional, como en el personal del autor. Al adentrarse en lo nacional hago resaltar nuevamente las relaciones entre los integrantes del campo literario que se traduce en dos de varios hechos: uno, la discusión tardía sobre el género policiaco en México que, además, se enrarece por el uso de conceptos traducidos (desde un idioma y una cultura diferente); y el enfrentamiento de discursos estéticos opuestos en relación a obras artísticas mal catalogadas. En este sentido fijo una posición: las clasificaciones son de utilidad para comunicarnos, pero ellas solo funcionan para establecer cánones que los autores suelen romper.

En ese apartado, además de identificar el lugar cronológico de la obra, se determina una postura artística, es decir, desde un enfoque literario. Por eso, al llevar a cabo la revisión, además de realizar un análisis de lo dicho por especialistas en literatura, puntualizo la existencia del principio de extrañamiento formalista y desmenuzo la construcción literaria desde la narratología de Mieke Bal.

En el tercero y último capítulo se de-construyen algunos elementos literarios para mostrarlos como mediaciones. El autor de *El complot mongol* presenta un análisis de la identidad del mexicano desde la literatura y plasma una realidad a compartir, siempre desde un contexto específico, determinado por la historia

personal del autor y contexto histórico. Demostrar cómo recrea esos aspectos es la intención del capítulo. Para ello utilizo un elemento que ha sido vinculado a la literatura: los mitos. Al hacerlo así, Bernal actualiza algunos rasgos atribuidos al mexicano, haciendo de ellos el argumento para criticar al sistema y al individuo que cree en los rasgos generalmente asumidos. En este apartado, la postura que maneja Roger Bartra en torno a lo mexicano es fundamental para los argumentos que utilizo. Él plantea que la caracterización hecha por destacados intelectuales de la primera mitad del siglo XX tenía un sesgo parcial que afectó la opinión de los estudiosos. Desde las ciencias sociales, Bartra rehace algunos rasgos, entre ellos el asunto de la valoración negativa de lo primitivo, la relación con la muerte, el pasado mitificado, el héroe, y otros más. Bartra puntualiza y matiza los rasgos, los actualiza y plantea la realidad desde otro enfoque que revierte ideas todavía vigentes. En Bernal, encuentro esa actitud, pero el tratamiento es literario.

El trabajo desarrollado me confirmó las carencias que tenemos en México cuando de estudios literarios se habla. La poca información existente sobre el tema, además, ésta es distante para las provincias. También hay nulo trabajo de análisis y, con ello, adaptación de teorías, tipologías e historias de contextos sociales diferentes. Es notorio en el género policiaco. En muchas ocasiones se traduce mal el concepto anglosajón o francés que, en el caso de lo policiaco, tiene implicaciones en lo que el concepto representa. Supongo que se decide por la literalidad en la traducción olvidando el conocimiento de lo que la palabra representa para cada cultura.

La mayoría de los estudios al alcance son de origen extranjero. No existen los mexicanos cuando se trata de teoría literaria, y son escasos cuando están relacionados con tipologías o historias de la literatura. Hay un campo de acción importante ahí. Éste se atiende desde la academia, pero hay productos valiosos emanados de inquietudes personales o de tipo periodístico.

Al poner punto final sólo me queda parafrasear a Filiberto García: "Ojalá y ésta no sea una investigación Palmolive. ¡Pinche investigación Palmolive!".

1. LA SERIE POLICIACA

No quiero muertes, pero bien que me mandan a llamar a mí. Para eso me mandan a llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas. **Filiberto García.**²

Es una constante encontrarse textos donde el autor se queja del menosprecio que la literatura policiaca ha soportado en su existencia,³ opinión generada desde el ámbito literario mismo. Es un asunto difícil de comprobar ya que todo escrito ha pasado por una evaluación desde su propio campo, sea por sus autoridades, instituciones, personas que en él se desenvuelven, o, lo que puede ser decisivo, por elementos ajenos y más bien vinculados con el mercado.⁴ En este sentido se reflexiona sobre ese menosprecio, para ello se inicia con los orígenes del género.

Al darle crédito a las afirmaciones encontradas sobre el origen de esta serie, sobre todo aquellas que afirman sin pudor la existencia de un "padre", otorgándole esta función a Edgar Allan Poe,⁵ es de extrañar este tipo de comentarios⁶ ya que los integrantes destacados del campo, los escritores, han hecho suyas las características de lo policiaco.⁷

¿Ha sido valorada despectivamente?, o ¿es el efecto de su popularidad? Personalmente me inclino por la segunda opción ya que existen algunos factores que me permiten llegar a esa conclusión y que a continuación esbozo. Tal vez, como otra línea a explorar, debería revisarse si esta situación se ha generado por el mercado literario, es decir, las editoriales aprovecharon la polémica para impulsar sus estrategias mercantiles.

1.1 ARTE, LITERATURA Y SOCIEDAD

Los postulados de Bourdieu en torno a las estructuras sociales, a sus relaciones y a su dinámica, permiten aclarar los procesos que se desarrollan en torno a la cultura. Aunque los estudios del sociólogo francés estaban dirigidos a analizar aspectos

relacionados con el *status* de las personas, también han permitido otros enfoques que construyen una visión más completa de la realidad humana. Él mismo lo intuyó, al grado de presentar estudios sobre el arte y la cultura en general que han trascendido el campo de las Ciencias Sociales.⁸ De su mano, trato de aclarar algunos conceptos que permiten desentrañar los enigmas sobre la valoración de una serie literaria muy popular: la policiaca.

1.1.1. EL CAMPO SOCIAL, ARTÍSTICO Y LITERARIO

No ahondaré en los conceptos de *campus*, *habitus*, prácticas y otros más, pero sí señalaré que Pierre Bourdieu los define para comprender la estructura social, las relaciones entre sus elementos, y las posibles convenciones que permiten entenderla en su cotidianeidad. En síntesis, el espacio donde se desarrollan los fenómenos culturales es conocido como el campo de la cultura, que, a su vez, puede contener otros espacios que interactúan entre sí. Las artes cuentan con el suyo. Este principio puede repetirse hasta el momento en que el espacio no tenga características que lo definan. En este sentido, el campo literario es una subdivisión del artístico.

Cada campo posee una estructura propia, en ocasiones similar a otros, lo cual facilita su clasificación. Los elementos de la estructura incluyen objetos, personas, normas, conductas, instituciones, entre otros más. También, cada campo no es un espacio aislado en el que ocurren supuestos teóricos; es la realidad misma que tiene sus peculiaridades y en ellos la dinámica social establece relaciones entre los individuos del campo, entre éstos y los integrantes de otros campos, entre individuos y normas, entre instituciones y conductas, en fin, relaciones de una y mil formas más.

El campo social es, así, el que vincula a todos los campos, aunque su enfoque se centra en las manifestaciones colectivas. Si consideramos que las conductas individuales tienen la intención de interactuar con otros individuos, notaremos que también impactan en lo social. Lo literario no escapa a esta

dinámica. Lo social influye en la literatura y viceversa, crean lazos vinculantes que suelen llamarse relaciones. Esta serie de relaciones afectan el desarrollo de cada campo, lo influyen a veces, tan solo para negar la existencia de esos vínculos.⁹

1.1.2 RELACIONES ENTRE EL CAMPO LITERARIO Y SOCIAL

Las relaciones descritas líneas arriba permiten vislumbrar los vínculos que se establecen entre los fenómenos sociales y los literarios, incluyendo la creación de los textos. Mencionaré dos enfoques: uno, el que señala cómo los hechos sociales están presentes en la creación literaria, y no sólo porque los escritores reproduzcan conductas de cualquier otro grupo o de cualquier sociedad.¹⁰ En este sentido se argumenta que las obras de arte reflejan su momento histórico, entendiéndolas como producto social. También considero que las afirmaciones sobre la influencia de la literatura en los grupos sociales forman parte de este apartado, porque supeditan al fenómeno literario a su impacto en la sociedad.

Así, el otro enfoque es la negación de las influencias entre ambos campos. De hecho, en el siglo pasado, los integrantes del campo artístico llegaron a plantear la necesidad de un "arte por el arte mismo".¹¹ Los integrantes de la OPOIAZ, que, junto con el Círculo Lingüístico de Moscú -cuyos integrantes fueron conocidos más tarde como "los formalistas rusos" (Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 7)-- plantearon que la realidad (fenómeno del campo social) se volvía imperceptible de tan cotidiana, le llamaron el "principio de automatismo";¹² también propusieron que el arte impacta al público como fenómeno artístico a partir de representar la realidad desde una nueva perspectiva, a este principio le denominaron de "extrañamiento".¹³ De esta manera, aunque este grupo de estudios propugnaba por hacerlo desde el arte mismo, reconocían la importancia de lo social en lo artístico.

Por las condiciones sociales imperantes en la concepción de un mundo dividido por dos grandes ideologías: el comunismo y el capitalismo, las ideas de estos estudiosos se difunden tardíamente en nuestro continente. Sin embargo, dan

cuenta de este vínculo entre literatura y sociedad. Discutido aún en nuestros días desde una perspectiva un tanto diferente, pero vigente aún.¹⁴ Por ello se puede afirmar que, incluso al negar lo social, es válida la relación entre literatura y sociedad.

Hay casos concretos en que esta relación está presente de manera notoria en los textos literarios, por ejemplo, en el caso de las novelas consideradas históricas y en las obras policiacas.

1.1.3 EL JUICIO DE VALOR

Los productos literarios suelen pasar por una evaluación que les otorga una categoría, se les clasifica agrupándolos y se les agrupa para otorgarles un valor. Es decir, se les otorga un *status* como si de clases sociales se trataran. Este fenómeno se desarrolla a través del mecanismo de legitimación creado desde el campo, se identifica con el juicio de valor y es emitido por determinadas personas del campo que poseen un *status* específico.

Conviene recordar que desde los griegos el fenómeno artístico fue analizado. En ocasiones supeditado a otras áreas del conocimiento, como la religión o la filosofía. Abrams (*El espejo y la lámpara*: 13-49) plantea tres grandes teorías que han servido para la valoración del arte: 1. Las miméticas, centradas en comparar qué tan apegados a la realidad son los productos; 2. Las pragmáticas, que inducen a encontrar la utilidad de la obra; y 3. Las objetivas, aquéllas que analizan la obra *per se*.

En los primeros dos grupos, las relaciones con otros campos son evidentes, incluso determinantes para la emisión del juicio sobre lo que es o no artístico. Por su cuenta, el tercer grupo deriva sus principios en la idea ya señalada del "arte por el arte mismo". Sin embargo, como he descrito, también en este enfoque hay relaciones internas y vínculos externos, como lo demuestra Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*.

Bourdieu señala para el campo literario, nombre, lugar, fecha y los acontecimientos que lograron darle autonomía;¹⁵ aunque lo indica de manera general con un caso específico, dejó pendiente informar que los contextos geográficos influyen en el grado de autonomía que puede observarse para cada caso. Es decir, aunque ya se habla del campo literario, aún hoy en día, éste puede no tener autonomía, ni ejercerla si hablamos de una localidad, región o continente. Factores que inciden en la valoración de cualquier producto literario.

El juicio de valor que se emite para identificar lo literario de una obra forma parte del ejercicio de la autonomía en el campo. Como ya dije, se atribuye a los integrantes distinguidos del campo esa función. Si hablamos de la literatura, entonces, serán los escritores, profesores de literatura, estudiosos del tema, los investigadores, analistas y críticos literarios quienes conformarán ese grupo de notables. Ellos son parte fundamental en el proceso que da validez a la categorización de un producto como literario o no.

Así se explica la utilización de argumentos para defender al género policiaco en autores como Fereydoun Hoveyda (*Historia de la novela policiaca*: 9-19) y Jerry Palmer (*Thrillers. La novela de misterio*: 11-16) por citar algunos ejemplos. Ya que éstos y otros escritores se propusieron generar una corriente de opinión positiva en el campo literario sobre ese género.

Esta postura es limitativa, ya que olvida considerar las relaciones con otros campos, y, con autonomía o sin ella, las influencias en los juicios. Una relación que ha cobrado fuerza a lo largo del tiempo es el que emana del mercado. La producción literaria no es ajena a él, se produce para que sea distribuido y, en consecuencia, consumido. Aspecto que ha sido considerado por las personas que analizan el fenómeno policiaco, tanto para demeritar su valor literario, como para escribir a favor de él.¹⁶

Bürger plantea que Bourdieu asume una postura radical en este tema. Su argumento parte de la afirmación emitida por Pierre Bourdieu sobre la determinación ejercida por el rol social en la actitud estética y, por tanto, en la

valoración. Sin embargo, Bürger opina que no está resuelto el problema de la valoración ya que hay otros elementos que influyen en el juicio de valor y en el proceso de validación. ("The problema of Aesthetic Value": *Literary Theory Today*: 24)

El campo literario valora sus productos desde tres áreas, por lo menos: 1. La creación misma, generalmente a través de los escritores y críticos; 2. La academia, donde participan profesores e investigadores; y 3. El mercado, respaldado por los críticos y por los consumidores finales (lectores). En ocasiones el juicio emitido es similar y crea modelos literarios a seguir; en otras no hay similitud y trastoca el canon literario.

De cualquier modo, se construyen categorías a partir de los juicios de valor: La serie y el campo son ejemplos de los resultados de una valoración, por ejemplo. También se da en una dimensión distinta: la convención de asignarle a una obra determinada la etiqueta de obra maestra o representativa de una época, estilo o autor.

1.2 LA SERIE Y EL GÉNERO

Yo ya acabé con este asunto. No más le suelto el paquete al Coronel y me voy a la casa. Con Martita, a ver las cosas que ha comprado. Y capaz que yo le compre alguna cosa. Porque ahora se acabó eso de andarle haciendo a la novela Palmolive: **Filiberto García**

Las características generales que tienen las obras literarias permiten agruparlas en categorías formales. Al analizarlas vuelven a ofrecernos agrupaciones que son una manera de estudiar el fenómeno. Categorías que como dice Todorov, en la teoría clásica de los géneros: "[...]ordenar diversas obras en un género es desvalorizarlas." ("Tipología del relato policial": *apud* Link, *El juego de los cautos*: 46). Una opinión que no considera la importancia de la obra, sino en la medida en que la obra se ubica en la norma del género. Cuando se rompe la norma, explica Todorov, se crea un género nuevo. Más adelante opina que en el policial esta convención no es válida, ya que el género policial se ubica en la "literatura de

masas" y, con ello, cuando alguien escribe mejor, embellece la literatura policiaca - "de masas" - hace literatura "[...]literatura', no policial." (46-47).

Además de presuponer un juicio de valor, la clasificación genérica es una herramienta necesaria para el estudio de los productos literarios ya que ofrece una primera referencia en torno a la ubicación del objeto de estudio. Enfoque que responde a la necesidad del estudioso del fenómeno literario. Desde la óptica del productor (escritor), facilita la caracterización del texto y, por supuesto, el planteamiento de nuevos procedimientos en la construcción del hecho literario. Hay factores adicionales que inciden en ambos casos (el análisis de la obra y la creación de nuevos productos), sin embargo, la clasificación es eso, una herramienta auxiliar.

Además de la clasificación genérica, existe otro concepto agrupador: la serie, ambos relacionados y que abordo en los siguientes apartados.

1.2.1 LA SERIE Y EL CAMPO

Las categorías emanadas del juicio de valor (desde la creación, la academia y/o el mercado) dan pie al concepto de serie que, a decir de Helena Beristáin, Tinianov es el primero en utilizar. Ella lo define como el "contexto" y el "marco de producción [que] delimita ciertas características de la obra" (s.v. *Diccionario de retórica y poética*: 457); es decir, las cualidades generales que también se observan en otras producciones literarias, los códigos culturales de la época y del grupo social. Estos factores crean un sistema que puede categorizarse como *serie*.

Tinianov también propuso que las series no están aisladas, más bien vinculadas. Dice:

Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos en cada momento con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales. ("Sobre la evolución literaria": en Todorov: *teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 89)

Más adelante refiere que en las series, el concepto de tradición cobra relevancia sólo cuando se entiende como factor en su evolución. Propone que las series evolucionan, es decir, son dinámicas y cambiantes.

Así, la serie es un concepto ligado al "formalismo ruso", pero que está presente en el enfoque sociológico de la literatura ya que se convierte en otro medio para establecer relaciones entre los campos. Principalmente a través del lenguaje escrito porque mantiene correlaciones con otras series: la historia, las ciencias sociales, las ciencias en general y toda manifestación humana que requiera del lenguaje escrito.

Bourdieu (*Op. Cit.*: 56) reconoce que: "La escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social [...]", explica que esa existencia significa ocupar un lugar en el grupo. Es decir, no solo la escritura forma parte de un campo y quien la ejerce se siente identificado con un grupo específico, sino que tiene la cualidad de trascenderlo y establecer vínculos con otros, tanto desde la serie como del campo, aplicado a los objetos y a las personas. Es necesario insistir que estos vínculos son relaciones que van en un sentido o en otro.

No es única esta cualidad del lenguaje escrito, del lenguaje en general, y Cross apunta tres mediaciones a partir de la "correlación entre la serie literaria y la serie social [que] se establece a través de la actividad lingüística" propuesta por Tinianov ("Sociología de la literatura": Argenot *et al.*: *Teoría literaria*: 676): 1. Lo que está fuera del texto, 2. El texto mismo, y 3. La modelización literaria.¹⁷ Este aspecto es relevante ya que indica el proceso seguido por la literatura para influir en la construcción de una realidad cotidiana, especialmente a través de influir en el imaginario colectivo. Por ejemplo, James Bond se ha convertido en el prototipo del espía internacional, ha trascendido el ámbito literario para insertarse como un ícono entre los ciudadanos de muchos países.¹⁸

1.2.2 SERIE Y GÉNERO LITERARIO

El campo nos ofrece un contexto específico de la serie a través de sus elementos: personas, conductas, normas, creencias, instituciones, espacios, etc. El juicio de valor se condiciona también por el campo y determina la definición de una serie. La serie contiene variantes en los productos que contiene, el juicio de valor los agrupa, señala las diferencias y las similitudes, es pues un sistema. En este sentido, Marchese y Foradellas al referirse a la serie literaria opinan que es: “[...]muy compleja, porque comprende todo un conjunto estructurado de subsistemas o instituciones como los géneros literarios, las escrituras, los lenguajes codificados, las poéticas, los movimientos, etc.” (s. v. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*: 373).

Las series ayudan a construir el conjunto de prácticas que los integrantes del campo aceptan como parte convencional de la conducta. De hecho, Bourdieu reconoce: “El analista que no conoce del pasado más que los autores que la historia literaria ha reconocido como dignos de ser conservados se condena a una forma intrínsecamente viciada de comprensión y de explicación[...].” (*Las reglas del arte*: 112). Y Cross explica que las prácticas van conformando lo que Bourdieu llamó *habitus* (“Sociología de la literatura”: Argenot *et al.*: *Teoría literaria*: 674).

El concepto de género según Marchese y Foradellas es distinto al de serie. Mientras que ésta puede considerarse como el sistema, el género se convierte en una categoría de la serie, ellos lo definen como parte de los “subsistemas que la integran”. Beristáin la define “como los conjuntos estructurales vecinos” de la “...estructura sistemática del texto...”, pero más adelante también señala aspectos como la “...tradición y unas tendencias institucionalizadas en unos ciertos modelos de naturaleza lingüística, retórica, temática, genérica, etc.” (s. v. *Diccionario de retórica y poética*: 457). La tradición puede entenderse como la historia literaria, la temática y el género son elementos de categorización similar que en ocasiones se confunden ya que un tema puede conformar un género, aunque no necesariamente.

A decir de Wellek y Warren, para Croce el género es la nominación de los conjuntos que agrupan los “[...] distintos poemas, obras dramáticas y novelas que comparten un nombre común [...]” (*Teoría literaria*: 271). Sin embargo, consideran que no se trata solo del nombre de los grupos, es decir: “El género literario no es un simple nombre, ya que la convención estética de que una obra participa da forma a su carácter.”, es más, añaden: “El género literario es una ‘institución’ [...]” (271). Estos autores no olvidan mencionar que en las teorías actuales: “En vez de recalcar la diferencia entre género y género, le interesa [...] hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten.”, ya que dan por válida la posibilidad de mezclas (282).

El género, pues, se convierte en una referencia normativa¹⁹ a partir de las correlaciones²⁰ entre las obras que lo conforman, incide en la escritura de nuevos textos, ya sea para romperla o para seguirla. Como parte de la serie, cada obra, en el género, va dejando la huella evolutiva del mismo, es decir, la esencia misma de la serie.

El juicio de valor incide en la determinación del género, también interviene en la clasificación de las obras y ayuda a la construcción de nuevas categorías. Sin embargo, también se usa para crear un *status* que se asigna al producto y al escritor. En cuanto a las obras literarias que se enmarcan en la categoría de lo policiaco, su ubicación y pertenencia ha estado sujeta a dinámicas propias del campo literario, de la serie literaria y del género mismo que ha generado una discusión sobre su ubicación y pertenencia.

1.2.3 DINÁMICA DEL GÉNERO

Referencia normativa, institución o aparato ideológico de estado, el género tiene la cualidad de estar en constante evolución. A veces lentamente, en otras genera nuevos preceptos que los profesionales del arte reconocen como géneros nuevos.

Wellek y Warren consideran que esta dinámica se logra a través de que “[...] las obras sufren las influencias de otras obras; las obras imitan, parodian,

transforman otras obras, y no sólo en el caso de las que siguen en estricta sucesión cronológica." (*Teoría literaria*: 283). Como he señalado reiterativamente, las correlaciones que van conformando las series, a nivel de las obras, por supuesto, del canon que conforma la serie, entre otras, forman la dinámica de la serie y la hacen crecer a partir de la aparición de nuevas obras.

Aunque es cierta esa afirmación, olvida resaltar las influencias externas, no solo desde el campo literario, por ejemplo, lo que otros escritores piensan en torno a cada obra de la serie, o lo que analizan los estudiosos; también hay correlaciones con otros campos, y con otras series que van induciendo nuevas perspectivas literarias.

Sea de una forma o de otra, las series y los géneros están en movimiento constante. Así se lee en las fuentes que revisan la literatura policiaca y, en parte, explica la discusión en torno a modificaciones del canon, especialmente sobre el llamado "relato clásico" y la "serie negra", como podré mostrar en el apartado siguiente.

1.3 DEFINICIÓN DE LA SERIE POLICIACA

Anda corriendo un rumor por allí que *es necesario aclarar*,²¹ antes de que la policía intervenga en serio y averigüe otras cosas que no tiene por qué saber: **Filiberto García**.

Empecé este capítulo mencionando las quejas sobre el supuesto menosprecio que ha tenido la literatura de corte policiaco. No es para extrañarse. Además de encontrarme con textos que hacen ese señalamiento, también noté la cantidad de conceptos con que se designa a este grupo de textos²², especialmente por parte de los estudiosos que radican en América Latina. Así, asumen la función de cómplices en el desdén señalado²³. No hay definición del canon, no se detectan con precisión las características del género y, por ende, las correlaciones no permiten entender la

serie. Aunque no es el motivo principal de este trabajo, juzgo importante ofrecer algunas precisiones al respecto.

1.3.1 EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO

La mayoría de los autores coinciden en otorgarle a Edgar Allan Poe²⁴ la creación del género, incluso se llega a afirmar que en sus tres trabajos policíacos estableció algunas de las características que en todo el siglo XIX serían las más utilizadas (Bermúdez: "Novelas policíacas mexicanas": 34): policíaco puro, criminológico y misterio; además de atribuirle la invención del primer policía-detective que resolvía varios casos, cada uno en un texto diferente, por supuesto.

La mayoría de los especialistas latinoamericanos²⁵, tal vez por la ausencia de una tradición literaria en este género, retoman los estudios de acuerdo a lo que sucedía en sus propios contextos. Sin embargo, omiten profundizar tanto en la serie misma, como en el espacio que le corresponde al género en el campo literario. Parten de una historia en donde los esquemas de los primeros relatos ya habían evolucionado. También hay que añadir los errores en las traducciones, por ejemplo, el significado de *roman policier* es distinto al de *detection*, utilizados en ambos casos por los países que asumen la paternidad del género: Francia e Inglaterra.

Las diferencias en la nominación se deben a las características mismas de los primeros relatos y de las influencias que tuvieron desde otras ramas, ya de la literatura misma, del periodismo o del sistema judicial.²⁶ Hay unanimidad en señalar que el género está ligado a dos aspectos sociales: 1. la evolución de la imprenta y su uso en el mercado noticioso (periodismo); y 2. el crecimiento de las ciudades con la aparición de las grandes urbes y de la policía como consecuencia de un incremento de la delincuencia. No obstante, mientras los ingleses asumen una estrategia racional, centrada en la investigación, los franceses, que vivieron la época del terror, centran su atención en las causas sociales que originan la delincuencia. Así, no es raro que Walter Benjamin vea en Baudelaire, y más

específicamente en *Les Fleurs du Mal*, la influencia de Poe ("Policía y verdad": en Link: *El juego de los cautos*: 14). O que Todorov indique dos categorías en el género: la novela de enigma que se centra en una historia que contiene dos fábulas, la primera es el crimen "[...] concluido antes de que comience la segunda."; y la segunda, a la que llama "la historia de la investigación" ("Tipología del relato policial": en Link: *El juego de los cautos*: 47). La otra categoría es nombrada "serie negra" y considera que la historia une las dos fábulas y se centra en los acontecimientos que se llenan de lo que conceptualiza como "[...] ciertas constantes que se constituyen en la novela negra: la violencia, el crimen, sórdido con frecuencia, la amoralidad de los personajes." ("Tipología del relato policial: en Link: *El juego de los cautos*: 49).

En la definición del género, en varios escritos María Elvira Bermúdez propone: una literatura para-policíaca, el género con su clasificación específica y, una literatura híbrida²⁷. Insisto: éste no es el tema central de este trabajo, sin embargo, es preciso señalar que a mi juicio la literatura policiaca forma parte de la literatura popular, no bajo el concepto marxista²⁸, sino más bien como sinónimo de aceptación masiva y porque el género llega a influir hasta en "[...] la política, [que] cada vez más, adopta la estructura policial: 'el juego silencioso de los cautos', que se juega a puerta cerrada y entre un número limitado de jugadores" (Link, *El juego de los cautos*: 6).

El género es policiaco, la literatura es policiaca, y tiene variantes de acuerdo a la forma en que se redacta, como crónica policiaca, novela, cuento, relato e, incluso, poesía policiaca. Existen variantes del género que han logrado confundir lo que puede considerarse como obra policiaca, pero no es culpa de la variante, sino, como dice María Elvira Bermúdez, "[...] una inmensa mayoría de lectores, periodistas, críticos y aún escritores no saben distinguir entre una crónica o un reportaje sobre un crimen por un lado, y por otro, una novela policiaca genuina", llega a calificarlos como poseedores de "[...] una vasta ignorancia" ("La 'novela negra' y la 'literatura social'": 120).

1.3.2 LA SERIE EN LA HISTORIA

Los posibles antecedentes del género han sido señalados por autores de varios países. Los ingleses y franceses han intentado demostrar que tuvieron aportaciones importantes que derivaron en el género. En fechas más recientes se reconoce la influencia de la literatura popular norteamericana, especialmente lo que podría llamarse "novela vaquera". Y, por si fuera poco, Poe es norteamericano por nacimiento.

Sin entrar en la discusión del primer autor de la serie, debo señalar los antecedentes. Es decir, qué sucedía antes de Poe y del juez Ti. En este sentido, es importante recordar lo que dicen casi todos los especialistas de lo policiaco: la literatura, incluida la mitología, ha abordado en sus narraciones fábulas que contienen acontecimientos relacionados con crímenes²⁹. Ahí está el asesinato de Abel en *La Biblia*, o la castración y caída de Urano en uno de los mitos griegos. Aún así, no forman parte de la serie policiaca, porque no es un acontecimiento el que define al género, sino un conjunto de ellos, entre otras características.

Desde la literatura, la mayoría de los especialistas coinciden en señalar como antecedentes históricos a la serie literaria, también señalan la importancia del desarrollo tecnológico y el crecimiento poblacional. Así, desde la literatura, encontramos como antecedentes las narraciones "populares"; la novela gótica (Rodríguez y Flores, *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*: 14 y Hoveyda, *Historia de la novela policiaca*: 19³⁰); novela de terror (Flores: "Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México: en Rodríguez y Flores, *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*: 22; y, Hoveyda: *Historia de la novela policiaca*: 19); novela de aventuras (Gramsci: "Políticas del crimen": apud Link, *El juego de los cautos*: 23); cuya similitud está en que éstos géneros manejan uno o varios elementos que caracterizan a lo policiaco, pero, como dice Vicente Francisco Torres: "[...] la sola presencia de un delito o una deducción no convierten a un cuento o a una novela en policiacos." (Torres: *Muertos de papel*: 15).

La diferencia más notable que estas obras tienen con las que integran la serie policiaca se define así: “[...] no se trata ya tan sólo de ejercer unas dotes de observación; es preciso que se cometa un delito y que se descubra al delincuente.” (Hoveyda, *Historia de la novella policiaca*: 17); Simpson concibe la serie policiaca de la siguiente forma: “Detective fiction is generally understood to be a type of narrative constructed around the solving of a crime problem, in which a detective, or a figure who carries out the functions of a detective, is assigned a primary role.” (*Detective Fiction from Latin America*: 10); Eugenia Revueltas coincide con Hoveyda cuando afirma: “[...] el relato policiaco no se limita a contar la historia de un crimen, sino a descubrir o *detectar* al criminal para castigarlo” (*Historia de la novela policiaca*: 103); y para concluir estas opiniones Menciono a Elizabeth Corral Peña, quien cita a José F. Colmeiro: “[...] entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” (“Retrato de un asesino”: *apud* Rodríguez y Flores, *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*: 116). O sea, el texto maneja una historia que gira en torno a una o varias fábulas que contienen acontecimientos relacionados con la comisión de un crimen, la investigación en torno a éste y el descubrimiento del delincuente.

Dentro de la misma serie literaria, en este apartado debo reconocer que se establecieron relaciones con el tipo de arte que Angulo señala como elitista.³¹ O sea, las aportaciones que los escritores realizaron desde su propio ámbito de creación. Por ejemplo, Hoveyda señala que Esopo prefigura el ingenio detectivesco en el zorro que le responde al león, cuando éste le pregunta la razón por la cual no se presentó a ofrecerle sus respetos: “Señor, encontré las huellas de muchos animales penetrando en vuestro palacio, pero ninguna indicaba su salida, preferí quedarme al aire libre” (*Historia de la novela policiaca*: 15); también vislumbra la aparición del mundo criminal en *Oliverio Twist* de Charles Dickens (*Historia de la novela policiaca*: 18); y percibe la influencia del terror en obras del siglo XVIII, como *El castillo de Ortanto*, de Walpole o *Frankenstein* de Shelley (*Historia de la novela*

policíaca: 19-20); Torres, a su vez, ubica la aparición de una especie de anti-héroe en Miguel de Cervantes con *El Quijote*, y “[...]los ingeniosos juicios de Sancho Panza...” (Torres: *Muertos de papel*: 15); Gramsci opina que *Los bandidos*, de Schiller, representan cierta “influencia romántica” en el género y que también inciden: “los cuentos de Hoffman, Anna Radcliffe, el Vautrin de Balzac”, aunque después insiste al señalar otras características desarrolladas en géneros no policíacos, como el del personaje “...Jean Valjean de Víctor Hugo...” (“Políticas del crimen”: *apud* Link, *El juego de los cautos*: 24).

Con base en lo anterior se podría, pues, afirmar que desde la serie literaria se construyó parte de la estructura narrativa del género policíaco, y que, en cambio, desde el campo literario se contribuyó a su definición. También me parece pertinente reafirmar las relaciones que se establecieron en el campo -como ya señalé-, que inician antes de la aparición de los primeros textos policíacos. He querido mostrar estos vínculos desde el ámbito literario para reforzar esa extraña contradicción que intenta demeritar el valor literario del género.

Sin embargo, más allá de la literatura también hay relaciones con elementos externos. Link las ha definido como “[...] el factor expansivo del género policial [...]” (*El juego de los cautos*: 6) y que le permite abarcar ámbitos como el cine, el periodismo, e incluso “la política” (5). Entre esos ámbitos, desde la escritura misma, pero con una finalidad distinta: el periodismo.

No voy a mencionar todos los vínculos, solo ejemplificaré con dos casos concretos: el primero es el desarrollo del Estado, como ente jurídico; y el otro, el de los medios masivos de comunicación. Ambos se relacionan con la serie literaria. El aspecto jurídico por el uso del lenguaje y el medio que se utiliza para difundir la literatura, como mostraré enseguida; en cuanto a la prensa escrita, también es de gran importancia la influencia del medio sobre el lenguaje, además de la tecnología utilizada para producirlos: la imprenta. Así, se reafirma el argumento que he señalado, el lenguaje permite mediar con la realidad, o, por lo menos con otras realidades.

Ya señalé lo que piensa Walter Benjamin sobre *Les Fleurs du mal*; ahí razona la influencia de Poe (anglo-sajón) en Baudelaire (francés) a partir de argumentar que el sistema judicial, en Francia, tenía serias deficiencias por una política de terror que el Estado aplicaba a sus gobernados ("Policía y verdad": *apud* Link: *El juego de los cuatos*: 13-15). Del otro lado, la narrativa policiaca inglesa, mantenía una perspectiva diferente, porque su sistema judicial tiene una historia distinta. Mandel razona que esta diferencia está condicionada por la evolución histórica y social del país; mientras Francia se debatía en afianzar su régimen, con una policía dedicada a "[...] usurpar los derechos y libertades individuales [...]" (*Crimen delicioso*: 26-27) que derivó en un sistema represor, Inglaterra logró consolidar su burguesía y, ésta, cambiar el sistema judicial para proteger sus intereses e imponer una nueva ideología, "el sueño burgués" (Mandel: *Crimen delicioso*: 28). De estas reflexiones se desprende que estos contextos marquen a las obras del género.³²

Con la evolución del sistema judicial y del Estado mismo, la literatura policiaca se resiente. No es casual que en la mayoría de los estudios sobre el género se señalen a los autores de libros –a veces periodísticos– que estuvieron vinculados con el Estado o con el sistema judicial. Entre los más destacados se encuentra el género de las "causas célebres"³³. Documentos publicados en forma de libro, muchos de ellos fueron documentos que presentaban "[...] los procesos criminales [...]" reportan Rodríguez y Flores (*Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*: 14); Flores también menciona que Julio Caro Baroja, en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, opina que el primer autor conocido fue François Gayot de Pitaval, un juez francés que publicó *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements des cours souveraines qui les ont décidées*, en 1743, obra que constó de 20 tomos ("Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México": *apud* Rodríguez y Flores: *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca en México*: 15). Siguiendo a Caro Baroja, Enrique Flores menciona que este tipo de publicaciones se incorporaron a la literatura folletinesca y señalan como las más influyentes las *Causes célèbres de tous les peuples*, de Fouquier; y los *Anales dramáticos del crimen*

(("Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México": *apud* Rodríguez y Flores: *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca en México*:16).

De esta manera se pone en evidencia la influencia del sistema judicial en la serie literaria. Los personajes del mismo decidieron presentar sus memorias al público, en ocasiones como documentos de carácter histórico, en otras, como sucedió con la literatura folletinesca, para obtener lucro. Al evolucionar el aparato judicial del Estado, la serie policiaca también cambió. Incluso, en sentido inverso, es decir, a partir de los cambios en la serie literaria, el sistema judicial se adecuó. Un ejemplo sobre el contexto del país en la serie es el de Estados Unidos, la novela de vaqueros o del *Far West* presenta contextos diferentes donde la justicia y el sistema judicial va cambiando de acuerdo a las circunstancias históricas de esa nación. Posteriormente, en la época de la "prohibición", cuando el crimen organizado se convierte en un elemento de violencia, surge la "serie negra" dentro del género policiaco.

Finalmente me ocuparé del otro elemento externo que influyó en el nacimiento del género, es decir, la prensa escrita, que por el uso de la escritura se vincula de forma estrecha con la literatura; es justamente este lazo el que ha llevado a que se puedan confundir de alguna forma la actividad profesional del escritor y la del periodista. No es el único, pero sí lo considero el más importante.

La unión entre estos dos ámbitos se da con mayor claridad cuando del género policiaco se trata. Históricamente se ha reconocido que la publicación por entregas de novelas, tanto de corte amoroso como criminal, aportó a la literatura avances en la elaboración de los acontecimientos. Al hacer las entregas por capítulos, éstos debían terminar con un acontecimiento específico, acentuado en la medida en que el proceso narrativo interno de la fábula no se distorsionara. Es decir, el conjunto de datos descritos, incluso de acontecimientos, se cortaban en un hecho específico que motiva una transición en el curso mismo de la fábula. El objetivo, motivar la curiosidad del lector. Vemos en la actualidad este recurso

aplicado en las series televisivas, en México y América Latina llamadas telenovelas o *culebrones*.

Flores reconoce dos influencias: los "folletines" y la "nota roja" ("*Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México*": *apud* Rodríguez y Flores: *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca en México*: 14-18); el primer concepto para la literatura policiaca en general, mientras que la segunda para México. El folletín y otros impresos como las "hojas volantes" contaban historias de bandidos o de amor. Caro Baroja, cuenta Flores, menciona también a "los romances de ciego". En ellos, historias emanadas del pueblo, se daban a conocer públicamente. Por supuesto, la identificación popular estaba vigente, con las referencias necesarias a las relaciones entre gobernados y el poder; y, por supuesto, el rol del villano.³⁴ Uno de los autores más señalado para el estudio de la evolución del género es Thomas de Quencey, del que Mandel informa que "había sido editor de la *Westmoreland Gazette* en 1818 y 1819, y había llenado sus columnas con relatos acerca de asesinatos y juicios" (Mandel: *Crimen delicioso*: 17).³⁵ Es también Mandel quien afirma:

En efecto, en un ensayo de 1827 insistía en el deleite del asesinato y la especulación sobre "quién había sido" entre tantos "aficionados y diletantes", abriéndole paso de este modo a Edgar Allan Poe, Gaboriau y Conan Doyle. Inició asimismo la relación entre periodismo popular y la escritura acerca del asesinato, que involucraría a Dickens, Poe, Conan Doyle y a tantos otros escritores como Danshiell Hammett, E. Stanley Gardner y otros contemporáneos (Mandel: *Crimen delicioso*: 17-18).

Estas relaciones inciden en una de las vertientes que originan los juicios de valor: el que realizan las personas consideradas como especialistas del campo y de la serie: los críticos e historiadores. A veces condicionados por la profesión misma, emitieron juicios negativos sobre la literatura policiaca que se dio a conocer en soportes periodísticos: periódicos y semanarios. Al no advertir que el soporte es

solo el medio para dar a conocer el producto, generaron una discusión que todavía hoy se observa en algunos círculos de estudio y crítica literaria.

Esta discusión, en México, ha derivado en opiniones encontradas en torno a una posible clasificación del género, aspecto éste que reviso a continuación.

1.3.3 CLASIFICACIÓN

Trataré de ser breve. La mayoría de las fuentes coinciden en señalar una división bipartita del género: un subgénero que construye su historia –“una fábula presentada de cierta manera” (Bal, *Teoría de la narrativa*: 13)- a partir de la investigación de un crimen cometido y en el personaje que hace la función de detective (sea policía, periodista, investigador privado, o tercero interesado); y el segundo, cuya fábula relata una o varias series de acontecimientos que buscan atrapar al delincuente. Los nombres más aceptados para ambos casos son: “novela policiaca clásica” y “novela negra”.

Personalmente me sumo a los lineamientos generales que se desprenden de las ideas vertidas por María Elvira Bermúdez en el sentido de identificar tres grandes aspectos policiacos, de ellos se derivan variantes que conforman al grupo policiaco.³⁶

1.3.3.1 Literatura para-policiaca: Como vimos líneas arriba, algunas vertientes narrativas influyeron para que el género se constituyera. Entre las más sobresalientes hay dos: la literatura folletinesca³⁷, por fascículos o por entregas; y las memorias judiciales llamadas procesos o causas célebres. En el folletín, la secuencia de acontecimientos que arman la fábula forma procesos de acción que Bal, siguiendo a Brémond, los califica como de “mejoría” o de “deterioro” (*Teoría de la narrativa*: 30) y que marcan la pauta para interrumpir el capítulo y generar el suspenso³⁸. Este artificio se aplica para todas las obras que se elaboran por entregas, incluso se aplica en la radio y en la televisión, marcan una pauta para interrumpir la acción del texto. No importa si es una fábula o varias las que

construyen la historia. Ni el tema, es una característica que explota la obra literaria pensada para ser leída por entregas. Sin embargo, esta característica no la exime de ser considerada policiaca o no. Tampoco en las "memorias judiciales". La obra para-policiaca es aquella que "[...] se acerca a la detectivesca sin asimilarla plenamente." (Bermúdez: *Cuento policiaco mexicano*: 12). Es decir, tiene elementos de la literatura policiaca, pero falla en lo central. El crimen, la investigación y el castigo, con estos tres elementos se construye el género; en ocasiones se pone el énfasis en alguno de estos motivos, o en algún otro, lo cual genera el artificio propio del artista que individualiza la obra. La para-policiaca se asemeja mucho a ella, sin embargo no lo es. Dependiendo del texto, puede no serlo porque: 1. No es literatura, sino algún tipo de género periodístico, crónica, entrevista, etc. 2. No es una narración sino una cronología o listado de hechos.

Para definir a la novela para-policiaca retomaré el concepto formalista llamado "principio de construcción"³⁹ de la obra literaria. En la novela policiaca es el delito, éste genera la creación de los acontecimientos, los enfoques de los personajes, las voces utilizadas en la narración, etc. En las obras para-policiacas, ese principio no es el delito, es la memoria de unos acontecimientos que se relatan, generalmente a manera de crónica, memoria o documento judicial y que están relacionados con el delito, la investigación, el sistema judicial, o cualquier elemento de tipo criminológico. Pero el motivo que genera la fábula, cuando la hay, no es descubrir y atrapar a quien cometió el delito.

1.3.3.2 Literatura policiaca Si he afirmado que se señala una división bipartita del género, no es una contradicción decir que en muy contadas ocasiones se explica qué entiende cada autor por el género policiaco. Dan por sentado que el concepto ya se conoce y se entiende *per se*. Pongo algunos ejemplos Así Mandel afirma:

Quando el crimen -y, en especial, el descubrimiento de su perpetrador- se presenta como la principal o única dimensión de la historia, cuando el

crimen mismo queda reducido de un drama humano a un misterio por resolver, entonces nace un nuevo género literario (*Crimen delicioso*: 11).

Asimismo observa: “El relato policiaco en su forma inicial y arquetípica conocida como ‘quién fue’, se originó a mediados del siglo XIX [...]” (*ibid.*: 11), aunque también menciona la posibilidad de otra fuente: “El relato policiaco moderno surge de la literatura popular acerca de los ‘bandidos buenos’ [...]” (*ibid.*: 11).

Palmer, al analizar el *thriller*, nos lleva de la mano a una confusión mayor:

¿Qué diferencia queda entre la historia detectivesca y la novela de misterio? Ninguna. Mi argumento es que la llamada “novela de misterio ruda”, de la que he tomado la mayor parte de mis ejemplos en la primera parte del libro, y la historia detectivesca tradicional, son variaciones del mismo tema, y que tales diferencias son insignificantes en comparación con lo que tienen en común. (*Thrillers. La novela de misterio*: 165)

Y afirma páginas adelante: “[...] la novela de misterio ‘ruda’ y la historia detectivesca pertenecen al mismo género: el *thriller*” (*ibid.*: 175). Es decir, centra la definición del género en un aspecto de la narración literaria, el misterio que se forja entre lo que parece que va a suceder y o que el relato informa que está sucediendo, por supuesto, en torno a la resolución de un crimen. También destaca la doble categorización, con diferentes nombres, pero categorías al fin.

El delito, o crimen, es el motivo principal que origina la escritura. Sin embargo, solo el crimen no define al género, así sea para convertir “el drama humano” en “misterio por resolver”. Elizabeth Corral Peña, como otros autores, reconoce su importancia cuando afirma, citando a José F. Colmeiro: “[...] entendemos por novela policiaca toda narración cuyo hilo conductor es la investigación criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” (“Retrato de un asesino”: *apud* Rodríguez y Flores, *Bang! Bang! Pesquisas sobre*

narrativa policiaca mexicana: 116). Por su cuenta, María Elvira Bermúdez utiliza conceptos de Wolfgang Keiser para acercarse a la literatura, especialmente la policiaca, sobre todo nociones como “asunto”, “motivo” y “rasgos”. Así, dice: “[...] dentro del género policiaco el asunto es siempre el mismo: comisión de uno o varios delitos”. Acerca del motivo afirma: “[...] es en principio la persecución del delincuente y el castigo que se le impone. Sin embargo, ese doble motivo ha adoptado en lo que va del siglo diversas modalidades, incluso la modalidad del culpable.”, y asegura que es en los rasgos donde hay mucho mayor variedad (“*Novelas policiacas mexicanas*”: 32).

En esta línea, Eugenia Revueltas apunta: “[...] el relato policiaco no se limita a contar la historia de un crimen, sino a descubrir o detectar al criminal para castigarlo.” (103). En otro lugar del mismo texto afirma: “[...] los personajes cobran existencia literaria en relación a su función.” (“*La novela policiaca en México y Cuba*”: 104). Y menciona algunas funciones: “[...] el criminal o delincuente, el falso delincuente, el auxiliar, la víctima y el policía, funciones de personajes que están ligadas estructuralmente a las funciones de transgresión, enigma, combate, victoria y castigo, por sólo citar las fundamentales.” (“*ibid.*”: 104).

Insisto, la literatura policiaca es una y tiene todos y cada uno de los elementos citados por estos autores, definidos en distintas palabras pero con características comunes. Tiene variantes que a continuación veremos. Sin embargo, me parece importante señalar que la fórmula del relato policiaco está dada, que pueden variar algunos elementos pero no le afectarán en su “principio constructivo”, y, por supuesto, comulgo con Derrida para los derivados de este género: “Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (citado por Link, *El juego de los cautos*: 9).

1.3.3.2.1 Narrativa detectivesca: En el inciso anterior aparecen ya algunas referencias sobre la coincidencia observable en la mayoría de los autores que han

abordado el estudio y análisis del género. Esta coincidencia presenta diferencias en torno a los conceptos planteados. De cualquier modo, las explicaciones son muy similares. Los textos que he tenido la oportunidad de revisar abordan el tema desde la literatura. También encontré algunos más que lo hacen desde otros campos, el más común es el de las ciencias sociales. También ahí hay una notoria coincidencia en la clasificación del género:⁴⁰ relato policiaco clásico y novela policiaca dura; repito, los autores no coinciden con la palabra utilizada para esta división pero, las palabras que usan, otorgan características similares a las categorías nombradas. Debo destacar que el uso de la palabra "narrativa" ya representa un estrechamiento genérico con respecto a "literatura", asunto que se suma a la situación anterior.

He decidido no utilizar el concepto de narrativa detectivesca por varias razones: una, el género se ha popularizado como policiaco, porque se trata de un crimen y, de alguna manera, siempre hay referencias a la policía; otra, que el C. Auguste Dupin no era policía, ni detective de profesión; este famoso personaje fue un "joven caballero" que gracias a sus "acreadores" tenía una pequeña propiedad y una renta que le permitía dedicarse a leer, su único placer.⁴¹ Ha sido reconocido como el primer detective que logró desentrañar los misterios criminales a través del razonamiento y la lógica, dando origen al relato clásico -que por cierto nunca escribió pues siempre fue su inseparable acompañante quien dio cuenta de sus andanzas-. Sus hazañas se realizaron desde fuera del aparato burocrático judicial.

Quienes han discutido si el género mismo ha servido como panfleto o no de la burguesía han reconocido que la aparición de Dupin es una crítica social al aparato burocrático del estado encargado de la investigación criminal y que en algunos países está representado por la policía. Incluso Gramsci afirma: "No es verdad que los ingleses, en la novela "judicial", representen la idea de la "defensa de la ley", mientras los franceses mantienen la exaltación del delincuente" ("*Políticas del crimen*": *apud* Link: *El juego de los cautos*: 24).

En este rubro, las características más comunes son, además del crimen como principio constructivo, de la investigación y del castigo como elementos de la estructura literaria; los acontecimientos para crear la fábula utilizan el “[...] método científico para resolver el enigma [...]” (Quiroz: “De las series policiacas a las series televisivas”: 146), el motivo que genera el suspenso central en el relato es que “[...] pesa una grave acusación sobre un inocente [...]” (Quiroz: “De las series policiacas a las series televisivas”: 147), el lenguaje utilizado en la narración es la técnica tradicional del discurso (diálogos, idioma pintoresco, narración en primera o en tercera persona (Stavans, “Detectives en Latinoamérica”: 9-11) o “narración costumbrista” (Galván: 22), pero el enfoque o tratamiento del crimen tiene la finalidad de narrarnos la resolución del crimen a partir de la investigación.

Al centrarse en la pesquisa, los elementos para la construcción del relato que destacan son: 1. A nivel de la fábula: los acontecimientos estructuran uno o varios ciclos narrativos que priorizan la investigación y el descubrimiento del criminal. El sujeto actuante es, generalmente, el investigador que puede ser un detective privado, policiaco, periodista o tercero interesado; en la mayoría de los relatos existe un ayudante que hace las veces de patíño y que es el narrador; la secuencia de los acontecimientos se construye a partir de la relación entre sujeto, ayudantes, objeto y oponentes.

Además de la pesquisa hay otros elementos narratológicos a revisar. Uno de ellos es el tiempo. Éste es variable, y refleja mayor variedad, como dijo María Elvira Bermúdez para el género en el ámbito de los rasgos (“Novelas policiacas mexicanas”: 32). Sobre el tiempo me interesa destacar lo que señala Todorov a partir de un comentario de George Burton: “el relato [...] superpone dos series temporales: el tiempo de la investigación que comienza después del crimen y el tiempo del drama que conduce a él” (Tipología del relato policial”: *apud* Link, *El juego de los cautos*: 47). 2. En el ámbito de la Historia, uno de los aspectos fundamentales para este tipo de narración es la manipulación que el texto presenta respecto a los puntos de vista planteados, es decir, el enigma a resolver, la pesquisa

misma, a partir de los acontecimientos presentan información para que los lectores seamos colocados “[...] en una posición, desde luego muy favorable a la especulación.” (Brecht: “Consumo, placer, lectura”: *apud* Link, *El juego de los cautos*: 33) y las pistas falsas mantengan el suspenso. Otros aspectos de la historia no son tan regulares como para uniformar al conjunto de obras, por ejemplo, el ritmo en las secuencias y de la obra en general corresponde más a un estilo personal, a condiciones culturales específicas y, sobre todo, a los intereses comerciales de las casas editoriales. Sin embargo, en cuanto a los personajes, desde la historia, con frecuencia el investigador resuelve el caso y llega a constituirse en una especie de héroe mítico por sus capacidades intelectuales para resolver el misterio.⁴²

Para cerrar este apartado mencionaré algunos términos empleados para categorizar como géneros o subgéneros a este grupo de obras: novela enigma, relato criminal de cuarto cerrado, novela problema, novela detectivesca, relato policial clásico y relato policial tradicional

1.3.3.2.2 Narrativa dura: En una entrevista, Borges se atreve “a profetizar que cierto género policial clásico –digamos- está a punto de desaparecer” (Borges, “La novela policial”). Se equivocó. Varias décadas después sigue utilizándose. Con variantes, pero existe aún. Lo interesante es que señala la convención literaria utilizada para agrupar o identificar el contexto de la serie que le corresponde a cada obra.

En varios países latinoamericanos, entre ellos Argentina y México, los estudios sobre la literatura policiaca han reflexionado sobre dos grandes vertientes. Se reconoce la narración detectivesca como aquella que se generó primero y que dio origen al género mismo. Argentina tuvo la suerte de contar con Borges, entre otros notables escritores que ahondaron sobre el tema. Y si bien él tenía predilección por la “narrativa policiaca clásica”, Piglia y Giardinelli, por ejemplo, han demostrado sus afectos por un grupo de obras que han presentado como la otra vía del relato policiaco: “la serie negra”.⁴³

Chandler, considerado como un destacado ponente de esta categoría, no se opone al relato de enigma, sino a una modalidad en el estilo que narra "finales tramposos" porque, argumenta, acerca el género al relato fantástico. Él apela a la "verosimilitud", "[...] sólida en lo que respecta a métodos de asesinato y detección.", e insiste: "Debe ser realista en lo que concierne a personajes, ambientación y atmósfera" ("Verosimilitud y género": *apud* Link, *El juego de los cautos*: 41); es decir, apunta hacia motivar una construcción más "lógica", coherente y apegada a la realidad, tanto en el texto, como fuera de él pues busca que el lector crea posible el asunto planteado. Así, no debe sorprender que Bermúdez, siguiendo a Chandler, refute el uso del término en cualquier intento de clasificación ("La novela 'negra' y la literatura 'social': 119-122).

Desde mi personal punto de vista así debería ser, sin embargo, es notorio que el término se ha popularizado al grado que la crítica anglosajona ha empezado a reconocerlo, especialmente en referencia a lo que han dicho los autores latinoamericanos.⁴⁴ Por ello, he decidido no utilizarlo en este trabajo.

Las características narratológicas que lo identifican están enumeradas como oposición al grupo anterior. 1. Desde la fábula, los acontecimientos cobran mayor importancia que en la narrativa detectivesca. Aparecen cambios constantes en los actores a partir de la persecución; ésta puede ser la investigación misma. El crimen es la pauta inicial que genera el primer cambio. Pero la investigación deductiva pierde sentido para centrarse en un proceso de persecución; de esta forma, en el ciclo narrativo la dinámica se acelera porque se narran hechos que crean procesos internos a nivel de los acontecimientos, es decir, se describen situaciones que pueden valorarse como potenciales acontecimientos. Al concluir este proceso, se abre uno nuevo que genera un ciclo narrativo al nivel de la fábula. Los actores, son muchos más; sin embargo, los acontecimientos están centrados en el sujeto, en el objeto y en los oponentes; en las variaciones del actor que se convertirá en el personaje principal está el germen de variantes dentro del grupo de obras. También es importante resaltar que en la novela detectivesca el sujeto no tiene

modificaciones importantes y, casi siempre, se convierte en el personaje principal con función de "héroe", mientras que en la novela negra, el sujeto, aunque se convierte en un héroe, no es prototípico, y se confunde con los oponentes; además, éstos y los ayudantes son planteados como ambiguos rompiendo el esquema de oponente-malo y ayudante-bueno. El tiempo de la fábula no coincide con el de la narración, trata de apegarse a la realidad como lo ha dicho Chandler, pero al acercarnos a ella, las descripciones no se centran en los objetos, sino en la acción. 2. A nivel de la historia, entonces, el tiempo cobra importancia porque los ciclos narrativos de la fábula están presentes desde los acontecimientos; así, el ritmo del relato se acelera. Los personajes se han caracterizado ya cuando describí a los actores, sólo resaltaré que en ellos hay una búsqueda de mayor apego a la realidad, son personas que tiene lados positivos y negativos observables, se equivocan, basados en "...gente real en un mundo real" (Chandler: "Verosimilitud y género: *apud* Link: *El juego de los cautos*: 41).

Me parece pertinente señalar que en este grupo el suspenso está inmerso en la acción, ello genera un efecto especial porque cambia la intención de la pregunta, ya no se trata de ¿quién lo hizo?, sino de ¿podrá atraparlo? o ¿en qué momento lo atrapará?

Por último, al nivel del texto, se ha insistido mucho en que debe buscarse la verosimilitud, por ejemplo Giardinelli describe como característica: "El estilo duro, seco, violento aunque no necesariamente rociado de sangre, imaginativo pero sobre todo verosímil" ("Coincidencias y divergencias en la literatura 'negra': 128), y por tanto, en ella se usa: "un lenguaje sencillo, llano, capaz de ser comprendido por el alto burgués de Nueva York, el tozudo granjero de Georgia[...]" (135), en obvia referencia a los autores norteamericanos. Como él, suponen otros autores que en la novela detectivesca el lenguaje utilizado no busca ni credibilidad, ni verosimilitud. Un tema discutible porque, siguiendo al sociólogo Bourdieu, el campo literario crea convenciones que son aplicables mientras éstas representen una mediación del control ideológico aplicado a los integrantes del campo. De esta

manera, los cambios en las tendencias artísticas están supeditados al movimiento interno del campo y se reflejan en las convenciones literarias a través del lenguaje. El lenguaje, nos dice Cross citando a Tinianov, es el medio a través del cual se establece la correlación entre la serie literaria y la serie social ("Sociología de la literatura: *apud* Angenot *et al.*: *Teoría literaria*: 676).

No deseo extenderme en este capítulo. Me parece que hay varias precisiones pendientes de concluir en cuanto a las convenciones aplicables al arte popular, a la literatura, y, por ello, al género policiaco. Para mí, el género no tiene subdivisiones, si acaso, variantes en cuanto al tratamiento narrativo. Tanto en la detectivesca como en la dura, siempre encontraremos "que el crimen, en la novela policiaca, es el tema central, el corazón del asunto, el punto de partida, su razón de ser y su conclusión." (Giardinelli, *El género negro*: 4).

Difiero de Giardinelli y demás especialistas en el uso del término "novela negra", porque es derivado de una confusión metodológica. Se utiliza para marcar la aparición y desarrollo de algunos elementos que constituyen la narración policiaca; y éstos, como bien ha mostrado Hoveyda, aparecen en la serie literaria, antes, a la par y después del género.⁴⁵

Para concluir este tema menciono otros términos usados y que forman parte de este grupo: novela negra, serie negra, *hard boiled*, suspenso, y *thriller*.

1.3.3.2.3. Antipoliciaca: Me fue difícil considerar este grupo dentro del género porque el término pareciera decirnos que no es, en su esencia, policiaco. Sin embargo, me parece que sí es parte de él porque su constitución toma como punto de partida elementos que se consideran propios de la literatura policiaca. Son estrategias que le sirven al escritor para generar en el lector expectativas falsas sobre la obra. Se utilizan uno o varios elementos policiacos para esconder la intención de la narración para aumentar la sorpresa en el lector. Es decir, las características de la policiaca se utilizan para otros fines y, a la vez, procede como

la policiaca ya que el autor deja pistas falsas que el lector seguirá. No en el nivel de la narración, más bien, en el conjunto de la obra y sus convenciones.

Si el género se define por el crimen, la investigación y la penalidad, lo más sencillo para definir lo contrario sería la inexistencia de los elementos. Pero su ausencia nos llevaría a todos los demás géneros literarios. Como categoría policiaca, me parece que tenemos una opción: la narración de un crimen que no lo es, con una investigación no solo sin método, sino prácticamente inexistente, y, si no hay crimen, tampoco se atrapará al delincuente. Un ejemplo de este tipo de obras están en aquellas que juegan con las convenciones del género. Pienso en un ejemplo mexicano: *Un crimen provisional*, de Arqueles Vela (Godinas: 281-304).⁴⁶ La base de esta obra antipoliciaca es la narración de un crimen que se descubre no lo fue. Es una modalidad poco explorada. Más común es el recurso de utilizar otros géneros literario para la creación de obras policiacas, o a la inversa, retomar características del género para crear otro tipo de obras.

Sobre esta categoría, poco se ha estudiado. Tan sólo pude encontrar una mención en un texto de María Elvira Bermúdez, pero no ahonda en el tema (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 8). Es una vertiente que puede ser explorada con más profundidad, tanto por los creadores como por la crítica.

1.3.3.3. Híbrida: Las categorías descritas líneas atrás demuestran con creces lo fácilmente permeables que son las fronteras del género policiaco. Por eso, trataré aquí de los textos que presentan relaciones con otras series literarias. En el apartado sobre géneros ya externé lo que Wellek y Warren comentan sobre la perspectiva actual en cuanto a clasificación genérica se refiere. También lo que dice Derrida. Ambos, desde perspectivas diferentes analizan el lenguaje literario y coinciden en la flexibilidad de las obras respecto a sus géneros. Coinciden porque valoran la literatura desde una perspectiva artística, aceptan convenciones de este campo; es más, Wellek y Warren dicen:

La pauta totalmente familiar y reiterativa es aburrida; la forma enteramente nueva sería ininteligible; es, en rigor, inconcebible. El género representa, por así decirlo, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector (*Teoría literaria*: 282)

Es decir, se necesita la referencia que da la serie misma. Pero esta referencia no es repetición, más bien es punto de partida para explorar nuevos esquemas de producción literaria, aunque, como ellos afirman: “[...] las obras sufren las influencias de otras obras [...]” (*Teoría literaria*: 283). La referencialidad, aspecto inmanente del juicio de valor, se aplica para el lector y para el creador, es una convención establecida y se externa a partir de las comparaciones.

Hay otras convenciones, Todorov nos recuerda una más a propósito del género en que se ubica un producto: “La gran obra crea, en cierta medida, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas vigentes de otro” (“Tipología del relato policial”: *apud* Link: *El juego de los cautos*: 46). Sin embargo, más adelante reconoce:

La obra maestra de la literatura de masas es, justamente, el libro que mejor se inscribe en su género. La novela policial tiene sus normas; proceder ‘mejor’ de lo que ellas reclaman es, al mismo tiempo, hacer mucho menos: quien quiere ‘embellecer’ la novela policial, hace ‘literatura’, no novela policial. (*ibid.*: 46-47)

Las convenciones juegan un papel importante en la clasificación y categorización de los textos, también suelen estar condicionados por las series, así, sin que se contradigan, en el caso de la policiaca se aplican dos convenciones: una es artística, la otra popular. En el juicio de valor se observa el hecho cuando existe una opinión emitida desde los profesionales de la literatura, distinta a la externada desde el mercado, por ejemplo.

La sociología de la literatura también coincide al señalar que entre los distintos campos hay relaciones mutuas. Éstas influyen de diversos modos en cada campo y en cada elemento del campo. Si el género policiaco tiene una existencia transversal, que incide en lo literario, social e, incluso político, no es de extrañar que existan divergencias en torno al género y sus categorías. De hecho, Sklovsky, citado por Wellek y Warren, apunta acerca de los géneros nuevos: “[son] simplemente la canonización de géneros inferiores (infraliterarios)” (*Teoría literaria*: 283).

Por otro lado, la historia de la serie, y del género mismo, ofrece constancia de estas relaciones entre géneros. Hoveyda las utiliza como argumento para demostrar la existencia de los elementos que lo conforman, mientras Palmer pone el acento en la evolución del suspenso. En fin, su presencia está demostrada.

Como consecuencia de estas relaciones aparecen tres fenómenos: uno, la evolución de los elementos narrativos; dos, la fusión de los géneros; y tres, la influencia en los demás géneros de la serie. Como este trabajo está enfocado al policiaco, en este apartado me centro en la fusión de los géneros. El hecho ofrece, entonces, lo que Todorov llama “hacer ‘literatura’, no novela policial”, desde el género policiaco. Yo entiendo a esta fusión como novelas híbridas.⁴⁷

Me parece importante aquí precisar que empleo este término refiriéndome al uso de dos o más géneros de la serie literaria y no a la mezcla de las variantes descritas dentro del género policiaco, porque el motivo de la creación en este género es único: tiene variantes ya señaladas, pero que están implícitas en el género mismo, por tanto no se habla de una hibridación de géneros.

1.4 EL ENIGMA MEXICANO

Y cómo estaba eso de que sólo tres hombres en México saben de este asunto; y conmigo ya somos cuatro; y luego el ruso; y el gringo y los que les dieron sus órdenes al ruso y al gringo. Y los dos cuates que están en el Pontiac, pero éstos ya no saben nada. Y los chinos del Café Cantón. Y la policía de la

Mongolia Exterior. Y luego ¿por qué me dieron a mí esta investigación?
¡Pinche investigación! **Filiberto García.**

Se ha reconocido que el género es de importación.⁴⁸ No nace en América Latina, mucho menos en México. En nuestro país, su estudio empieza con el auge del dominio norteamericano en el mundo, en la primera mitad del siglo XX. Simpson comenta que el género lleva en los países latinoamericanos “cerca” de un siglo y que las contribuciones para la evolución del género son mayores que las generadas por los europeos y norteamericanos (*Detective Fiction from Latin America*: 9).

México no escapa a esta dinámica. Hay intentos teóricos y esbozos históricos que dan cuenta de la situación que guarda el género policiaco. También información segmentada para contextualizar el análisis de obras y razonamientos aislados por el afán de ayudar a la divulgación y promoción del género. Encontré algunas entrevistas que lo abordan desde la palabra del escritor literario. Hay aquí, pues, un espacio fértil para el estudio.

Los pocos trabajos que señalan los antecedentes del género en México son parciales. En *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, la posibilidad de establecer sistemáticamente el estudio del género, terminó en “[...] un intento por revisar ciertos ‘casos’ desde una perspectiva académica [...]” (Rodríguez y Flores: 10), a decir de los editores.

Otra referencia obligada son dos autores: María Elvira Bermúdez, quien se convirtió en la precursora de los estudios sobre el género en México, y Vicente Francisco Torres. Éste ha contribuido a llenar espacios que Bermúdez dejó sin llenar. Aún con los esfuerzos realizados, todavía hay vacíos en periodos tan cercanos como finales del siglo XIX y principios del XX. Sorpresas las hay, y se generan desde otros géneros. Por ejemplo, en dos antologías sobre cuento mexicano del modernismo aparecen textos que deben estudiarse desde la óptica de lo policiaco, sus autores: Carlos Díaz Dufío y Bernardo Couto,⁴⁹ ellos publicaron cuentos y relatos que se acercan al género policiaco pero no se les ha tomado en

cuenta, tal vez porque su contexto histórico es anterior al inicio de los estudios sobre el tema en México.

Casi todos los estudios dan como fecha de aparición del género en México la década de los cuarenta. Si bien reconocen antecedentes que no terminan de explicar, coinciden en señalar que es, además, la fecha en que la circulación y consumo de las novelas policiacas están en auge. Es también notorio que los autores publicados sean los de origen europeo y norteamericano.

¿Qué sucedió desde las famosas “causas célebres” que señala Enrique Flores hasta la década de los cuarenta? ¿Hubo nota roja, crónica criminal, literatura de cordel en los diarios mexicanos del siglo XIX? ¿Acaso nuestros escritores e intelectuales no conocieron las pesquisas de Holmes sino hasta el siglo XX? Éstas y otras preguntas más me llevan a pensar que tenemos una investigación policiaca pendiente en el campo literario de México.

Hay un vacío que ha empezado a llenarse. En el contexto nacional, aunque limitado, ya existen estudios que aportan alguna información. Para acercarme a *El complot mongol*, a esos estudios acudí. Los presento en el siguiente capítulo, además de adentrarme en la obra. En la serie mexicana también se reproducen algunos tabúes. No es de extrañar que el género sea poco utilizado, que el campo le aplique convenciones desafortunadas por equivocadas en su valoración y el mercado esté dominado por escritores de otras nacionalidades.

2. EL COMLOT MONGOL, UNA NOVELA POLICIACA

Y escogió esta noche para venirse conmigo. ¿No me estará jugando de a feo? Y yo, en lugar de aprovecharme, le hago a la novela Palmolive. ¡Pinche novela! Y también haciéndole a la intriga internacional. Como si no hubiera competencia. Ando en el equipo de Hitler y de Stalin y de Truman. **Filiberto García.**

El complot mongol es una obra que reúne características especiales. Lo mismo puede considerarse como una obra dentro de la serie literaria, que un producto de la literatura popular. Por sus características narrativas debe analizarse desde el campo literario. Por otro lado, por el género, como dice Todorov, también es popular. La serie policiaca tiene dos reglas de medición para su valoración, según vimos en el capítulo anterior, a través de los comentarios de Todorov ("Tipología del relato policial": *apud* Link: *El juego de los cautos*: 46). En la emisión del juicio de valor, es necesario ubicarla con la mayor precisión posible. Pienso pues que el primer dato es éste: es una obra que pertenece al campo literario, vinculada con el género policiaco y popular, pero ponderable desde las convenciones artísticas no masivas.

2.1 UBICACIÓN DE LA NOVELA

Para este negocio no se necesitan pistoleros. Cuando necesitemos otro pinche muerto, lo mandamos llamar. Pero por ahora no moleste, porque estamos trabajando de a mucho equipo. Ya las manos no me huelen a Martita. Ahora para matar se necesita ir en equipo. Creo que hasta para tumbarse a una pinche vieja se necesita ir en equipo. ¡Pinche equipo! **Filiberto García.**

La variedad de términos utilizados para las obras del género policiaco muestran la confusión en las convenciones aplicadas en su estudio. El campo incide en las convenciones, entre ellas, las propias para la identificación y nominación de los valores literarios. Al ignorar al campo desde donde se hace el estudio, el análisis pierde objetividad, sobre todo por la cualidad misma de lo policiaco: su efecto

transversal. Aspecto explicado por Link (*El juego de los cautos*: 6) y ya comentado en el capítulo anterior.⁵⁰

La serie literaria define al género, o por lo menos así se ha reconocido cuando se presume a Poe como su creador. Esta serie mantiene relaciones con todo campo que use el lenguaje escrito. En el caso del género policiaco, además centra la atención en otros aspectos de suma importancia como señala Gramsci (“Políticas del crimen: *apud* Link: *El juego de los cautos*: 23): “La actividad ‘judicial’ ha interesado siempre y continúa interesando”.

Para ubicar a *El complot mongol* en la serie, planteo el análisis desde tres perspectivas: 1. El género policiaco, 2. La serie policiaca mexicana y, 3. El lugar que le corresponde en la producción del autor. Los dos primeros incisos serán desarrollados en los siguientes apartados del tema 2.1; mientras que el último abarcará el tema 2.2. Una vez delimitada la serie y el lugar en el que se halla la obra, podrá observarse una revisión desde algunos aspectos de la teoría literaria en los demás temas de este capítulo para centrar el análisis en su cualidad artística.

2.1.1 ANTECEDENTES DEL GÉNERO POLICIACO EN MÉXICO: OBRAS, AUTORES, EDITORIALES Y MEDIOS MASIVOS

En la introducción a la edición americana de su *Antiheroes*, Stavans señala el interés mostrado por los estudiosos de la literatura en torno al género, sobre todo al revisar los productos de escritores que lo han involucrado en pretensiones que rebasan el aspecto popular para insertarse en intereses estéticos (13). Ahí mismo, páginas adelante, también reconoce que la mayoría de ellos, en América Latina, son trabajos panorámicos (15), “paseo por la narrativa policial” dice Torres (*Muertos de papel*). Así es. Estudios hay pocos. Mucho menor es la cantidad de trabajos sobre el género en México.

Un porcentaje alto de los trabajos comienzan la cronología del género en nuestro país a partir de los años cuarenta.⁵¹ Son pocas las referencias que pude

encontrar sobre los antecedentes en México. Éstas son más breves que los "panoramas", "paseos" o "paisajes".

Stavans, por ejemplo, hace un recuento sobre las relaciones entre el poder y los gobernados, tema tratado como parte de la temática literaria desde las cartas de Cortés al inicio de la conquista, hasta *La sombra del caudillo* publicado en 1929 (*Antiheroes*: 57-58). Otra vez se trata de una visión desde la literatura misma. Él recuerda a Alfonso Quiroga para presentarlo como el autor del primer texto literario policiaco: *Vida y milagros de Pancho Reyes, detective mexicano* (*Antiheroes*: 70). Trujillo piensa en Payno como el autor mexicano encargado en anunciar la llegada de la narrativa criminal con *Los bandidos de río frío*, publicada en "forma de folletín" (*Testigos de cargo*: 15-16).

En su mismo texto, Stavans señala algunos elementos extraliterarios. Éstos inciden en la difusión del género, desde una perspectiva que toma en cuenta los medios masivos y es, de este modo, de los pocos autores que señalan fuentes alternativas: el "Magazine de policía", el "Detectives: semanario policiaco y de hechos diversos", el "Policía internacional", y el "Policía". Los tres primeros aparecen antes de los años cuarenta. También habla sobre la influencia del cine en la aceptación y divulgación del género. Éste adaptó obras literarias, por ejemplo la cinta de Leslie Hiscott basada en el libro de Agatha Christie *The death of mr. Quinn*, en 1928.⁵²

Es Flores, con su artículo "Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México" (*apud* Rodríguez y Flores: *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativapoliciaca en México*: 13-38), quien trabaja con mayor detalle los antecedentes del género desde la perspectiva judicial: los procesos legales publicados en alguna vertiente editorial.⁵³ En su libro de ensayos, Trujillo también menciona esta vertiente al señalar la importancia del caso publicado por Jacinto Barrera Bassols en 1897: *El caso Villavicencio* (*Testigos de cargo*: 17).

En México, como en otros países, las publicaciones de tipo periodístico dieron paso a la publicación de colecciones de libros de bolsillo. Éstos pusieron en el mercado editorial muchas obras de escritores europeos y norteamericanos.

Vicente Francisco Torres señala a la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* como el espacio editorial que dio a conocer a los primeros escritores mexicanos del género (*Muertos de papel*: 22); y señala pendiente de estudiar la revista *Detectives y bandidos* de los años treinta, de Herrerías; y *Aventuras y Misterio*, de editorial Novaro para los años cincuenta. Es decir, las puertas se abrieron porque, como dice Silvia Molina: “[...] la literatura ha sido atrapada por la sociedad de consumo [...]” (“La trama escondida en la literatura policiaca: 27), al comentar las enormes cantidades de libros vendidos, especialmente del género policiaco.

Este enfoque también puede leerse como el gran interés despertado en el público, ávido de entretenimiento, es posible, manipulado por el mercado, también, pero que a lo largo de casi dos siglos, sigue mostrando vitalidad.

Los autores mexicanos más identificados con el género son, pues, los del siglo XX. Pocos datos hay sobre el XIX. Existen confusiones sobre los primeros textos, incluso en fechas de aparición, en ocasiones también son ausencias; como dice Torres esta situación genera que “[...] cada día, quien tenga algún interés en ese tipo de obras realiza un nuevo hallazgo [...]” (*Muertos de papel*: 23).

Así, recurriendo a los panoramas, tenemos una visión general de las tres series más influyentes en el género: la literaria por un lado; la prensa escrita que luego incluiría a otros medios masivos como el cine y la televisión; y, finalmente, la tercera: las memorias de procesos judiciales, apartado éste que también es escasamente abordado en México con un enfoque literario. En todas las líneas, hay trabajo por realizar, por ejemplo, desde la literatura falta saber cómo inciden las corrientes genéricas y personales en las obras policiacas. O de manera inversa, cómo ha variado la perspectiva social sobre el crimen a partir del imaginario creado desde la literatura,⁵⁴ no sólo para la época actual, sino para los momentos en que aparecieron las obras policiacas.

2.1.2 LA SERIE MEXICANA DE 1900 A 1969

El complot mongol se publica en 1969, es decir, ya avanzado el siglo XX. El género ya había sido asimilado en el campo literario, no con la fuerza necesaria, pero el proceso de legitimación estaba en movimiento. Trujillo considera que a finales de la década del cincuenta, "es [...] cuando escritores del *mainstream* literario se acercan a este género por medio de ensayos eruditos (Alfonso Reyes) o a través de su incursión en esta narrativa." (19).

Hay coincidencia en considerar a los años cuarenta como la fecha de la aparición masiva del género, y no sólo en la literatura de masas o popular: la prensa ya incluía secciones especializadas en la delincuencia, en México se le conoce como la "nota roja". Los primeros autores que sistemáticamente se adscriben al género policiaco son dados a conocer, entre ellos destacan Antonio Helú, María Elvira Bermúdez y Rafael Bernal.

Trujillo presenta lo que considera las "100 obras básicas" de la literatura policiaca en México. La más antigua es la obra *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja* de Luis G. Inclán, de 1865. Reporta a *El país de las perlas y cuentos californianos*, de José María Barrios de los Ríos, publicada en 1908, como la primera del siglo XX (*Testigos de cargo*: 97). De su listado resalta el dato sobre la escasa publicación de obras en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

Este fenómeno puede explicarse desde la mirada sociológica. En México, el género emerge en la serie popular y su incursión literaria no se desarrolla desde la literatura. Sus autores representativos son escritores marginales que hacen el intento de insertarse en la literatura nacional donde la temática no corresponde al discurso dominante, y a un mercado nacional saturado por autores de origen foráneo en este género. En el campo literario hay escasos intentos por hacer obra policiaca. Así, la única opción para publicar está en los medios masivos y en la producción literaria para las grandes masas. Éste es el reflejo observado a la distancia.

Otro de los errores que han hecho difícil precisar cuál y quién escribió la primera obra policiaca en México es la ausencia de una metodología básica para el estudio de la narrativa. En ocasiones se hacen estudios sobre novelas donde se incluyen cuentos, y en otras, suponen en la nominación su inclusión pero los ignoran. Hay excepciones, como el estudio de María Elvira Bermúdez. Ella no duda en afirmar: "El cuento policiaco es pues, en cierto modo, la piedra de toque del género." (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 9); señala que desde Edgar Allan Poe el género ha producido excelentes cuentos y cuentistas; y considera que hay variantes según se escriba novela, crónica, o cualquier otro formato narrativo.

Los primeros contactos entre el género policiaco y la literatura se dieron desde finales del siglo XIX. Casos como el de Dufoó y el de Couto no son los únicos que no se han incluido cuando se trata de la historia o antecedentes del género. En algunos de sus cuentos vemos la presencia del crimen, del criminal y de las relaciones con los procesos judiciales. En los primeros cuarenta años del siglo, no dudo en que siguieron abordando estos temas, o incluyendo los elementos en obras de corte literario. Hay hechos aislados que presuponen el interés en el género desde el *mainstream* de Trujillo. Por ejemplo, luego de la defensa del género hecha por Reyes, se ha pensado que él no sólo asesoró a Margos Villanueva para la escritura de *22 horas*, una novela policiaca aparecida en 1955, sino que es de su autoría. Es decir, aunque el *mainstream* de Trujillo hace su aparición a finales de la década de los cincuenta, los contactos entre el género policiaco y los creadores establecidos en el campo literario ya estaban presentes.

La publicación de obras policiacas por autores nacionales es constante desde la década de los veinte en los periódicos; en editoriales lo hace consecutivamente desde la década de los cuarenta, pero se incrementa y consolida en los años cincuenta.

Además de los autores señalados líneas arriba, los autores marginales⁵⁵ considerados como precursores del género son: Enrique F. Gual, Rafael Solana, Juan Miguel de Mora, Alberto Ramírez de Aguilar, a decir de Bermúdez (*Cuento*

policíaco mexicano. Breve antología.: 11); además de ellos, Vicente Francisco Torres señala a Pepe Martínez de la Vega (*Muertos de papel*: 21). Similar opinión dan Trujillo y Stavans.

De estos primeros cuarenta años, sólo la obra de Usigli fue reconocida como una obra dentro del campo literario. Y esto fue posible no tanto por su temática, sino porque el autor tenía una trayectoria que lo hacía representativo del campo, una institución en la dramaturgia. Sin embargo, la obra fue poco valorada por la crítica nacional. Como ejemplo, en la antología preparada por José Luis Martínez para dar cuenta de la literatura nacional en la primera mitad del siglo XX, Usigli aparece mencionado en los apartados de teatro y de ensayo, nunca en la narrativa.⁵⁶

La incursión de autores cuyas trayectorias personales están vinculadas con la literatura antes que con el género dio un impulso a la aceptación de éste como parte del campo literario, no sólo porque incluyeran variantes en la construcción de la estructura narrativa, sino porque hicieron más evidente el aspecto social inserto en el género. Aprovecharon su cualidad mediadora para crear verdaderos retratos regionales y nacionales. Eugenia Revueltas resalta esta cualidad cuando escribe: “[...] las novelas policíacas son una suerte de novelas de costumbres de nuestro tiempo; novela popular que refleja las constantes socio-morales de su época [...]” (“La novela policíaca en México y Cuba”: 107).

Entre los más señalados están José Revueltas, Vicente Leñero y José Emilio Pacheco. Carlos Fuentes y Paco Ignacio Taibo II, quienes aparecen mencionados en el estudio de Stavans, en el de Trujillo y en el de otros más, escriben después de esta década relevante para el género en México.⁵⁷

Estos autores “literarios” o “artísticos” se incorporan constantemente al género a partir de la década de los cincuentas, pero es en los años sesenta cuando el proceso de reconocimiento de las cualidades literarias del género concluye al ser asimilado por los escritores. Se discute sobre él, tardíamente, pero los escritores lo

abordan desde el campo artístico, no desde lo popular. Así, se crean las relaciones que a continuación observaremos.

2.1.3 RELACIONES DE LA SERIE MEXICANA

Bosquejado en líneas anteriores, la relación entre serie literaria y serie popular se establece por medio de los escritores que no son propiamente policiacos pero que deciden acercarse a él. Trujillo utiliza la palabra *mainstream* para acentuar esta relación y da nombres: José revueltas con *Los motivos de caín* (1957); Vicente Leñero y *Los albañiles* (1967); Jorge Ibargüengoitia con *Los relámpagos de agosto* (1964) y *Las muertas* (1977); y Carlos Fuentes en *La cabeza de la hidra* (1978) (19). Sin embargo, no debemos olvidar que la tradición del género en México también permitió que algunos escritores se insertaran en el campo literario utilizando al género policiaco como punto de partida, y a la academia como medio de legitimación; es el caso, por ejemplo, de María Elvira Bermúdez.

Otro tipo de relación se da a partir de los géneros mismos. Por ejemplo, En los cuentos de Dufoé y de Couto, aparecen rasgos que los ubican como cuentos fantásticos; en el caso de *El garabato*, y de *Los albañiles*, el motivo criminal sólo es pretexto para las fábulas del relato, lo cual deriva en que no se detecte al criminal y la investigación quede, válgame la expresión, en suspenso.⁵⁸ Amelia S. Simpson no hace la observación sobre autores del sistema literario y autores marginales, sin embargo resalta a la década de los sesenta como clave para la evolución del género en México y apunta los nombres de autores y obras que considera relevantes: Vicente Leñero, *Los albañiles* (1967); José Emilio Pacheco, *Morirás lejos* (1967); y Rafael Bernal, *El complot mongol* (1969).⁵⁹ Stavans, ofrece un punto de vista poco explorado, el impacto de la serie literaria misma en el género. Él explica cómo la literatura mexicana evoluciona en el tratamiento de las relaciones poder-pueblo, y sigue las huellas de la ciudad en la obra de creadores como Agustín Yáñez y Carlos Fuentes. Hace énfasis en la influencia generada por los autores de "la onda", entre ellos a José Agustín y Gustavo Sainz, porque establecieron una nueva dirección

ideológica y cultural desde la literatura, con el Distrito Federal como teatro donde suceden los hechos a narrar. Stavans concluye que la novela policiaca mexicana posterior a la década del sesenta es hija de "la onda" (*Antiheroes*: 25-30).⁶⁰

La relación entre campo literario y periodismo quedó, a su vez, señalada líneas antes. Sin embargo, es importante recordar algunas relaciones ya reportadas y que no se limitan al género. Antonio Castro Leal nos informa que Mariano Azuela "se dedica al periodismo y en el diario *El Paso del Norte* publica, de octubre a diciembre de 1915, su novela *Los de abajo* [...]" (*La novela de la Revolución mexicana*: 47). Esta situación no es exclusiva de algún momento histórico, se trata más bien de una profesión generalizada para los escritores en todo el siglo XIX, XX y que llega a nuestros días. Las relaciones entre estos dos ámbitos tienen varias direcciones: el escritor que utiliza a la prensa escrita para dar a conocer sus productos, o que toma ahí los motivos para construir su texto; por ejemplo, en el primer caso, recordemos a Arqueles Vela, quien publica *Un crimen provisional* en el periódico *El Universal Ilustrado* (Godinas: "Arqueles Vela o la crítica de la razón policiaca": 282); el escritor cuya fuente de trabajo es el periodismo, como sucede con Vicente Leñero que llegó a tener un rol importante en revistas como *Claudia* y *Proceso*, además de su labor en el diario nacional *Excélsior*.⁶¹ Además, la temática misma en el género suele estar relacionada con hechos reales que el escritor considera motivo para la creación literaria, como sucede en *El complot mongol* en donde aparecen diversas referencias al 68 mexicano.⁶²

En cuanto a la relación entre literatura y medios electrónicos, podemos decir que ésta aparece desde la existencia misma del cine, ante la profusión de obras que fueron y siguen siendo adaptadas para la pantalla, hoy también televisiva. En ocasiones la participación de los escritores ha sido relevante en varios sentidos, por ejemplo Jorge Ibargüengoitia. En otras porque el escritor es contratado para apoyar la dirección, ya sea como guionista o dialoguista, *vr. gr.* Rafael Bernal. Sin embargo, el vínculo se da también desde los productos específicos de cada medio, en muchas ocasiones se han adaptado para la pantalla obras de carácter literario.

A grandes rasgos, éstas son algunas de las relaciones que establece el campo y la serie. Me parece importante señalar que dentro de la serie las relaciones internas son mayores en cantidad y calidad. Éstas forman líneas de estudio que la teoría ha llamado intertextualidad. La convención artística la ha señalado como la influencia que determinada obra o autor ejerce sobre otra obra o autor. Y por último, pero no menos importante, la crítica. No sólo juega el papel de agente legitimador de los productos, también abre espacios para las relaciones con la academia, algo que Bourdieu desmenuzó en *Homo academicus*.

2.1.4 RELACIONES INTERNACIONALES

Hovyeda hace una cronología para presentar la evolución del género policiaco. Además de las obras y las características que analiza, se observa que el género tiene en tres países las mayores aportaciones: Inglaterra, Estados Unidos y Francia, países que establecieron líneas específicas para la elaboración de la narrativa policiaca.

Esta situación, aunada a la condición geográfica de México, ha forjado parte de las relaciones entre las obras y los creadores nacionales. Especialmente con Francia y Estados Unidos. José Luis Martínez nos recuerda que, a finales del siglo XIX, Gutiérrez Nájera opinaba: "Hoy no puede decirse al literato -escribía- que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de los héroes nacionales." (*Historia General de México*: 739) Pero es Francia el lugar modelo: "La cultura francesa, y sobre todo la poesía parnasiana y simbolista, se considerarán las fuentes por excelencia y el afrancesamiento llegará a ser 'galicismo de la mente'" (*ibid.*). Respecto a Estados Unidos, la frontera común ha sido más que un pretexto para una relación que ha creado la frase: "Tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos".

Para el género, los vínculos entre los vecinos del norte y los creadores mexicanos han sido estudiados con mayor detalle que las relaciones con otras regiones. La primera línea a desarrollar es la establecida entre autores y obras,

autores y autores, u obras y obras. Aunque no precisa, Giardinelli dedica un capítulo para tratar las "Coincidencias y divergencias entre literatura norteamericana y latinoamericana." (*El género negro*: 239-266). En él destaca la observación de que el "boom" (*El género negro*: 239) abre las puertas para que los escritores de la región, incluido México, trasciendan su fronteras y se lean en países no hispanos; y acentúa los elementos que forman parte de las "coincidencias" y "divergencias": la naturaleza, el poder, el dinero y la mujer. Eugenia Revueeltas opina que la aparición del género es por imitación ("La novela policiaca en México y Cuba": 108-109) y que el modelo seguido, inicialmente, fue el europeo ("La novela policiaca en México y Cuba": 110). La idea del género "importado" se repite en Yates quien prologa la versión americana del *Antiheroes* de Stavans (9), y en Simpson (*Detective Fiction from Latin America*: 16).⁶³ Stavans precisa los países exportadores del género: Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia (*Antiheroes*: 15).

En este contexto, encontré algunas precisiones sobre autores mexicanos; se escribe sobre José María Barrios de los Ríos quien "[...] adquiere la condición de enigma a resolver a la Arthur Conan Doyle, apenas unos años después de que Sherlock Holmes se diera a conocer." (Trujillo: *Testigos de cargo*: 29); o se dice que José Martínez de la Vega crea "[...] un producto subsidiario de obras anteriores: ya sean los casos de Arthur Conana Doyle [...] o los títulos de los libros de Erle Stanley Gardner [...]" (Trujillo: *Testigos de cargo*: 41); de María Elvira Bermúdez, Trujillo afirma que sus similitudes están emparentadas con Borges más por su actitud que por su creación (*Testigos de cargo*: 46). Stavans señala el caso de Usigli al considerar el comentario del creador de *Ensayo de un crimen* sobre la admiración que tuvo de George Bernard Shaw, Dostoievsky y Thomas de Quencey (*Antiheroes*: 81); o Solana, de quien afirma siguió el modelo clásico de la tradición británica (Stavans: *Antiheroes*: 86). Y Simpson escribe sobre Rafael Bernal (*detective Fiction from Latin America*: 92), a quien he dejado al final. Ella reconoce la presencia de varios géneros en la novela *El complot mongol*: el Thriller y la novela de espionaje – dice ella. También lo reconoce así Vicente Francisco Torres (*Muertos de papel*: 34).

Amelia escribe sobre las semejanzas de Filiberto García, personaje principal de *El complot mongol*, con Mickey Spillane, de Mike Hammer. Herrera Maguey plantea elementos de intertextualidad entre esta novela de Bernal y *La máscara de Dimitrios*, de Raymond Chandler; además hace el mismo ejercicio entre estas dos obras y *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli (*Rafael bernal y el hacedor de muertos*: 83-103). Los vínculos entre *El complot mongol* y *Ensayo de un crimen* no pasaron desapercibidos a Vicente Francisco Torres quien puntualiza: "En curiosa coincidencia con *Ensayo de un crimen*, *El complot mongol* tiene como escenarios las calles del viejo centro de la ciudad de México [...]" (*Muertos de papel*: 38). Stavans, por su parte, considera que Bernal mezcla a Chandler y a Flemming, que de aquél retoma el lenguaje agreste (*Antiheroes*: 99); y que Bernal, en sus primeras obras, su personaje se inspira en el Padre Brown de Chesterton (*Antiheroes*: 98).

Otra vertiente de relaciones entre la serie mexicana y la serie en general, poco estudiada pero no menos importante es la establecida por las editoriales. Hay esbozos documentados, algunos ya los indiqué. Sólo me interesa resaltar tres cosas.

En el caso de las relaciones que los escritores establecieron con las editoriales se puede afirmar que muchas de éstas se dedicaron a cubrir el mercado que los escritores nacionales no atendieron, de acuerdo a las experiencias obtenidas en otras latitudes. Así crearon series y colecciones de bolsillo.⁶⁴ María Elvira Bermúdez señala que la Editorial Albatros publicó en español a autores "[...] como Simenon, Edgar Wallace, Mary Roberts Rinehart y Raymond Chandler" (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 9-10). También informa sobre la publicación del primer libro de Antonio Helú en esa editorial. Otros autores razonan sobre este aspecto, por ejemplo, Simpson hace un enfoque diferente al observar que las casas editoriales se encargaron de dar a conocer a cientos de autores de otros países (*Detective Fiction from Latin America*: 16).

La segunda llamada que me permito hacer es sobre los vínculos entre la crítica de los países latinoamericanos, especialmente cuando los especialistas se dedican a estudiar las posturas de los escritores y analistas anglosajones y

franceses. Los consumidores en Latinoamérica leyeron las traducciones publicadas en español o portugués. Así, en ocasiones los traductores entendieron mal el espíritu del ensayista o, también, fueron leídos de forma errónea. Así nace el término "novela negra", muchas veces asimilado al *hard boiled* anglosajón, aunque en Europa ya se usaba el término para otro tipo de narrativa. La tercera, no la última, son las revistas y las secciones o suplementos culturales periodísticos. En ellas están los planteamientos teóricos y las obras publicadas por los primeros escritores mexicanos que trabajaron dentro del género.

2.1.5 CARACTERIZACIÓN DE LA SERIE MEXICANA

Curiosamente, son pocos los estudios sobre las características del género desde la mirada de los analistas nacionales. Son Giardinelli, Stavans y Simpson, quienes hacen un planteamiento general sobre los creadores de los países latinoamericanos y de la región. Entre éstos, Giardinelli es quien mantiene la postura más original⁶⁵, argumentando que la literatura policiaca en América Latina es "negra" y que ya nadie escribe policiaco clásico (*El género negro*: 262-266); así, observa en Helú la creación de un protagonista tipo "antihéroe" como parte del argumento. Sin embargo, para Yates (en el citado prólogo a *Antiheroes* de Stavans), en México se han seguido los modelos norteamericanos e ingleses. Stavans apuesta más por el argumento de una evolución propia, con influencias desde los tres países dominantes: Francia, Estados Unidos e Inglaterra (*Antiheroes*: 13-17). Simpson, en la línea de Stavans, explica que aunque menor cantidad de escritores en el género hay, son mayores las contribuciones literarias (*Detective Fiction from Latin America*: 9) y reconoce que el género es importado (*ibid.*: 10), oponiéndose a Giardinelli cuando sentencia que las obras centradas en el "quién fue" es dominante desde una perspectiva histórica (*ibid.* : 15).

Las especificidades son pocas. Giardinelli⁶⁶ elabora su discurso a partir de la comparación entre la literatura norteamericana del género negro -así la nombra- y la latinoamericana. Más que coincidencias describe divergencias y no logra

sustentar las influencias: por ejemplo, nos dice que los norteamericanos elaboran sus textos a partir de una lucha por la posesión del dinero y que para los latinoamericanos, aunque sí mencionan al dinero mencionan, esa lucha es un motivo menor en el argumento y en la trama; en cuanto a las relaciones con el poder, para los vecinos del norte tienen la connotación de un respeto por el sistema a partir de la "Ley", mientras que los latinoamericanos consideran que el sistema y la "Ley" están podridos. Hace una mención que no analiza a mayor profundidad y que demerita sus conclusiones: la literatura "negra" en Latinoamérica está relacionada íntimamente con otros géneros en los que se observan las mismas características, por ejemplo, las dos ya señaladas en este mismo párrafo pueden observarse en la literatura generada por los escritores de la generación del cincuenta, de "la onda", e incluso en los autores de la "novela de la revolución".⁶⁷

Stavans, en cambio, divide en dos etapas la historia de la literatura policiaca en México. Piensa que es punto de quiebre el año de 1968, entre otras razones, porque el movimiento estudiantil generó una línea de productos literarios que incluyeron lo que él considera las voces de la represión y la disidencia y porque utilizaron mayor variedad de técnicas narrativas (*Antiheroes*: 25). Este fenómeno marca dos visiones del mundo y, por tanto, en la narrativa se refleja un cambio cultural. Argumenta que "la onda" motiva nuevas posturas y nuevas formas de narrar. Sin embargo, aunque lo señala, no observa la importancia de la "generación del cincuenta"⁶⁸ con personajes que hicieron lo suyo, como por ejemplo Jorge Ibarguengoitia, quien incursiona en una cultura popular ya no centrada en la idea marxista del pueblo, sino en la visión capitalista del "pop art". O mejor aún, la crítica política y social que caracteriza a la obra narrativa de José Revueltas. Esa fecha, o la que propone Trujillo cuando habla sobre la incursión del *main stream* en el género, señala un cambio en la manera de escribir narrativa policiaca en México. Como dice Stavans, puede observarse que en los años cuarenta la dominante era la narración a lo "Sherlock Holmes", mientras que en los setenta no se disimulaba la violencia implícita en el tema. En páginas posteriores, Ilan Stavans enfoca en la

parodia un rasgo distintivo de la literatura latinoamericana que aparece desde la época de la colonia (*Antiheroes*: 35). Especialmente en la literatura se observa una parodización estilística. Y concluye que en este sentido, la narrativa policiaca es una especie de subgénero que después del 68 utilizó diversos mecanismos para hacer parodias -variaciones, estilizaciones o la estilización paródica- (*Antiheroes*: 42).

Ilan Stavans, además, señala que los detectives son crudos y lentos, que trabajan para sí mismos, fuera del gobierno, que pelean contra los delincuentes y la policía al mismo tiempo, que suelen infiltrarse como espías en escenarios locales, porque la literatura nacional ha recibido las influencias de la novela policiaca inglesa, de la serie de espionaje y del realismo duro norteamericano (*Antiheroes*: 51). Afirma que existen émulos de Chesterton y Conan Doyle, a la vez que aparecen experimentos idiomáticos: sátiras a la "Cantinflas", y novelas a la "Chandler" o "LeCarré" (*Antiheroes*: 52).

Amelia S. Simpson ofrece como característica trascendente la orientación nacionalista. Piensa que la tendencia es indagar sobre los aspectos culturales y la problemática del país (*Detective Fiction from latin America*: 82). En Helú halla modificaciones al género de impacto ideológico, dice que su detective Máximo Roldán es corrupto y que maneja una moralidad especial cuando afirma que los crímenes cometidos a los criminales están justificados (*ibid.*: 83). Lo enmarca como un escritor que aborda el conflicto de clases (*ibid.*: 84). Cuando afirma que la obra de Usigli, *Ensayo de un crimen*, explora la psicología del mexicano, se acerca a las ideas de Stavans en torno a una evolución propia del género. En Pepe Martínez encuentra y escribe sobre la sátira que él hace sobre la sociedad mexicana (*Antiheroes*: 88). Con ellos, argumenta y coincide con Simpson sobre el aspecto paródico de las creaciones nacionales. Otra coincidencia entre ambos analistas está en la aparición de nuevas características, especialmente cuando afirma que Leñero, Pacheco y Bernal merecen especial atención (*ibid.*: 88 y 90). Estos autores marcan nuevos caminos, la incursión de intereses artísticos en el género, la inclusión y

mezcla de géneros policiacos en una sola obra, como el espionaje y el *Thriller* en *El complot mongol*. Es decir, la hibridación (*ibid.*: 92-93).

Mexicanos que han realizado estudios son escasos, destacan por supuesto: María Elvira Bermúdez, Vicente Francisco Torres y Carlos Monsiváis. Desde la academia universitaria también han aparecido análisis, a veces desde otros ámbitos como las ciencias de la comunicación o la sociología. En ocasiones, las apreciaciones muestran las simpatías por una u otra tendencia, quienes caracterizan al género como inclinado hacia la "serie negra", o quienes piensan en una evolución histórica propia, con características asimiladas de las propuestas inglesas, norteamericanas o francesas.

María Elvira Bermúdez es precursora de los estudios sobre el tema en nuestro país. Abogada que ejerció desde el sistema judicial, su interés sobre el tema es, también, literario. Ella crea obras policiacas y analiza sus características desde la teoría. Cuando se acerca a los libros hechos en México no generaliza, hace un recuento de los autores y se detiene en aquellos que considera relevantes. Así, nos dice que no hay continuadores de la propuesta de Helú (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 20); que existen obras de "problema" creadas por Bernal, Salazar Mallén y de Reyes Nevares, con variantes específicas, por supuesto; obras con "matices de neto horror" con *Algo en la oscuridad* de Pacheco; textos que utilizan la parodia, los de Pepe Martínez; de sátira, en Vicente Leñero con el cuento "¿Quién malo a Agatha Christie?"; y añade en su antología sobre cuento policiaco mexicano, a Rafael Ramírez y a Paco Igancio Taibo II como "escritores policiacos profesionales y revolucionarios" (*ibid.*: 20-22).

En otro texto, Bermúdez señala con precisión que Antonio Helú crea el primer antihéroe mexicano en el género ("Novelas policiacas mexicanas": 35); que Rafael Solana tergiversa el motivo de la Justicia (*ibid.*); que con Enrique Gual y Rafael Bernal aparece el personaje con características típicas del mexicano (*ibid.*).

Como he señalado, ella no está de acuerdo en calificar como "negra" la serie mexicana, más bien piensa que hay modalidades propias que van a la par de la

evolución en “[...] los procedimientos empleados para llevar a cabo la investigación...” (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 16).

Vicente Francisco Torres incluye a los mexicanos cuando afirma que:

Borges, Bioy Casares, Rafael Bernal o Rodolfo Usigli, escritores oficiales, han conseguido algunas de las mejores muestras de la literatura policial iberoamericana que, en general, apuesta más por el *suspense* que por otros elementos como el lenguaje cincelado, la elaboración de atmósferas, la construcción de personajes profundos o la forma compleja. (*Muertos de papel*: 15)

Continúa el comentario centrándolo en México: “Sin embargo, en la literatura mexicana hay un conjunto de obras en las que el suspenso y la búsqueda de un rango artístico marchan paralelas y se mantiene hasta el final.” (*ibid.*). Una característica que reafirma la escasa tradición del género entre los escritores mexicanos y que, a diferencia de los principales productores del género, se debe, en parte, a la limitada formación de escritores que desde el género surjan al mundo de las letras. Torres nos confirma la evolución del género en un recorrido que inicia en el siglo XX. Señala como “novela policial artística” a *Ensayo de un crimen* (*ibid.*: 26), porque dice: “[...] Usigli construye un personaje de una complicada mentalidad que separa, sideralmente, a *Ensayo de un crimen* de los novelines de narcos, guaruras y balazos.” (*ibid.*: 29). Para que no haya dudas respecto a su opinión, él escribe: “*Ensayo de un crimen* es una novela criminológica porque sondea la mentalidad de un asesino. Sin embargo, se apega a la novela de acertijo en un detalle importantísimo: la explicación que ata cabos hasta el final.” (*ibid.*: 32). También reflexiona sobre Rafael Bernal y su obra, especialmente *El complot mongol*, no ahondaré en este momento sobre sus comentarios. Regresaremos a él después, cuando aborde al autor y a su obra en el apartado 2.2 de este escrito.

Como Bermúdez, él presenta algunas obras y a sus autores. Por ejemplo habla de Pepe Martínez, a quien atribuye la creación de un detective llamado Peter Pérez, “[...] un sabueso caricaturesco [...]” (*ibid.*: 40), “[...] imitación burlesca de

Sherlock Holmes [...]” (*ibid.*). De Helú comenta que su personaje Máximo Roldán es “ladrón y asesino como Arsenio Lupin, creado por Marcel Leblanc [...]” (*ibid.*:45). Entre las mujeres, destaca a María Elvira Bermúdez por el “interés psicológico de sus personajes y el asedio a los tópicos de esta narrativa.” (*ibid.*: 48); me parece importante señalar que no menciona, ni profundiza sobre la literatura ensayística que sobre el género ella escribió.

Marca una pauta importante en el capítulo titulado “La novela policiaca se hace trascendente”, en *Muertos de papel*. Ahí señala como fecha importante 1964, por ser el año de aparición de *Los albañiles*, que da entrada a las hibridaciones. Él lo dice así: “*Los albañiles* está construida en torno a un crimen pero es mucho más que una novela policial [...]” (*ibid.*: 52) y señala que “[...] a Leñero le interesa el virtuosismo de la estructura más que la trama policial [...]” (*ibid.*). Aspecto literario que considera se repite en *El garabato*. Con Leñero cierro los apuntes de Torres. Él escribió sobre otros autores que son posteriores a la aparición de *El complot mongol*.

Encontré algunas tesis sobre Rafael Bernal y otras sobre *El complot mongol* en la Universidad Nacional Autónoma de México. Por supuesto, para hablar de él y de su obra literaria, los autores tuvieron que tomar postura en torno al género de la obra y, para ello, realizaron caracterizaciones sobre el género en nuestro país. A grandes rasgos, no realizan un análisis en torno al ámbito nacional. Respecto a las obras, los tesisistas se abocan a puntualizar sobre determinados autores nacionales o al tema objeto de estudio.

Eugenia Revueltas es la autora que puede ayudarme a resumir algunas características del género en México. Ella señala que el detective en Hispanoamérica “es rodeado por fuertes tintes humorísticos” (“La novela policiaca en México y en Cuba”: 111) y que “[...] existen dos elementos que caracterizan a la narrativa policial mexicana: la importancia que para la investigación tiene la intuición y el predominio de las pasiones afectivas como factor determinante del crimen.” (*ibid.*). Ella ejemplifica con autores y obras. Yo agregaría las constantes que hemos visto: un fuerte sesgo nacionalista en escenarios y en el lenguaje de los

personajes; contextos históricos también locales; pocos autores, pero variedad en las formas de estructurar el relato policiaco que tiende a la parodia, incluye el humor e inmiscuye relaciones amorosas en la trama. Es en este contexto que aparece *El complot mongol* a finales de la década del sesenta.

2.2 UBICACIÓN DE LA OBRA EN LA SERIE DEL AUTOR

No me gustan esos chistes. Bien está un cuento colorado, pero en lo que va a los chistes, hay que saber respetar a Filiberto García y a sus generales. ¡Pinches chistes!: **Filiberto García.**

Rafael Bernal y García Pimentel, conocido en el ámbito literario como Rafael Bernal, escribió prácticamente durante toda su vida. Los grandes géneros literarios fueron por él abordados: teatro, poesía y narrativa. También elaboró textos de análisis y de divulgación, entre estos últimos aparecen los que elaboró para los medios electrónicos de su época y para el cine.⁶⁹

El autor de *El complot mongol*, obra inserta en el género policiaco y dentro de la serie literaria mexicana, produjo una cantidad importante de textos. Su biografía personal⁷⁰ nos da cuenta de dos aspectos que parecen contradictorios a primera vista: uno, que fue un escritor que se insertó en el campo literario a través de sus instituciones desde el inicio de su carrera. Bravo Correa reporta que su primer cuento fue publicado en 1940 (*Pesquisa biobibliográfica de Rafael Bernal*: 45-46)⁷¹, su primer poemario en 1941 (*ibid.*: 25),⁷² y que empieza a ser reseñado en 1946 (*ibid.*: 65); además de estar incluido en diccionarios de literatura desde 1949 (*ibid.*: 85). El segundo nos dice que como autor, sus reseñistas han insistido en su "olvido", queja que hacen extensiva a una conducta asumida por estudiosos e instituciones hacia otros autores mexicanos. Por ejemplo Antonio Puertas escribe en 1985: "Hay que señalar el olvido, el incomprensible abandono en que se encuentra la producción de Rafael Bernal." ("¿Reedición de un Thriller mexicano?": *Excelsior*: s/p.); o Juan Domingo Argüelles: "[...] una de las novelas nacionales más

significativas que se hayan escrito ha merecido la indiferencia cuando no el olvido" ("El complot mongol, veinte años después": *El Universal*: s/p.).

Inserto y olvidado. Tal vez. Lo cierto es que Bravo Correa informa a detalle las numerosas publicaciones que sobre él se han hecho. Desde antologías que pretenden divulgar algún tema o género, hasta las tesis sobre el autor. Éstas son pocas, es cierto. Y en ellas, aparecen estas quejas, que, en ocasiones, son parte del argumento que motiva su realización. El mismo Bravo Correa asume esa postura e interpreta que esta situación se debió a que "[...] fue un escritor diferente en un medio literario ajeno a sus intereses; cuando veía una novela de su creación impresa, se daba por satisfecho." (*Pesquisa biobibliográfica de Rafael Bernal*: 92).

2.2.1 ACERCAMIENTO BIBLIOGRÁFICO

En cuanto a su producción literaria se encuentran escritos propios, traducciones y adaptaciones para radio, televisión y cine. En el ámbito de la literatura escribió obras que van de la poesía al teatro, pasando por el cuento y la novela. Las obras publicadas, a decir de Bravo Correa son:

- *Federico Reyes, el cristero* (1941)
- *Improperio a Nueva York* (1943)
- *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945)
- *Tres novelas policiacas* (1946)
- *Un muerto en la tumba. Novela policiaca* (1946)
- *Trópico* (1946)
- *Su nombre era muerte* (1947)
- *El fin de la esperanza* (1948)
- *Gente de mar* (1950)
- *Caribal. El infierno verde. La novela de las siete* (1954)
- *Antonia. El maíz en la casa. La paz contigo* (1960)
- *Tierra de gracia* (1963)
- *México en Filipinas. Estudio de una transculturación* (1965)

- *Prologue to philippine history* (1967)
- *En diferentes mundos* (1967)
- *El complot mongol* (1969)
- *El gran océano* (1992) [póstumo]
- *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI* (1994) [póstumo]

Recientemente se publicó el libro *Doce narraciones inéditas*. También forma parte del resultado de la investigación de Bravo Correa. Él funge como editor responsable.

A continuación presento algunas antologías donde aparece obra suya:⁷³

- *Cuentos americanos con algunos versos* (1948), Donald Devenish Walsh.
- *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (1955), prólogo y selección de María Elvira Bermúdez.
- *El cuento: siglos XIX y XX, de Manuel Payno a José Agustín* (1985), Jaime Erasto Cortés.
- *Antología de la narrativa del siglo XX* (1989), Christopher Domínguez.
- *Antología de la novela mexicana del siglo XX* (2005), de José Agustín.
- *Teatro de la Revolución Mexicana* (1982) de Wilberto Cantón.

Para el estudio detallado de su producción me parece oportuno señalar que la tesis de Sofía Martínez Maciel es una fuente confiable; se trata de la primera investigación exhaustiva que se hace sobre este autor, y en ella ofrece “[...] un panorama de todos los géneros literarios tratados por Rafael Bernal...” (*Rafael Bernal en la literatura mexicana a través de su diversidad genérica*: 4). Siguiéndola, y comparando la obra de Bernal, puede decirse que el autor de *Un muerto en la tumba* mantiene un sesgo de crítica social en toda su obra, desde la “[...] intención satírica [...]” y la descripción “[...] del sistema policial mexicano [...]” (*ibid.*: 68), pasando por “[...] la angustia y el dolor que estremecen al gremio campesino [...]” (*ibid.*: 69), una postura crítica hacia la revolución mexicana o sus herederos (*ibid.*: 70); el elemento histórico (*ibid.*: 71); y la presencia amorosa (*ibid.*: 70).

Así vemos que de Bernal *El complot mongol* es el último libro publicado en vida -al que hay que añadir tres libros que permanecieron inéditos-, que es el último título que se puede clasificar dentro del género policiaco, siendo la quinta novela policiaca en el conjunto de su producción literaria.⁷⁴

El último dato a señalar es la conducta asumida por Bernal, un autor que tuvo la oportunidad de relacionarse con personajes destacados del campo literario y de los medios masivos de comunicación y que, sin embargo, no lo hizo. O por lo menos, vemos que sus relaciones más frecuentes no están en la legitimación académica, ni desde la línea de las políticas culturales oficiales del país -aunque dos de sus obras las publica el Fondo de Cultura Económica, y dos más, póstumas, el Banco de México-. Se ha señalado su filiación sinarquista como parte de su perfil. Se supone que este factor lo convierte en un autor casi marginal y que lo impulsa a buscar otros espacios para la publicación de su obra.

2.1.2 LAS OBRAS POLICIACAS DE RAFAEL BERNAL

La mayoría de estudios coinciden en señalar a Bernal como un precursor del género en México. Sus primeras obras son cuentos publicados por la editorial de otro escritor policiaco mexicano bajo el sello *Selecciones policiacas y de misterio* (1946), año en que también aparecen como libro, en la editorial Jus, los primeros relatos: *Tres novelas policiacas*. Éstos son: "El extraño caso de Aloysius Hands", "De muerte natural" y "El heroico don Seraffín".⁷⁵ Destaca la aparición del detective Don Teódulo Batanes. Este investigador muestra el interés de Bernal por dotar de rasgos específicos a sus personajes a través del lenguaje que utilizan y anticipa el toque de humor irónico que permea a *El complot mongol*. Batanes enfatiza sus oraciones utilizando sinónimos, por ejemplo cuando responde la pregunta sobre su partida: "- Desgraciadamente ésa es la verdad o realidad. Ya aliviado o sanado de esta pierna me voy de nuevo a mi empleo o trabajo [...]" (Bernal: *Tres novelas policiacas*: 88).

Desde la perspectiva del ciclo narrativo que plantea Mieke Bal (*Teoría de la narrativa*: 27), los tres textos de Bernal siguen las tres fases para la construcción de la fábula: “la posibilidad” centrada en el planteamiento de un crimen que parece haber sido cometido por un personaje; “el acontecimiento”, que es la investigación o deducción que se realiza; y “la conclusión”, representado por la explicación que el investigador da en torno a cómo llegó a descubrir al verdadero culpable, no en torno al castigo del culpable, sino a la explicación misma. Por ejemplo en “El extraño caso de Aloysus Hands” Bernal dedica la mitad de la obra para narrar y descubrir cómo se cometió el delito, aunque la variante utilizada por él está en que es el criminal quien confiesa, provocando la sorpresa del policía: “No puede ser, ¡no es cierto! Usted ha asesinado a cuatro personas y viene a contármelo con toda calma.” (*Tres novelas policíacas*: 45).

Sofía Martínez en su estudio *Rafael Bernal en la literatura mexicana a través de su diversidad genérica*, indica que estas características hacen de *Tres novelas policíacas* un conjunto de obras que “revela una marcada influencia a los orígenes del género [...]” (8). A decir de Trujillo, la inserta en la “veta” mexicana de los escritores policíacos que está “...más apegada al detective racionalista anglosajón [...]” (*Testigos de cargo*: 18). Vicente Francisco Torres señala que Batanes está inspirado en un personaje de Chesterton: el padre Brown (*Muertos de papel*: 33).

Los dos cuentos publicados en el sello editorial de Antonio Helú están escritos a partir de una fábula única. En “La muerte poética” el círculo narrativo se construye a partir de la pesquisa, Teódulo Batanes indaga la muerte y al final descubre al verdadero asesino; en esta misma línea, la del cuento, en “La muerte madrugadora”, los acontecimientos narran una fábula centrada en la explicación que Don Teódulo Batanes ofrece al comisario de la policía. La presencia del detective de Bernal, la época, y las características narrativas son los argumentos para que Bravo Correa escriba: “Los cuentos *La muerte poética* y *La muerte madrugadora* forman una trilogía con el texto *De muerte natural* [...]” (En Bernal: *Doce narraciones inéditas*: 155).

De 1946, *Un muerto en la tumba*. *Novela policiaca* es una novela que ubica la historia en Oaxaca y en Monte Albán. Además del asesinato señala otro acontecimiento de carácter delictuoso, el tráfico de piezas arqueológicas. Vicente Francisco señala que “la obra resulta un tanto escatológica [...]” (*Muertos de papel*: 34). Me parece interesante esta afirmación, sobre todo al considerar que las obras policiacas de Bernal muestran una búsqueda particular, no sólo en la personalidad de sus detectives-investigadores, o en los rasgos nacionalistas de sus escenarios o teatros y personajes o actores (parafraseando a Batanes), sino más bien en la experimentación del género para desarrollar nuevas formas de acercarse a este tipo de literatura. Se ve al criminal autodenunciarse en “El extraño caso de Aloysus Hands”, a don Teódulo descifrar un asesinato equivocado en “La muerte poética”, o al detective llevar a cabo una deducción enfrente del cadáver en *Un muerto en la tumba*.

Resulta evidente que el humor y el ejercicio lingüístico en la construcción literaria son constantes en las obras de Bernal que pertenecen al género policiaco. Además del personaje paródico, don Teódulo Batanes, acontecimientos curiosos y ridículos son presentados. Por ejemplo, el crimen en “El heroico don Serafín” se narra así:

El señor profesor de griego de la Universidad del Estado, don Tarsilo Flavio Pérez, era extraordinariamente miope y, sobre miope, distraído. Por eso, la mañana después del motín, salió muy temprano a tomar el sol, sin darse cuenta de que había amanecido nublado. Como de costumbre, se dirigió rumbo al parque de la universidad, hacia la glorieta donde una mala copia del Mercurio de Juan de Bolonia presidía una fuente de papeles y desperdicios. Entre los papeles yacía un cadáver que don Tarsilo no vio hasta que tropezó con él y cayó cuan largo era, lanzando una exclamación griega cuya traducción al castellano no se puede ni se debe repetir. (Bernal: *Tres novelas policiacas*: 116)

El ridículo sirve para hacer crítica social a partir de un personaje prototipo, se acerca a los epigramas de Novo, pero más emparentado con los mini relatos de

Torri. De hecho, este profesor de griego nos recuerda al maestro que en su vida tuvo una sola idea, personaje esbozado por Julio Torri (“La humildad premiada”)⁷⁶

Termino este segmento con la obra de mayor interés: *El complot mongol*. Sin embargo, tan sólo diré aquí que con ella vemos la madurez adquirida de su autor un escritor que abordó el género como puerta de entrada a una perspectiva idealista sobre el arte como mecanismo para llevar a las grandes masas conocimiento y cultura. Tal vez sea aventurado decirlo, sin embargo, en las críticas hacia personajes cuya moralidad y ética están en tela de juicio (policías que no investigan, por ejemplo) está implícita la búsqueda de conductas ideales. Las características de esta obra recuperan la trayectoria completa de Bernal como historiador, antropólogo, escritor de diálogos para el cine, la radio y la televisión, guionista, dramaturgo, poeta y ensayista. En ella vemos al detective-matón que tiene ciertos rasgos psicológicos que lo hacen humorístico, aunque él mismo afirme: “[...] hay que saber respetar a Filiberto García y a sus generales. ¡Pinches chistes!” (Bernal: *El complot mongol*: 9) y “Cuando yo estoy allí casi nadie se ríe y cuando juego dominó tan sólo se oye el ruido de las fichas que golpean el mármol de la mesa.” (*ibid.*: 10).

2.3 CUALIDADES ARTÍSTICAS DE LA NOVELA

No... no puedo decirlo... No puedo. Pero ese dinero es mío, es lo único que tengo... Lo único. Ese desgraciado me lo quitó todo. Me dijo en Tijuana... Yo era artista allá... Me dijo que íbamos a ganar mucho dinero...: **Anabella Crawford.**

La última obra que publicó Rafael Bernal en vida ha sido catalogada como la obra que “[...] modificó para siempre las reglas del género en la literatura nacional.” (Trujillo: *Testigos de cargo*: 19). Los defensores del género en México han señalado reiterativamente que esta novela de Bernal y *Ensayo de un crimen* de Usigli, además de considerarse como parte del grupo selecto de obras policíacas escritas en México, reúnen características estéticas que las insertan en el campo literario.⁷⁷ Emotivos comentarios algunos, más enfocados a resaltar una obra que parece

haber sufrido la censura, según deja entrever Vicente Francisco Torres (*Muertos de papel*: 34), y que fuera redescubierta años después del fallecimiento de su autor, a decir de Giardinelli (*El género negro*: 272).

Es cierto que la distribución de un libro es indispensable para que logre impactar en los lectores; sin embargo, para la valoración del mismo, no importa mucho si es limitada esta circulación. Así lo demuestra este caso. Bravo Correa reporta por lo menos siete notas hemerográficas sobre la novela que fueron publicadas en 1969, año de su primera edición. Una de ellas escrita por Antonio Helú, amigo de Bernal, y otra de Carlos Monsiváis.⁷⁸ Otra apareció en el periódico *Excélsior*, uno de los diarios que tenían mayor penetración en aquellos años.

Hay varios mitos en torno a la literatura policiaca. De ellos, algunos han evolucionado para asentarse en obras y en autores. Lo cierto en este caso es que su distribución fue bastante mala. También es cierto que a más de 30 años de su primera edición es una novela que sigue vigente en el mercado literario. Así, su valoración artística y su permanencia como producto de consumo hacen de *El complot mongol* una obra trascendente en el ámbito de las letras nacionales, desde la óptica de los especialistas en literatura y desde su consumo. Sin menoscabo de la afirmación, es conveniente revisar algunas características desde criterios propios del campo literario.

2.3.1 PRINCIPIO DE EXTRAÑAMIENTO

Cuando B. Eichenbaum explica el “procedimiento de singularización” que conceptualizaron los formalistas rusos, especialmente Shklovski, menciona el papel renovador del arte en torno a los objetos cotidianos, él se centra en la percepción que, a decir de Shklovski, se apoya en crear una imagen del mismo; que “[...] genere una precepción particular [...]” (citado en Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 32); y de esta manera romper el proceso a través del cual los objetos se nos vuelven imperceptibles, el “automatismo perceptivo”.

La automatización es descrita así por Shklovsky: "Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas." Y razona que esta automatización genera en la memoria el olvido del acto o suceso y los vuelve imperceptibles ("El arte como artificio": *apud* Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 59). A partir de esta premisa opone el "proceso de singularización". El arte, dice, tiene la finalidad de "[...] dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento." (El arte como artificio": *apud* Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 60). Es decir, atribuye al arte una función relacionada con la percepción de la realidad a través de las imágenes.⁷⁹

Tinianov inserta otro concepto en el efecto de extrañamiento: "el principio de construcción"; éste explica las razones de la evolución del arte porque, una vez creado el efecto de singularización, corre el riesgo de automatizar ese efecto. Así, piensa que la construcción de la obra de arte debe estudiarse a partir de los elementos que considera son "subordinantes" y los que son "subordinados", creando interacciones propias, la fuente de donde emana la percepción artística ("La noción de construcción": *apud* Todorov: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 88); concluye afirmando que esta interacción crea una dinámica propia reflejada en la forma del producto artístico.

Este rápido resumen sobre el proceso de extrañamiento que genera una obra artística tiene como objeto centrar la atención en una cualidad propia del género ya observado desde distintas perspectivas. A veces ha sido el causante de que se considere a las obras policiacas como "[...] recursos eficientes para la transmisión de los valores del país y de las clases dominantes." (Molina: "La trama escondida en la novela policiaca: 28) o que se les atribuya la facultad de equiparar a las clases sociales, como insinúa Lacan (citado por Link: *El juego de los cautos*: 27) para determinada época histórica.

Link nos dice que lo policiaco siempre ha interesado porque "se trata de un género que desborda, desde su propio comienzo, los límites literarios." (*El juego de*

los *cautos*: 6). Es una temática donde se recuerda permanentemente la difícil relación entre justicia y estado de derecho. Por tanto, su referencialidad hacia la realidad es inmanente. Así, el principio constructivo para la obra policiaca estará ligado a la singularización del delito, con las especificaciones del género, es decir, a través de la investigación y detección del criminal.

Como género de importación, la estructura narrativa de la narrativa policiaca estuvo condicionada por las características definidas de la época. Por eso los primeros relatos mexicanos del siglo XX tienen como punto de partida la variante detectivesca, con algunas contribuciones regionales en la caracterización del personaje principal y en el lenguaje.⁸⁰

El tratamiento de la realidad social está presente con una carga ideológica específica en casi toda la literatura nacional de los primeros cincuenta años. Dominada por los valores que promovió la revolución institucionalizada y que generó un imaginario específico. Los murales de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros tienen esa presencia clara, promueven los ideales revolucionarios, engrandecen a los personajes históricos, idealizan nuestro pasado prehispánico y ubican al pueblo como parte importante de la sociedad. Rulfo sigue presentándonos metáforas del mundo sobrenatural indígena y ofrece un retrato personal del pueblo mexicano, algo así como la versión literaria de "El perfil del hombre y la cultura en México" del doctor Samuel Ramos⁸¹. Las variantes literarias y las opciones artísticas no hacen sino acentuar el aspecto nacional para buscar insertarse en lo internacional. Se imitan géneros pero se les dota de aspectos nacionales.

La temática social como principio de extrañamiento para la construcción de las obras pierde el efecto de singularización: se desvirtúa, se hace demasiado común. Las búsquedas personales se someten a la ideología dominante y el campo literario pierde autonomía.⁸² Los intentos por refrescar las letras nacionales quedan limitados a una línea de continuidad que se ve rota por los acontecimientos de 1968.⁸³ En este escenario, *El complot mongol* aparece justo después del fatídico

octubre rojo mexicano y es una novela que fue escrita, seguramente, en ese año. En cuanto a su autor, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que fue un personaje que tenía clara conciencia de los hechos históricos y que los abordó desde la óptica literaria del ensayo, la narrativa y la poesía. De hecho, él lo externó de esta manera: “[...] dentro de mi opinión –e insisto en que no la considero ni la única posible ni la mejor- la narración tiene por objeto llevarnos a una más clara comprensión del hombre y de su tiempo.” (Bernal: “Nada me divierte tanto como escribir”: *El Universal*: 5).

Una crónica periodística, un ensayo mismo, pueden facilitarnos la consecución de ese objetivo. Sin embargo, Bernal no se decidió por esos rumbos. Más bien creó una obra literaria para, supongo, llegar a las grandes masas a través de su género: el policiaco.

Como obra literaria, dentro de la línea artística dominada ya por Bernal, crea una obra con características que trascienden las convenciones del arte popular imputadas al género. Sigue algunas de sus convenciones pero plantea nuevas perspectivas, obscurece el objeto descrito y crea nuevos artificios a partir de esas convenciones. Por ejemplo, para nuestro país, el detective es un personaje no idealizado, más bien mexicanizado como el Máximo Roldán de Antonio Helú de los años veinte, treinta y cuarenta; los escenarios locales como en *Ensayo de un crimen* de Usigli; o el lenguaje atribuido a los personajes quienes incorporan los arcaísmos propios del idioma.

Así nos encontramos con Filiberto García: “En el baño se echó agua en la cara y se peinó el cabello corto y negro. No tenía por qué rasurarse; nunca había tenido mucha barba [...]” nos dice en la página 1; y más adelante: “Sólo había vida en sus grandes ojos verdes, almendrados.”; y, desde luego, matón a sueldo bajo las órdenes de la policía. Los acontecimientos suceden en la ciudad de México: “México, con cierta timidez, le llama a la calle de Dolores su barrio chino.” (*El complot mongol*: 24); “-Vamos a la calle de Donceles –le dijo al chofer-. Al café Cantón.” (35);⁸⁴ o “Llegó al Café París, se sentó en una mesa, vigilando la puerta y

pidió un café exprés." (70). Y frases como ésta: "¡Vaya lo uno por lo otro! ¡Pinche gringo! ¿Conque muy bueno para el cuchillo? Pero no tanto para los plomazos." (8).

Pero no son éstos los elementos que nos sirven para determinar el principio de extrañamiento, son acentos que redondean un asunto mayor: el mexicano de 1968, hijo de la revolución como Filiberto García: "En la Revolución era otra cosa, pero entonces yo era muchacho." (9), o cuando dice. "Eso fue en tiempos de mi general Obregón y tenía yo veinte años." (11); enfrentado a un gobierno que ya no representaba ni los ideales revolucionarios ni a sus gobernados:

¡Pinche señor del Valle! 'Me repugna matar.' Pero cuando era gobernador de su estado, se traía a todos de un ala. Allí se llevó, como jefe de operaciones, a mi General Miraflores. A poco también ése resulta con que le repugna matar. Se han puesto todos muy seriecitos. La Revolución hecha gobierno. ¡Pinche Revolución y pinche gobierno! (112)

Filiberto se ve envuelto en un enredo internacional, entre socialistas y capitalistas, pero unidos en un frente común y por un mexicano: "García fue por otras dos cervezas. ¡Pinche ruso más desconfiado! Y, ¿en qué estarán pensando estos dos? ¿En los fieles difuntos? Éstos no tienen conciencia. Son gringo y ruso. No tienen conciencia." (125); con un país que había dejado el campo para ser preferentemente urbano; Filiberto mismo es un migrante de la provincia a la capital.

Es decir, la realidad nacional, una de tantas que existieron y que continúan existiendo en México, es el objeto utilizado por Bernal para presentarlo de una manera oscurecida, a la manera de los formalistas. El oscurecimiento está construido por dos vías: el código literario, narrativo; y las mediaciones de los rasgos del mexicano radicado en la capital del país, de la década del sesenta.

2.3.2 REVISIÓN NARRATOLÓGICA

La selección de párrafos y enunciados que presento a continuación busca identificar el efecto artístico en la novela. Utilizo dos líneas de reflexión ubicadas dentro de la "teoría de la narrativa" que propone Mieke Bal: el género al que pertenece *El complot mongol* y el papel de la mujer en el texto. Ambas consideraciones están íntimamente relacionadas en su estructura, como cuando Bernal escribe:

Muertos pinches, eso sí, que todavía no llegamos a los cadáveres. Y Martita muy seria, viéndolo todo. Como si estuviera acostumbrada. Y escogió esta noche para venirse conmigo. ¿No me estará jugando de a feo? Y yo, en lugar de aprovecharme, le hago a la novela Palmolive. ¡Pinche novela! Y también haciéndole a la intriga internacional. (57)

El actor a investigar es el protagonista de la novela, Filiberto García. Él aparece como un personaje no idealizado, pero que posee características del macho mexicano. Se convierte de este modo en un prototipo. Con él aparece Marta, a veces llamada Martita, también en un rol importante como mujer y como objeto del deseo de Filiberto, el suyo, no el objeto de la intriga. Al buscar el género al que pertenece la obra, se vuelve trascendente porque ésta podría enmarcarse en más de una serie literaria. En efecto, las características de Filiberto y de Martita, su papel en el relato y la relación entre ellos, en el contexto de la fábula, permitirán una respuesta más certera acerca del artificio empleado para construir el ciclo narrativo amoroso, con tintes románticos en una historia policiaca.

La selección de acontecimientos tienen la intención de resaltar: 1) la relación entre Filiberto y Martita; 2) las características de ambos personajes y 3) el sentido de la relación que mantienen y su papel en el texto. V. gr., en el siguiente extracto se observa a Filiberto tratando de establecer una relación más íntima con Marta y cómo responde ella:

Entró en la tienda. Martita le sonrió discretamente.

—¿No quiere una lechía, don Filiberto?

—Ayer me decía nada más Filiberto, preciosura.

—Pero eso es faltarle al respeto.

Los ojos de García brillaban en la penumbra de la tienda. (25)

Él insiste. El texto usado por el autor es un diálogo. En él deja ver algunas señas sobre el carácter de Martita, ya que ante la insistencia de él, ella sabe evadir la invitación:

—¿No quiere cenar conmigo, Martita?

—No puedo.

—Vamos nada más aquí enfrente. Y así me dice qué hay que comer, porque yo no le entiendo a esa comida china.

—El señor Liu cena allí todas las noches. Y él sabe más que yo de la comida...
Filiberto.

García sonrió. Su sonrisa era fría, como si no estuviera acostumbrado a ella, como si no la hubiera ensayado mucho. (25)

Bernal define el tratamiento de este ciclo narrativo, estructurado a partir de la pretensión sexual, primero, de Filiberto hacia Marta. Serán los diálogos el medio para conocer la fábula construida entre estos dos personajes. El interés sexual se convertirá en otra cosa, pero Bernal insiste en este primer enfoque y por ello nos cuenta a través de García:

Y esta Martita está rebuena, pero me late que no se me va a hacer con ella. Y nunca se me ha hecho con una china. Está muy chamacona. Capaz y si le hablo por lo derecho a uno de estos chales, me la consigue. Como aquella que se me andaba haciendo la muy apretada, Carolina, la de la calle del Doctor Vértiz. Ni me quería sonreír la canija. Hasta que le hable por lo derecho a la dueña del estanquillo y a los dos días ya me la había conseguido. Hasta mi casa la fue a llevar. (27-28)

Aunque Martita tiene un papel relevante, en la narración aparecen otras mujeres, con una caracterización específica pero limitada a la perspectiva de Filiberto. Es la mirada del personaje en torno a la generalidad de las mujeres y que, con Martita, inicia de forma similar. Marta representa una doble significación, la mujer como objeto necesario para satisfacer sus deseos sexuales y la madre-esposa santificada.

En el siguiente ejemplo Martita es presentada como una mujer deseable, como otras más que hicieron las veces de objetos sexuales de Filiberto:

A veces creo que ya no me acuerdo de cómo se llamaba la muchachona esa, Gabriela Cisneros. ¿Para qué acorarse del nombre de una mujer? Una mujer es como cualquier otra. Todas con agujerito. (59)

Más adelante, Filiberto manifiesta una emoción distinta: el amor, como a continuación aparece descrita por el mismo protagonista:

Si me tiene bien chiveado. Y los rusos viéndolo y oyéndolo todo. Y yo de muy paternal y ella con ganas de entrarle. ¡Y el pinche del Valle! Cuando ya se me estaba haciendo. ¡Y nunca se me ha hecho con una china! Y luego que me trae medio jodido, no como las otras. (106)

No es una mujer común, aunque se dice que es de origen chino, no posee rasgos culturales de esa nación a través de su habla, artificio utilizado con los otros personajes orientales.

Bernal no la define con exactitud porque la función de Martha Fong, y del ciclo narrativo amoroso, no es la principal. Sin embargo, por la extensión misma de la fábula que construye y el impacto en el lector, Bernal da más pistas sobre quién es ella. Uno de sus rasgos distintivos es su habilidad para evadir preguntas:

—¿La pretende?

—Puedo quedarme esta noche aquí, en el sofá de la sala y mañana voy a buscar un trabajo. No es difícil encontrar trabajo y ahora que... que ya no tengo miedo, que sé que me va a ayudar... Ya no tengo por qué volver con el señor Liu.

García se le quedó viendo fijamente.

— ¿Liu la pretende, Martita?

— Tiene que descansar, Filiberto. Han pasado muchas cosas y... (56)

Es decidida y capaz de tomar la iniciativa:

Lo besó levemente en la boca, se puso de pie y fue a la cocina, llevando la taza vacía. García quedó inmóvil, los ojos entrecerrados, los labios apretados para que no le temblaran. ¡Ora sí que me creció...! Y junto a la ventana, para que lo vean bien esos pinches rusos. ¿O será una señal que les está haciendo? Pero, ¿señal de qué? Se puso de pie y fue a la ventana. En la fachada del hotel fronterero buscó el cuarto desde el cual lo pudieran estar espionando, pero no logró ver nada. (104)

Esta fábula es un planteamiento dual sobre el destino y nuestra conducta. Él parece estar sujeto, no toma decisiones; ella, en cambio, hace las veces de un personaje capaz de desafiar la fatalidad. Por eso deja la casa del señor Liu y busca a Filiberto. Sin embargo, ante la postura atrevida del beso, induce a pensar en un carácter más fuerte, tanto que llega a ser impulsivo y lúdico (lo cual denotaría una inteligencia vivaz) como veremos en el siguiente diálogo:

— Aquí tiene más café, Filiberto. ¿Quiere otro coñac?

— Gracias, ya no.

— Siéntese a tomar su café. Ha de estar muy cansado...

— Martita... No debe hacer esas cosas. No crea que estoy tan viejo que ya no siento.

Marta rió.

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

"¿Me recibe una carta, preciosa?"

— Si me la escribe en chino, don Filiberto.

— ¡Se acuerda! ¡Se acuerda! Desde ese día empecé a pensar en usted... a imaginar fantasías... (104)

Con estos párrafos seleccionados he intentado presentar un primer esarceo en torno a la evolución de los hechos narrados en el texto, al prototipo de protagonistas y a sus características, a partir de los acontecimientos de la fábula, siguiendo los planteamientos de lo que Bal ha denominado el *cambio, elección*, y la *confrontación*. Que la hay en este ciclo narrativo, con suspenso y un final inesperado.

No debe olvidarse que Filiberto se relaciona con Marta por su profesión. Tampoco el contexto de los acontecimientos de la fábula amorosa, es decir, García inicia una pesquisa con los chinos como "falsos delincuentes", ella es de origen oriental, comparte acontecimientos relacionados con proceso de la pesquisa y de la intriga. Con ello, Bernal abre opciones de interpretación sobre la detección de los criminales reales. El ciclo amoroso, como pudo verse en los párrafos que forman sus acontecimientos, está condicionado por la historia policiaca.

A continuación se exponen tres elementos utilizados por Bernal en esta obra: el ciclo narrativo, entendido como el conjunto de acontecimientos que construyen la fábula; en *El complot mongol* existe más de un ciclo. Los actores, quienes realizan los acontecimientos según Bal (*Teoría de la narratíoa*: 33). Y la identificación de un narrador.

El ciclo narrativo en la novela es complejo si consideramos que los procesos no están ligados de una manera cronológica. Aparecen, más bien, vinculados entre sí a través del personaje principal. Podrían derivar en narraciones paralelas, cosa que no sucede porque Bernal ofrece una narración desde la óptica del detective, aparentemente, ése es el elemento vinculador.

De manera esquemática, en la secuencia inicial está el ciclo que llamaré la pesquisa. Filiberto recibe el encargo de una investigación relacionada con su vida privada: sus relaciones con las personas que viven en el barrio chino. La investigación no deriva en la respuesta a la interrogante inicial, desemboca en otra situación también ligada a su vida personal y de carácter delictiva.

En este contexto, Filiberto entabla relaciones con un funcionario de alto nivel y, con ello, abre la puerta al proceso que nombraré la intriga. Precisamente porque se deduce que Filiberto ya conocía a Martita previamente, en el relato, la serie amorosa cobra una inusitada relevancia. Si bien, en cantidad, los procesos amorosos y de la intriga ocupan un espacio reducido, por el efecto causado en la resolución del relato, la serie amorosa adquiere importancia en la historia.

Del ciclo de la pesquisa deriva el proceso de la intriga; y la pesquisa nace del ciclo narrativo que llamo "autobiografía". Para aclarar este punto presento el siguiente cuadro esquemático:

Cuadro 1: Ciclos narrativos completos

1. **Autobiografía:** Es el inicio mismo del texto en la novela y, al mismo tiempo, el final. Nos describe al Filiberto, sus rasgos físicos, sus características psicológicas, sus emociones y sentimientos, sus pensamientos y, por supuesto, su historia personal. Visto así, la interpretación de la obra connota la muerte de la Revolución Mexicana, su fracaso. Filiberto es el prototipo del macho mexicano, hijo de la revolución. Al fracasar -Bernal narra la historia de una tragedia personal- se hace evidente que la revolución también fracasó. Las características generales en la narración se establecen por el discurso mental -Bal lo analiza como monólogo interior (64); anacronía retrospectiva del personaje principal.
2. **La pesquisa:** Se abre con el mandamiento para que Filiberto realice una investigación sobre un complot internacional que no se resuelve, aunque queda abierta la posibilidad de su existencia. Forma parte de todo el *corpus* de la obra. Por tanto, no cierra el ciclo narrativo. Cronológicamente es el

pretexto inicial del relato que se desarrolla en un tiempo de tres días, sin embargo su desarrollo no concluye con la solución final sino que se transmuta en la intriga. Las secuencias de los acontecimientos en esta fábula casi siempre están en tiempo real y son ordenados, pues, de manera cronológica, inserta diálogos y, en menor medida monólogo interior del personaje.

3. La intriga: Es menor en extensión y se define al final de la novela. Su función dentro de las características generales de la novela policiaca es la detección. En el género, además de presentar la deducción que lleva al esclarecimiento del crimen, se castiga al culpable. Está muy ligado a la fábula policiaca de *El complot mongol*. Su diferenciación aparece si se revisa de manera aislada al proceso de investigación que sigue Filiberto. En este ciclo aparece el culpable y es castigado. Su ordenamiento también es cronológico pero forma parte de una serie de anacronías en el contexto general de la historia. El texto posee las características tradicionales aplicables a la variante detectivesca del género policiaco. Es una explicación sobre los motivos del criminal y, con ello, de la demostración sobre quién es el criminal. En esta obra, además, también ahí se narra su castigo.
4. Secuencia amorosa: aunque aparece ya iniciado el relato, a través del proceso de la pesquisa, por la manera en que lo hace, presupone una serie de acontecimientos previos. Con ello se induce a valorar la secuencia, porque es previo al inicio de la narración y dado que concluye, sí, a la vez que cierra el relato (recordemos que el inicio y el final de

una obra, son lugares privilegiados en ella). Su construcción está hecha a través de diálogos. Su desarrollo ofrece un acento trágico, romántico, en la historia.

Los procesos están vinculados entre sí, aunque no todos tienen la misma intención narrativa. Puede verse en la novela un hilo conductor. Es evidente que Bernal quiso mostrarlo de manera clara para ocultar la denuncia en esta obra: fracasa la revolución porque fracasamos como revolucionarios.

Como decían los formalistas, el arte consiste en oscurecer la forma. En la novela aparece una autobiografía para narrar una pesquisa que deriva en intriga y termina en tragedia. Así, a través de los ciclos narrativos se detectan 4 fábulas. La primera impresión ofrece como dominante los procesos relacionados con el delito, la investigación, detección y castigo del criminal. Sin embargo, también resalta la secuencia amorosa. Las secuencias tienen un denominador común que las une: el ciclo narrativo de la autobiografía, el relato de un experto como Filiberto quien se describe: "Lo que no sabe es que el merito experto soy yo mero, su papachón, desgraciado. Porque a mí la Mongolia Exterior me hace lo que el viento a Juárez." (185)

Los ciclos narrativos, entonces, logran unirse a partir de uno de los actores. Éstos son otra expresión de las relaciones literarias internas cuya función es presentarnos un texto integral y no un compendio de historias.

Considerando la importancia de los personajes en la obra, y dadas las cuatro secuencias definidas con anterioridad, resulta importante encontrar cuáles de ellos tienen una relevancia funcional. Para ello, observaremos el cuadro número 2:

Cuadro 2

Actor-sujeto	Función	Actor-objeto
1. Secuencia	Piensa en dejar su	Una nueva vida con

autobiográfica: Filiberto García	profesión de matón	Martita
2. La pesquisa: Filiberto García	Le asignan un caso de intriga internacional. Quiere saber la identidad de los involucrados.	Evitar la comisión de un magnicidio y encontrar a los confabulados.
3. La intriga: Rosendo del Valle	Quiere ser Presidente de la República.	La presidencia de la república. Filiberto interviene para evitar el crimen.
4. Secuencia amorosa: Filiberto García	Quiere con Martita.	Martita.

Salta a la vista la importancia de dos personajes: el de Filiberto, quien aparece en todas las secuencias, en tres como el actor-sujeto, pero que, además, es el héroe del relato y, a la vez, quien sufre la tragedia. En el caso de Martita, en dos secuencias es un actor-objeto; en el cierre de la novela, se convierte en el acento trágico del relato.

En el caso de los indicios que el autor maneja para oscurecer el relato, el texto no permite identificar plenamente al narrador. En algunos momentos aparece una voz no identificada que narra los acontecimientos en tercera persona. Hay diálogos entre Filiberto y los actantes. Y, por último, el uso del monólogo interior que suele mezclarse con la narración desde la perspectiva de un tercero.

Los indicios que pueden encontrarse no son estrictamente las funciones que Roland Barthes identifica en las unidades del discurso narrativo, sin embargo están relacionadas con ellas, ya que pueden tener ésta característica pero, también,

aparecen como claves que nos hablan del género literario. Como en el siguiente diálogo:

García se asomó a la ventana. La calle estaba desierta.

— Voy a quemar su pasaporte, Martita.

— ¿A quemarlo?

— Sí. La pueden descubrir por él. Vamos a pedir su acta de nacimiento a Sinaloa... El acta de Marta Fong García... Y ésa será usted ya para siempre.

Se regresó a la ventana. Marta estaba en la mitad del cuarto y se le acercó lentamente.

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

— ¿Como los héroes de sus novelas de detectives⁸⁵?

— Va a decir que soy tonta.

O, más adelante:

Yo ya acabé con este asunto. No más le suelto el paquete al Coronel y me voy a la casa. Con Martita, a ver las cosas que ha comprado. Y capaz que yo le compre alguna cosa. Porque ahora se acabó eso de andarle haciendo a la novela Palmolive. Ora lo hacemos en serio y lo hacemos porque los dos queremos hacerlo. Como conviene que sea y no como siempre ha sido conmigo. Y no más por eso, le llevo a Martita una cosa. Un prendedor. O puede que mejor un reloj de pulsera.

Es necesario reconocer que en el análisis de un texto, éste puede tener referencias sobre lo que el autor quiso hacer con él, inducir al lector, y, también otorgarle un sentido no previsto por él mismo. El texto final adquiere independencia. Se lee y adquiere otras connotaciones. A veces, supongo otra vez, el autor decide que esta independencia sea parte del oscurecimiento formalista.

La obra tiene una estructura policiaca. Hay un crimen que dilucidar, se investiga y se hace justicia detectando al criminal. Sin embargo, éste es sólo el pretexto para narrar dos tragedias, una personal y amorosa; la otra social e

ideológica. El resultado final logra insertar a la novela en la categoría de novelas policiacas, además de señalar vertientes nuevas que podrían darle otra categorización. Una cualidad que la crítica reporta.

2.3.3 LA NOVELA ANTE LA CRÍTICA

En el campo, la opinión vertida por los profesionales es un elemento utilizado para validar como artístico cada producto. Desde esta perspectiva, la crítica ejercida desde la creación, la academia o el periodismo adquieren características específicas dentro del campo, ya sea para modificar el *status* de la obra, del autor, o del género. También permite a quien ejerce el papel de legitimador ratificar o modificar su propia posición, como quedó plasmado en el capítulo 1 de este trabajo.

Los críticos desempeñan un papel que esconde la lucha interna entre los discursos dominantes y los emergentes al interior del campo. Así, las posturas reflejan ideologías y visiones en torno a las tendencias artísticas del momento. Por eso, desde el punto de observación del crítico, puede observarse el horizonte de una época también.

Iser y Jauss, siguiendo los principios de la hermenéutica dan cuenta de varios procesos en los cuales los profesionales de las artes se ven inmiscuidos. Su opinión busca explicar los procesos que vinculan la relación establecida entre el escritor y el lector a través del texto. La crítica hace las veces de guía para otros lectores, se convierte en el lector especializado. A través de ellos, puede sacarse la conclusión sobre cómo ha sido leída la obra.

Sobre *El complot mongol* hay tres tipos de escritos realizados: aquéllos que forman parte del aparato publicitario editorial, constituido por la mayoría de las reseñas publicadas en la prensa escrita; los textos de divulgación literaria, hechos por otros profesionales de la ficción, tienen la finalidad de impulsar al autor y a la

obra; y los textos de análisis literario hechos desde la academia, su objetivo es el descubrimiento del artificio y la valoración del texto.

Para documentar esta línea de estudio sobre la novela, puedo recomendar dos tesis: *Pesquisa biobibliográfica de Rafael Bernal*, de Mauricio Bravo Correa; y *Rafael Bernal y "el hacedor de muertos"*, de Ángel Emiliano Herrera Maguey. Son documentos importantes porque documentan la recepción que ha tenido. También presento en un anexo un cuadro de 8 comentarios publicados sobre la obra (cuadro 3). Hay más pero el esquema es solo una muestra.

Cuadro 3: La novela frente a la crítica

Autor	Fecha	Selección de párrafo.
Argüelles, Juan Domingo	Marzo 28, 1989	A lo largo de más de 20 años, éste ha sido el destino de la magnífica novela de Rafael Bernal (1915-1972). <i>El complot mongol</i> , la más grande novela del policiaco mexicano y una de las novelas nacionales más significativas que se hayan escrito ha merecido la indiferencia cuando no el olvido. [...] Es una novela que refleja a la perfección la lucha por el poder en México: una novela sin sutilezas, pero con una extraordinaria coherencia formal.
Bermúdez, María Elvira	1989	[...] quien [Rafael bernal] en 1969 logró convencer aun a los más renuentes de que nada impide, ni en principio ni de hecho, que una novela policiaca sea una gran novela; aludo naturalmente a <i>El complot mongol</i> .
Giardinelli, Mempo	1984	Pero su obra cumbre es <i>El complot mongol</i> , novela fundacional de la literatura negra mexicana y que además es una de las mejores novelas mexicanas de este siglo por su alegría creativa, su

		profundidad de pensamiento y el admirable conocimiento psicosocial del mexicano. La trama, juguetona al principio, se estructura alrededor de Filiberto García, un matón a sueldo, pistolero nostálgico de la Revolución que se ve envuelto en un asunto de política internacional...
Revueltas, Eugenia	1987	[...] en 1969, [publica] la que puede ser considerada, junto con <i>Ensayo de un crimen</i> , la mejor novela policiaca: <i>El complot mongol</i> . Novela escrita no a la manera de la novela tradicional inglesa, sino en la línea de la novela negra norteamericana; novela de crítica social en la que se muestra la corrupción del sistema [...]
Rodríguez Torres, Azucena	2002	En un primer acercamiento es posible reconocer el rigor de la técnica narrativa que caracteriza a esta obra: el equilibrio de la situación inicial se rompe con un primer motivo, la coexistencia de dos principios opuestos, en este caso la oposición entre el orden y el desorden político, y la certeza de que sólo uno podrá prevalecer.
Stavans, illan	1997	<i>Bernal uses a vulgar language punctuated with insults, an innovation that would later become the model for Taibo II in the adventures of his private eye...</i>
Torres, Francisco Vicente		Su lenguaje se salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismos (requintadita, cobero, cachondear, fierrada, mapache) para poder caracterizar a sus personajes y ser consecuente con su tema. [...] Hasta la técnica narrativa tiene que ver con la excelencia de <i>El complot mongol</i> , porque Bernal,

		quien fue poco afecto a las innovaciones formales, jugó con la narración omnisciente y el monólogo directo e indirecto, que le dieron vigor y autenticidad a esta obra que, no gratuitamente, es el más urbano de sus libros.
Trujillo Muñoz, Gabriel	2000	Sin embargo, <i>El complot mongol</i> no es sólo la mejor novela mexicana en este género (sin desdeñar, por supuesto, <i>La cabeza de la Hidra</i> de Carlos Fuentes, ese thriller obsesivo y cíclico; ni las novelas de Paco Ignacio Taibo II) [...]

En resumen, hay coincidencias notables en el valor literario de la obra. Todos señalan que es uno de los productos mexicanos mejor realizado dentro del género. Llega a decirse lo que ya he señalado con más detalle en otras líneas: que es la mejor obra policiaca de México. También hay divergencias, como el aspecto referente al género de pertenencia.⁸⁶ Sorprendentemente, el primer acercamiento serio es una tesis de 1976. La autora, Sofía Martínez Maciel, la define como una obra del género, sí, pero con rasgos que la ubican en otros y, por lo tanto, es una obra del campo literario. Opinión sostenida también por Vicente Francisco Torres en *Muertos de Papel*. Simpson no lo dice literalmente pero lo induce al incluir a Bernal y a *El complot mongol* como uno de los tres autores que cambiaron el rumbo de la literatura policiaca en la década de los sesenta.⁸⁷

Como una conclusión final sobre la postura de la crítica especializada, quiero destacar una observación: han sido los académicos y los interesados en lo policiaco y en lo popular quienes más han analizado la obra. Su opinión la ha impulsado al grado de continuar vigente en el mercado. Vigencia que no tendría sentido si la opinión especializada fuera diferente a la emitida por el lector común.

Sin menoscabo de su valor literario, *El complot mongol* también es utilizado como un documento para criticar la realidad, para denunciarla a través de la adaptación de mitos mexicanos, en especial el de la Revolución Mexicana.

3. EL IMAGINARIO MEXICANO DE LOS SESENTA EN *EL COMLOT MONGOL*

Y yo sigo en las mismas. Nomás que peor. Antes se respetaba. Filiberto García, el que mató a Teódulo Reina en Irapuato. Y el pinche coronelito no era nadie, un chamaco. Pero ahora es así, la Revolución de guantes blancos.: **Filiberto García.**

Aunque las obras policiacas traten de apegarse a la realidad lo más posible no pueden dejar el campo de la ficción. En este sentido, juegan con los contextos sociales específicos, tanto del relato creado como el correspondiente al autor. El juego entre ficción y realidad es resuelto a través de la verosimilitud. Ésta se logra por medio de diversos elementos utilizados en la construcción narrativa. En ella, se busca la referencialidad, mientras más cercana, más transparente para el lector. Más creíble, también.

Por esta circunstancia, Gramsci opina que el género es propicio para entender las relaciones entre el poder público y sus gobernados (Link: 23-25). Las relaciones se establecen a través de los discursos. En ellos van insertos los mitos, la cosmovisión y demás elementos culturales que definen la identidad.

La realidad no sólo responde a la lógica y a principios científicos. También está inmersa en imaginarios, en mundos posibles según la perspectiva cultural de las personas. Las creencias, las conductas, la religión, son algunos ejemplos de aspectos que permean el comportamiento humano. Los mitos, por supuesto, están presentes.

En la literatura, éstos y otros factores son utilizados para mantenerlos vigentes, recrearlos y crear nuevos mitos. Todos sujetos a sus propios contextos, socialmente determinados, individualmente interpretados.

En el caso de *El complot mongol*, es una de sus virtudes. Logra representar artísticamente un contexto histórico y social específico: el mexicano. Además, contribuye a actualizar el imaginario nacional y a destruir los discursos dominantes del poder público a través de la creación literaria.

3.1 MITOS, IDENTIDAD Y FICCIÓN.

En los estudios sobre el género en México, *El complot mongol* destaca como una obra que no imita, sino que ofrece una alternativa para reflejar el contexto nacional a través de la literatura policiaca. Además de introducir datos específicos del país, o de la Ciudad de México, aprovecha la "conciencia significativa"⁸⁸ de mitos mexicanos para crear una obra mexicana. Un aspecto que Rafael Bernal maneja para denunciar el agotamiento del sistema político.

Para demostrarlo, a continuación presento la revisión de algunos elementos vinculados con la relación establecida entre la literatura, el mito, y la identidad. Aspectos con los cuales Bernal construye la denuncia política y retrata un nuevo imaginario social.

3.1.1 MITIFICACIÓN LITERARIA

Erich Auerbach, en "La cicatriz de Ulises" (*La cicatriz de Ulises: 9-30*), muestra cómo los mitos antiguos expresados por medios literarios pueden ser fuente informativa sobre la historia y la cultura de los pueblos donde se utilizan. Sus reflexiones se centran en dos casos: los griegos de Ulises y los judíos de Abraham. En ambos ejemplos, a través de los textos literarios se conservan rasgos mitológicos de estas culturas: las creencias religiosas específicas, por un lado, y la ideología que las permea, por el otro. De este modo, aunque Auerbach no lo dice, cuando el autor de *La odisea* hace una interrupción en la narración del encuentro entre Ulises y Euriclea para relatar cómo el primero se hizo la cicatriz, pone en el centro de la acción al personaje y reproduce una visión del mundo centrada en los seres humanos y no en los dioses, aunque éstos sigan jugando un papel importante.

No sucede así con el caso hebreo, pues aquí, aunque el personaje central es un hombre, Dios es quien determina sus acciones. En todo el antiguo testamento no se encuentran grandes narraciones en torno al acontecer de los personajes humanos, la *Biblia* es la historia de Dios y de su relación con las personas.

Aunque ambos son textos antiguos y de difícil datación, muestran coincidencias sobre el aspecto mágico y religioso de las culturas. También es notoria la diferenciación ideológica de los textos y en el peso específico de los personajes.

La literatura se relaciona con los mitos. Sus vínculos están presentes de manera permanente. Como se observa en los anteriores ejemplos, el lenguaje es el elemento principal que los dota de existencia. Elezara Meletinsky lo reconoce así y va más allá cuando afirma: "Los mitos de estas grandes religiones (bíblicos, coránicos, hindúes, búdicos...) han conservado los arquetipos y transmitido poco a poco a la literatura un gran número de motivos-clisés." ("Sociedades, cultura y hecho literario": *apud* Mark Argenot *et al.*: *Teoría literaria*: 22).

Esa herencia no hace de la literatura el medio idóneo para sustituir la función que desempeñan los mitos. El mito, como habla⁸⁹, usa cualquier medio. La literatura es uno de éstos. Además, mitos y literatura tienen otros lazos, y uno de ellos es la función poética del lenguaje. Barthes opina que "el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo.*" (*Mitologías*: 205). Es decir, no sólo tiene una denotación y una significación, sino un conjunto de ellas, lo que equivale a abrir la interpretación del mensaje que se quiere dar a conocer. Algo similar sucede con los textos literarios, a veces contruidos desde la función referencial pero que tienen una significación abierta a partir de la convención ficcional del campo literario.

Los mitos son expresiones sociales que buscan un medio específico para transmitirse de generación en generación. La palabra es el más importante, pero no el único. Barthes opina que toda expresión humana es susceptible de convertirse en el portador de significados mitológicos, va un poco más allá cuando afirma que "[...] el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica" (*Mitologías*: 200). La literatura ha sido un soporte utilizado constantemente, incluso

como medio para actualizar los arquetipos míticos, reinventado las narraciones mitológicas y recreando su imaginario.

A la literatura policiaca se le ha atribuido la cualidad de imaginarse “[...] el mundo, cuáles son los deseos que pueden registrarse, qué esperanzas se sostienen y qué causas se pierden.” (Link: *El juego de los cautos*: 5); por eso, buscan la verosimilitud, como dice Chandler: “Debe basarse en gente real en un mundo real.” (*ibid.*: 41). Así, en la realidad del lector, los mitos están presentes, forman parte de su cotidianeidad y estimulan su conducta.

Un ejemplo claro de cómo a través de la literatura, especialmente la policiaca, las personas encuentran mitos reinventados está precisamente en el arquetipo del héroe. Los detectives del policial duro no son héroes disminuidos. Son las versiones actualizadas de esos héroes. Si en los tiempos de Homero, los dioses griegos convivían y se ayuntaban con los mortales, es evidente que sus modelos arquetípicos tendrían esa referencialidad. Hoy que han caído esos dioses, y surgido otros, el héroe tiene cualidades específicas de estos tiempos.⁹⁰ Sería interesante hacer esta revisión, que para mí, en este escrito sirve para enlazar a los mitos con parte del imaginario social. Y a la literatura como conservadora, renovadora y creadora tanto de imágenes como de narraciones mitológicas.

3.1.2 LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO⁹¹ NACIONAL EN LA LITERATURA

La convivencia del campo literario con el social ha llevado a la construcción de una relación entre representantes del poder público y las artes. En muchas ocasiones estas relaciones son habituales y no dependen de la acción emprendida por alguno de los agentes, sino que ya están determinadas por las posiciones sociales.

Para el poder público, la literatura sirve como instrumento para reafirmar conceptos que utiliza en su discurso. Entre ellos, el de identidad.⁹² Construye valores culturales, los utiliza constantemente para socializarlos y crea imaginarios que, con el tiempo y uso, se convierten en elementos propios de la cultura⁹³.

Así, como se aprecia en el siguiente cuadro analítico de contenidos ideológicos en una selección de obras literarias escritas por autores de la primera mitad del siglo XX, observamos cómo coinciden con la visión de un México del siglo XX construido desde el poder.

Cuadro 4

Fecha	Autor	Obra	Contenido ideológico
1928	Martín Luis Guzmán	<i>La sombra del caudillo</i>	Aunque retrata la lucha descarnada entre militares en busca del poder, no cuestiona el discurso dominante. Ironiza sobre personajes, pero no toca el ideario institucionalizado con el triunfo de la Revolución Mexicana ⁹⁴ .
1947	Agustín Yáñez	<i>Al filo del agua</i>	Al desarrollar temáticamente la vida de un pueblo, de la provincia mexicana, no hace sino avalar la postura oficial sobre el país. ⁹⁵
1963	José Revueltas	<i>Los errores</i>	Reproduce los conflictos entre la fe y la razón de militantes de izquierda en la Ciudad de México, también hace una crítica severa a la derecha y al sistema judicial. En este sentido se aprecia a un socialista que no está de acuerdo con las burocracias políticas. ⁹⁶
1955	Juan Rulfo	<i>Pedro Páramo</i>	Es el mejor ejemplo de la canonización temática del campo nacional, con su cruda realidad, llena de mitos y de miseria. El sistema mismo reconocía públicamente la necesidad de atenderlo de una manera más efectiva, todavía hoy lo dice.

Es una presentación esquemática. Pero sirve para tener una mirada muy rápida y para sostener el argumento sobre las relaciones del poder y la literatura en México,

dentro de las obras mismas, por un lado. Por el otro, en ellas vemos la presencia de los contextos sociales:

1. Martín Luis Guzmán trata sobre los conflictos entre los militares triunfantes de la revolución mexicana, momento histórico que le toca vivir.
2. Agustín Yáñez hace lo propio pero su enfoque mira al campo, lugar idealizado por las instituciones a través de personajes históricos convertidos en mito: Zapata el campesino del sur, y Villa el rancharo norteño; la provincia pues.
3. Revueltas presenta personajes del pueblo, en un proceso mediador entre el discurso populista del poder público y los ideales socialistas del escritor. Su perspectiva es ya la de un país en proceso de urbanización y abandono del campo.
4. Rulfo deja sentir el cambio social en la población mexicana, un país que deja el campo para hacerse ciudad, con las implicaciones en el aspecto cultural de la identidad. Aparecen mitos, tradiciones que en la ciudad van cambiando: aunque perduren con formas, son diferentes.

La literatura va escribiendo el contexto social e individual. Es una ficción, que en la narrativa mexicana retoma la conciencia del contexto, a veces de manera escondida. Este contexto aparece en imágenes, ellas crean, recrean, actualizan el imaginario social.

Por ejemplo, sabemos que Obregón pierde ante otro caudillo: Calles; pero Martín Luis Guzmán los convierte en personajes heroicos o en tiranos, a la manera de los mitos antiguos. Otros autores hacen con los personajes una tragedia, héroes que mueren en el campo mexicano: Pedro Páramo.

En esta línea Carlos Monsiváis reconoce que el mayor mito, el de la Revolución Mexicana, es criticado a través de la burla o la ironía literaria hasta entrados los años sesentas con la obra de Ibarra Enguita *Los relámpagos de agosto* (1964) (*Historia General de México*: 1026). Esta circunstancia también afecta al campo literario en su esencia, se establece un sistema de legitimación que impone reglas

técnicas para la escritura creativa.⁹⁷ Temáticamente la evolución es lenta. En el cuadro 4 se observa que los personajes están relacionados con la historia mexicana, lo cual dota a la literatura de elementos referenciales sobre el contexto social mexicano. La postura literaria se enfoca en los elementos populares como parte de la construcción narrativa, legitimando el discurso del poder público.

En la novela policiaca mexicana también se da este fenómeno. En el capítulo anterior señalé como una de sus características la utilización de elementos considerados mexicanos. Por ejemplo, el uso de modismos en el lenguaje atribuido a los personajes; o los escenarios, generalmente la Ciudad de México. En *El complot mongol*, el imaginario planteado y la carga ideológica cobran una importancia mayor. No solo son modismos que acentúan la nacionalidad de los personajes⁹⁸. Son más que eso. A través del imaginario planteado por Bernal aparece el México de esos años.

3.1.3 TIPOS Y ARQUETIPOS EN LA NOVELA

Los personajes suelen ofrecernos rasgos específicos para identificarlos, para imaginarlos. Por ejemplo, Luis Guzmán describe así a Rodolfo Fierro: "Pero Fierro -a quien nunca detuvo nada, ni nadie- no iba a rehuir un airecillo fresco que a lo sumo barruntaba la helada de la noche." ("La fiesta de las balas": *apud* Castro Leal: *La novela de la Revolución Mexicana*: 301), una descripción propia de su época y en el estilo del autor. Es diferente el procedimiento seguido por Rulfo, él insinúa y deja al lector recrear la imagen: "-¿Quién es? -volví a preguntar./ -Un rencor vivo -me dijo." (*Pedro Páramo*: 11).

Descripciones cerradas, unas, abiertas las otras, los rasgos tipológicos son populares. Mexicanos al fin. Idealizados a veces. Los tipos de personajes cumplen una función específica en cada novela, fungen las veces de adaptaciones mitológicas y, en esos casos, los acercan a los personajes mitológicos. Podría decirse que actualizan el mito a través del proceso de sustitución del sujeto mítico antiguo por el nuevo, como suele suceder, según Roland Barthes (*Mitologías*: 109-

201). Cuando así acontece, entonces, el tipo de personaje, se convierte en el arquetipo mitológico.

Los tipos van construyéndose a través de un imaginario específico. Ese imaginario forma parte de la serie (literaria en nuestro caso, pero que recibe información de otras series). El campesino de Martín Luis Guzmán es adaptado por la pluma de Yáñez y se canoniza con Rulfo⁹⁹. Se crea el molde, se usa, se adapta, se recrea y, por fin, se le reconocen como propios los rasgos que inicialmente no tuvo; por citar sólo un ejemplo, aludiré al amor a la tierra, que no es sino un tropo que sirve al escritor para darle fuerza y carácter a su personaje. En la literatura policiaca es ya un ícono el detective de gabardina. Utensilio justificado por el clima inglés, pero que en países tropicales no tienen sino el ineficaz sentido de la imitación.

En este sentido, detecto algunas características que ayudan a definir los arquetipos, a crear los moldes, una se relaciona con imágenes que se presentan a través de objetos: el sombrero de copa para los grandes empresarios, el relámpago de Zeus, el bigote-barba lampiña del mexicano. Otra más va con la conducta y personalidad: el "amor a la tierra" del campesino sometido, la fuerza y valentía de Zeus; o la relación graciosa del mexicano con la muerte. Una tercera se relaciona con el habla, tanto del personaje-héroe, como de la narración en su conjunto.

Barthes afirma que en el habla mítica el objeto adquiere esa connotación a partir de la "conciencia significante", es decir, de aquellos significados atribuidos por un grupo social. En este sentido, los personajes arquetípicos en la literatura lo son a partir de que así los identifica un grupo social específico.

En *El complot mongol* éstos aparecen. Veamos algunos de ellos en el siguiente cuadro:

Cuadro 5: personajes arquetípicos en *El complot mongol*

Personaje	Arquetipo	Rasgo	Atributo popular
Filiberto García	Mexicano	-Mujeriego -Valiente -Uso de refranes populares	Macho mexicano, habla vulgar cuando está con otros hombres y con mujeres que considera objetos sexuales, pero moderado ante mujeres que valora de distinta manera.
El Licenciado	Abogado	-Borracho -Corrupto	Licenciados en derecho: personas corruptas y borrachas. Habla retórica y con acentuación en el uso de la lógica y de las leyes.
El señor Liu	Chino	-Mala pronunciación de la r, la sustituyen por la l	No saben pronunciar la r. Misteriosos en sus comentarios.

Me extenderé en un caso, el de Filiberto. Manuel Fernández Perea opina sobre el mito del macho mexicano:

El autoritarismo, la violencia física y moral, la hegemonía laboral aun en los más altos estratos, la supremacía en la familia y en muchos otros ámbitos, siguen siendo patrimonio del hombre, que ejerce su autoridad con las pautas impuestas del machismo. ("El macho y el machismo": *apud* Florescano: *Mitos mexicanos*: 236-237)

Rafael Bernal presenta a Filiberto como un hombre violento: "Lo que no podía remediar era su cicatriz en la mejilla, pero el gringo que se la había hecho

tampoco podía remediar ya su muerte" (*El complot mongol*: 8)¹⁰⁰. Él posee un estatus de supremacía en su profesión: "Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren las manos limpietas." (13).

Los personajes pueden apoyar visiones personales del hombre y la mujer. También lo hacen desde una perspectiva social, cultural, como reflejo de la identidad. Cuando los atributos son reconocibles, entonces se acercan al arquetipo.

Estos indicios, el uso de arquetipos, la creación de imágenes sociales idealizadas y, con ellos, la presencia de mitos, hacen de la obra de Rafael Bernal más que una novela policiaca. A continuación ahondaré en este proceso de mitificación que lleva a Bernal a actualizar el imaginario social para usarlo como elemento de denuncia.

Antes de hacerlo es necesario puntualizar que los mitos tienen dos grandes enfoques¹⁰¹: aquel que hace una reflexión sobre el pasado remoto, con su visión específica del mundo y su semiología específica; y el otros, del que Barthes habla, centrado en una codificación social constante, también busca ofrecer una visión específica del mundo y con una carga ideológica concreta. En *El complot mongol*, los signos apuntan claramente hacia una actualización de imágenes y símbolos del mexicano en los años sesenta. Renueva también la manera de identificar al mexicano y critica al sistema político vigente.

3.2 TRES MITOS MEXICANOS.

El Licenciado, en la cantina de la Ópera, comentó un día que ese sentimiento no era más que un sentimiento de inferioridad, pero el Licenciado, como siempre, estaba borracho y, de todos modos, ¡al diablo con el Licenciado! **Filiberto García.**

Al hacer esta revisión considero necesario señalar mi coincidencia con Roger Bartra en torno al sentido negativo atribuido a las características del mexicano, sobre todo en la línea de ideas que él maneja en *La jaula de la melancolía*, trabajo enfocado a

reinterpretar los valores implícitos en arquetipos, imágenes y mitos sobre el mexicano¹⁰².

En el siglo XX, varios intelectuales estudiaron los rasgos culturales y propusieron una especie de mito en torno al mexicano, sobre todo del hombre. De ellos, los más frecuentes a encontrar son:

1. El macho mexicano. Personaje masculino con ciertas cualidades específicas. Samuel Ramos le atribuye un "sentimiento de inferioridad" (*El perfil del hombre y la cultura en México: obras completas*: 51) del cual se desprenden otros rasgos. Bartra no está de acuerdo y le llama "héroe agachado", con un tono de ironía, pues supone en la conducta del mexicano el valor de despreciar la vida (*La jaula de la melancolía*: 86-87). Ramos le asigna otro rasgo: "Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido." (*El perfil del hombre y la cultura en México: obras completas*: 52); y reafirma. "...tienen tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo." (*ibid.*: 52). Bartra descalifica el sentido de las afirmaciones pero reconoce el uso del habla burlesco. También ambos autores, junto con otros más, señalan la extraña relación del macho mexicano con la mujer y que da pauta a otro arquetipo del cual se desprenden algunos mitos.
2. La "chingadalupe", concepto propuesto por Bartra para referirse a la dualidad con que el hombre trata e idealiza a la mujer (*La jaula de la melancolía*: 222). Sobre este aspecto se ha escrito desde varios ángulos del conocimiento como la psicología, y se han creado imágenes en las artes, uno de ellos es el símbolo institucional del Instituto Mexicano del Seguro Social. Desde la psicología, Santiago Ramírez señala la adoración de la madre y la consideración del grado inferior en las mujeres, ambos ejemplos son rasgos del "macho mexicano" que llevan a atribuirle sentido negativo a las cualidades femeninas; el hombre "no se raja, por ejemplo. Es una relación dual con la mujer.

3. El mito de la Revolución. Desarrollado por Bartra para sentenciar que varios de los mitos creados desde las artes y el pensamiento intelectual, fungieron como mecanismos para legitimar a los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana de 1910 y: "Esta estructura mediadora, en el campo de la cultura, cristalizó en la formación de la red de imágenes simbólicas que definieron la identidad nacional y el 'carácter del mexicano'." (*Anatomía del mexicano*: 13). Básicamente este mito es la idealización del sistema político y del acontecimiento histórico de la caída de Porfirio Díaz, en 1910. Con él se institucionaliza todo un ideario en torno al país, a su pasado, presente y futuro.
4. El pasado idealizado: Bartra diserta sobre este aspecto. Piensa que es un mito creado por los intelectuales mexicanos que son quienes reflejan su propia identidad y que es el mecanismo con el cual esconden sus aspiraciones europeístas. Este mito se centra en la creación de un concepto de pérdida y que se ha denominado "la pérdida del edén" (*La jaula de la melancolía*: 33-38)¹⁰³. Es la mitificación del pasado mexicano, la idea difundida de la excelencia cultural de las civilizaciones aborígenes en el país y, con ello, de grupos étnicos por considerarse los herederos directos.
5. El fatalismo: Santiago Ramírez lo define como una derivación del trauma obtenido en la infancia. El niño mexicano es protegido sobremanera por la madre hasta que nace el hermano o cuando desteta. Un aspecto ligado al mito anterior, pero que en el desarrollo de la vida adulta adquiere la connotación de un destino que ha de cumplirse (*Psicología del mexicano*: 111).
6. La muerte compañera: La creencia difundida de que en México no se le teme a la muerte. Ni se genera miedo, ni es extraña, es más bien, amiga para irse de parranda. Bartra piensa que es una idea equivocada por la mirada occidental de los estudios que la señalan. Dice él que no es indiferencia a la muerte, sino desprecio de la vida miserable que el sistema ha impuesto (*La jaula de la melancolía*: 86-92)

Éstos son algunos de los mitos contemporáneos mexicanos, vigentes en grados distintos desde el siglo XX. En *El complot mongol*, estos mitos son tratados literariamente. Funcionan como parte del contexto interno de la novela y ayudan al autor a elaborar la crítica a los hombres del poder público. A continuación identificaré algunos de ellos, en el siguiente orden: la revolución, el macho y la mujer. Mitos importantes en la construcción artística.

3.2.1 LA REVOLUCIÓN INSTITUCIONALIZADA

México construyó una parte importante de su identidad a partir del movimiento armado de 1910, cuyo objetivo inicial era terminar el sistema dictatorial de Porfirio Díaz. Las contradicciones ideológicas y culturales de los grupos que participaron inicialmente en la lucha desencadenaron un largo periodo de inestabilidad en el país. De los líderes iniciales ni uno solo muere de muerte natural. Triunfan los militares, con Obregón a la cabeza y Calles oculto tras la silla del poder.

Es pregunta difícil de responder saber si estos hombres creyeron realmente en los ideales que institucionalizaron. Lo más probable es que no. Martín Luis Guzmán utiliza la literatura para criticar a Obregón. Su contexto es literario, sin embargo no duda en sentenciar: "Se conocía que Obregón había querido hacer, de buenas a primeras, un documento de alcance literario, y que, falto del don, o de la experiencia que lo suple, había caído en lo bufo, en lo grotesco y descompasado que mueve a risa" ("*Orígenes del caudillo*": *apud* Castro Leal: *La novela de la Revolución Mexicana*: 244).¹⁰⁴

Curiosamente es Obregón, seguido de los siguientes gobiernos encabezados por militares, quien difunde a través del arte, la cultura y la educación los ideales emanados de los grupos que se levantaron contra Díaz en 1910.¹⁰⁵

Desde la óptica sociológica, la Revolución Mexicana generó la ruptura de las fronteras sociales. Así como la "bola" se hizo de los bienes materiales y simbólicos de las clases dominantes, cada *campus* perdió sus límites. Al inicio del periodo

estabilizador, el dominante fue el militar, por supuesto. Acción ejercida a través de un sistema jurídico que nadie respetaba pero generador de legitimidad a través del ejercicio del poder. Legitimado pero no legítimo, buscó crear la percepción de legalidad a través de cualquier medio. Las artes no le fueron ajenas. Legitimó el discurso nacionalista en ellas y ellas le otorgaron cierto grado de legitimidad al sistema creado por los militares. El trasfondo ideológico se basa aún hoy en día en la superposición de un mito, llamado por Bartra "el edén subvertido" (*La jaula de la melancolía*: 36-37), es decir, el pasado prehispánico es el edén perdido, la revolución de 1910 es el medio para recuperarlo.

La literatura nacional le da la vuelta. Reproduce a la sociedad de su época, es cruda, se alimenta del realismo. Sin embargo, no puede desligarse totalmente del contexto ideológico emanado del discurso político dominante. Es el campo y su gente el personaje principal. Nuevamente es Bartra quien afirma que a través de esta figura se actualiza el mito, ya que los campesinos son considerados, junto con los grupos étnicos, los herederos de "edén perdido" con la colonización española (*La jaula de la melancolía*: 33-40).

La Revolución de 1910 es, pues, una actualización de ese mito. Está presente en la literatura nacional como parte del discurso político dominante y es la huella visible de la sumisión del campo literario al político, si bien es cierto que aparecen algunas críticas. Como en la política, los discursos emergentes son sometidos o desaparecidos. En la literatura se disimulan como señalamientos a las personas y no al sistema mismo. Así se lee en José Rubén Romero cuando señala el caos villista en "Desbandada" (*apud* Castro Leal: *La novela de la Revolución Mexicana*: 162-174).

El mito de la revolución está presente en *El complot mongol*. Su presencia es relevante porque crea el contexto social y político en el que se desenvuelve el detective García: "En la Revolución era otra cosa, pero entonces yo era muchacho." (9). Desde luego es la revolución ya institucionalizada, porque el detective tiene sesenta años, él recuerda: "Eso fue en tiempos de mi general Obregón y tenía yo

veinte años." (11). La revolución institucionalizada es distinta para García: "Usted es de la pelea pasada. A balazos no se arregla nada. La Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución!" (11), afirma cuando imagina un diálogo con su jefe, un coronel. Y reafirma el cambio: "Pero ahora somos muy evolucionados, de a mucha instrucción." (13). Las afirmaciones son irónicas. Son una forma de criticar la hipocresía de su jefe burócrata porque, como Filiberto afirma: "Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos limpietas." (13).

Estos ejemplos están presentes al inicio de la novela. Crean parte del contexto social de Filiberto García. Él es caracterizado con mayor precisión cuando se le entera la encomienda que deberá realizar: descubrir un supuesto complot, armado para asesinar al presidente de los Estados Unidos en una visita a México. Este rumor, generado por la embajada rusa en México, forma parte de un complot donde se involucra a la China Comunista.

El texto deja ver puntos de vista contrarios a ambas revoluciones: la lucha armada, y la institucionalización de la Revolución Mexicana. En voz de "El Licenciado" escúchase: "Pero mi padre era leal. Renunció. Él no servía a gobiernos usurpadores, a militares levantiscos y a chusmas." (167). Más adelante, al referirse a su situación: "Pero yo empecé a trabajar en esto de las leyes cuando era el tiempo de los militares.", redondea la idea cuando dice: "Más que saber todos los artículos del Código y los latinajos que me enseñó mi padre, importaba cuatificar con algún general... tener la razón vale un carajo, lo que importa es tener cuates." (167).

La revolución de García es la Revolución Mexicana, pero idealizada irónicamente. Sentencia: "Como que nos quitaron la Revolución de las manos." (172). La ironía radica en el significado atribuido a la lucha armada: muerte y más muerte. Aspecto al que regresaré líneas adelante.

3.2.2 EL MACHO

El personaje principal en la novela de Bernal es un policía. No hace investigaciones. Trabaja en el cuerpo de policías, en alguna dependencia del gobierno federal mexicano. Investiga cuando le piden hacerlo, pero él mismo se considera un pistolero, un “[...] fabricante en serie de pinches muertos.” (54). Por las características de la novela y del género, este personaje tiene tintes de ser un héroe derrotado, casi un antihéroe. Pero no es así, incluso Bernal respeta algunas características del detective anglosajón y de la novela de espionaje. García es inteligente, es él quien lleva la investigación. Encabeza un grupo internacional, con un ruso y un norteamericano. En uno de sus diálogos internos llega a decir: “Y el del Valle que dice que estos asuntos son para expertos. Y va teniendo razón. Lo que no sabe es que el merito experto soy yo mero, su papachón, desgraciado.” (185). Es cierto, así actúa el personaje. Además de inteligente es quien conoce el sistema desde adentro, sabe conseguir información y analizarla.

Otro rasgo típico del héroe es su capacidad para sobrevivir, para sortear los peligros. De entrada, al iniciar la investigación sufre un atentado del cual sale bien librado por su capacidad física. Su compañero norteamericano, llamado Graves, lo ayuda a sortear otro peligroso acontecimiento. Él mismo recuerda otra hazaña peligrosa: “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.” (15). Un héroe especial, porque ironiza sobre su propia existencia y profesión. Incluso justifica las muertes por él producidas: “Pero yo los mato o ellos me matan, porque le andaban haciendo re fuerte al héroe. Y a mí, en esos casos, no me gusta ser el muerto.” (15), a propósito de los comunistas de la cita anterior.

Un rasgo no tan tradicional aunque muy utilizado en el siglo XX es la seducción masculina. En este caso, García es una especie de Don Juan. Aunque es un ridículo seductor, porque las alusiones a sus conquistas femeninas son recuerdos hasta cierto punto jocosos. Por ejemplo, él presenta un suceso de su juventud. Una relación íntima con una mujer que es frustrada por la aparición del

padre, así crea el toque jocoso: "Y don Romualdo me hizo que me arrodillara allí en la tierra y me bajara los pantalones y me dio de planazos con el machete. Allí, frente a Gabriela Cisneros. Y yo me puse a llorar y le dije que me quería casar con ella [...]" (59). En este sentido narra la mayoría de sus encuentros sexuales, no son pocos. Detrás de la seducción se intenta disimular una cualidad psicológica masculina: la potencia sexual. En este sentido, aparece un comentario: "Si me hubiera visto Ramona la Chiapaneca: 'Fili, tú eres capaz de saltarle a un poste con naguas.' Así me decía la canija." (87).

Estos atributos disimulados bajo el sesgo cultural del humor mexicano, predisponen para el más importante: el héroe resuelve el caso. Así es, Filiberto lo logra. No se queda con la chica, porque Bernal así lo decide. Un riesgo artístico bien resuelto.

Santiago Ramírez afirma que el macho mexicano siente la necesidad de afirmar su masculinidad (79); de ahí su actitud de rechazo a todo lo que sugiera femineidad. La debilidad es un atributo femenino, por eso Filiberto no se muestra débil. La mujer es sentimental, por eso García no demuestra sus sentimientos, aunque los tiene. Casi no llora -por lo menos desde que se dedica a matón, porque en su adolescencia sí lloró, según él mismo cuenta- y anda armado. Las pistolas tienen esa connotación fálica, importa su tamaño. A este detective mexicano le importan las pistolas: "-Usa Luger -interrumpió García- Yo uso cuarenta y cinco. /-¿Eso qué tiene que ver? /Y el gringo usa revólver treinta y ocho especial de la policía." (154).

Hay otra gran cantidad de características personales que lo identifican como mexicano, avecindado en la Ciudad de México. Es decir, el personaje está estructurado con las cualidades de un arquetipo, el del macho mexicano, metido a héroe.

3.2.3 LA MUJER

En *El complot mongol*, la presencia de la mujer es constante. Al caracterizar a Filiberto, Bernal lo dotó del rasgo machista, cualidad apropiada para un policía. Así determinó también el tratamiento que en la novela tiene la mujer.

Ellas aparecen tardíamente. Forman parte del cuarto ciclo narrativo de esta novela. Se le menciona de paso en el primer capítulo y juega un papel importante hasta el segundo. Ahí se presenta a Martita, personaje que le dará un ligero toque romántico y trágico a la novela.

En general, la perspectiva de García en torno a la mujer está marcada por su cualidad machista: son objetos para satisfacer sus deseos sexuales y su necesidad de reafirmación masculina. Son muchos los ejemplos narrados por García, y acentuados con su lenguaje peculiar. Afirma él: "Y esta martita está rebuena, pero me late que no se me va a hacer con ella. Y nunca se me ha hecho con una china." (27). La connotación sexual está implícita. Como objeto sexual, en la novela aparecen los siguientes recuerdos de Filiberto García:

- Mujer de Tampico (9)
- Carolina (28)
- Alfonsa (57)
- Gabriela Cisneros (59)
- Ramona (87)
- La de Veracruz (87)
- Jacinta Ricalde (87)
- Gabriela (103)

En el relato aparecen tres mujeres más. La primera es Anabella Crawford, norteamericana, amante de un delincuente, quien es alcohólica y de no muy clara profesión. (92-97); la segunda se llama Ester Ramírez, un "libro pornográfico" pero caracterizada como una digna viuda (175-177); y Doris, la prostituta que acompaña a Edmond Browning, un gringo que hace las veces de complotista (182-184). Las

tres, de alguna manera, son objetos sexuales, con matices determinados por el contexto propio del texto. Al nivel de la narración son objetos sexuales.

En el nivel del lenguaje, Filiberto también plantea a la mujer como objeto sexual: "Y la muchacha esa medio china que despacha en la tienda del chino Liu está rebuena y como que me da entrada." (25); rebuena físicamente, sexualmente hablando. Una mujer ligeramente diferente en el sentido sexual, ya que no le daba "entrada" a Filiberto: "Como aquella que se me andaba haciendo la muy apretada [...]" (27-28). Más adelante afirma: "¡Pinches viejas! Mucho andar tras de ellas para un ratito y luego aburren." (34); expresión ésta que permite encontrar indicios del comportamiento sexual de García. Un "ratito", es la duración del acto. Algo efímero y fugaz que luego "aburren". Un juguete para entretenerse un momento y luego debe cambiarse. Es más, de Martita comenta: "Estas son yeguas cimarronas y hay que irlas amansando poco a poco, con palabras y con cariños, como quien no quiere la cosa. ¡Pinches yeguas cimarronas!" (35). La comparación con un animal, porque la relación es animal, instintiva. La sentencia más clara es ésta: "¿Para qué acordarse del nombre de una mujer? Una mujer es como cualquier otra. Todas con agujerito." (59). Es decir, por las frases utilizadas se acentúa el perfil machista de García y pone al descubierto un enfoque débil de la mujer.

Desde el mito mexicano aparece la cara negativa, la prostituta, la mujer a quien no se le puede confiar nada. Ése es el mensaje. Se plantea aún en Martita. García llega a pensarlo: "Ya son muchas coincidencias. Capaz que les dijo: 'yo les pongo al viejo donde lo quieran, para que le den su agüita. Si anda rete empelotado conmigo. Yo se los llevo a donde digan.' Capaz y que hasta la Mongolia Exterior." (36).

Sin menoscabo de ese argumento, también se plantea la otra cara, la mujer santa. Se completa el círculo y se demuestra la veracidad literaria del concepto de Bartra, la "chingadalupe". García tiene madre y su trato es distinto a las demás, tan sólo la menciona por su apodo un par de ocasiones. Es una mujer abandonada por el marido y padre de Filiberto. Esa es toda la información ofrecida. Aún así, el

indicio se refuerza con el ciclo amoroso de la novela: Filiberto García y Marta Fong. Ahí se plasma la dualidad con que se representa a la mujer; pasa de quererla como un objeto sexual a adorarla. Ya señalé algunos ejemplos del deseo instintivo de García. Sin embargo, más adelante él mismo llega a firmar: “No más de oírla reír se me apachurra el estómago. Diablo de Martita, tan buena que está.” (82), frase que da cuenta ya de una variación en los sentimientos de García. El proceso evoluciona y llega a otro punto: “Y nomás por eso, le llevo a Martita una cosa. Un prendedor. O puede que mejor un reloj de pulsera. No tiene.” (185); en la narración pasa de ser un objeto de deseo sexual a la mujer que se merece todo, incluso “un reloj de pulsera”. No hay información adicional porque los acontecimientos del ciclo concluyen trágicamente. En el nivel del lenguaje también hay este cambio. Del “rebuena” pasa a simplemente hablar de sus acciones: “Pero ora, al llegar a la casa, estoy con Martita y luego la llevo a cenar, antes de ir por la fierrada.” (185); la palabra varía, ya no es que se le “haga”, sino García va a “estar” con ella. Sucede en las mejores familias, por qué no en el caso de este policía-macho-mexicano. Así, Bernal deja clarísimas huellas de este mito nacional.

3.3 ACTUALIZACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL

-Yo soy del FBI -dijo Graves-. No de la Policía de Narcóticos. Y el señor es del Servicio Secreto Ruso. Como ven, esto es mucho más serio de lo que creen.

Robert Graves.

Bartra afirma que en el siglo pasado “[...] la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definirlo [...]” (*Anatomía del mexicano*: 11); señala a los responsables, los integrantes del campo cultural, entre ellos los antropólogos, psicólogos y artistas, por citar a algunos. Así lo dice: “[...] son -con las artes plásticas, la ficción literaria, los programas radiotelevisivos, el cine, la televisión y la música- partícipes del proceso

de gestación del canon nacionalista y revolucionario de 'lo mexicano'." (*Anatomía del mexicano*: 11).

Su planteamiento coincide con varias tesis sobre las relaciones entre la literatura y la realidad, su impacto en la vida de las personas y en la identidad cultural. Aquí mismo he argumentado en torno a la labor de actualización del imaginario social realizado por las artes.

En este sentido han actuado las obras literarias que se han considerado canónicas. Sin embargo, aquellas que no han destacado en el campo literario, aquellas que han pasado por procesos de censura, o de las propuestas que han sido despreciadas por el sistema de legitimación artístico, también tienen un impacto en el campo artístico y social. Así sucede con esta obra de Rafael Bernal que es, como he dejado constancia, relevante pero desde un proceso emergente.

Los mitos tratados por Bernal coinciden con la perspectiva bartriana: no siguen el canon institucionalizado, lo modifican. Generalmente las variaciones son mínimas, casi ocultas. Por ejemplo, el sentimiento de inferioridad que desde la psicología Santiago Ramírez atribuye al mexicano, es sujeto de burla en la novela: "El Licenciado, en la cantina de la Ópera, comentó un día que ese sentimiento no era más que un complejo de inferioridad, pero el Licenciado, como siempre, estaba borracho y, de todos modos, ¡al diablo con el Licenciado!" (7).

Hay más ejemplos, su impacto en la novela ayudan a construir las mediaciones entre el contexto de la novela y el del lector, además, con la novela, Bernal presenta una crítica al sistema dominante, ya que echa abajo la idealización construida en torno a las instituciones emanadas de la Revolución Mexicana.

3.3.1 LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y EL MÉXICO MODERNO

En *La jaula de la melancolía*, Bartra afirma que el mito del "edén perdido" tiene una forma especial entre los estudiosos de la identidad nacional, sobre todo entre aquellos que realizaron sus estudios en la primera década del siglo XX, la que representa la Revolución Mexicana y la promesa de la modernización del país a

través de las industrias (*La jaula de la melancolía*: 36-37). En ambos casos, el discurso desde el campo cultural es muy similar al del poder público.

Bartra considera que en algunos casos, como el de Rulfo, la literatura además de apoyar las tesis de las instituciones políticas, ha trascendido esos límites y han logrado insertar puntos de vista distintos al oficial. Es cierto, en parte porque en las artes existe la convención masivamente aceptada de su sentido ficcional. Sin embargo, como ya he señalado, en el caso de la Revolución Mexicana, visiones distintas de ella y del México posterior a ese hecho histórico, aparecen tardíamente. En el capítulo anterior dejé constancia de lo que piensa Ilan Stavans en torno a la evolución de la literatura nacional y la década de los años sesenta. Los escritores contemporáneos al "Boom", los de "la onda", y otros más que siguieron su labor desde espacios no compartidos fueron cambiando la manera de escribir. Sin embargo, el 68 fue un momento decisivo que creó nuevas condiciones. Esta situación se reflejó en la literatura. Hay una bibliografía importante de esa época, desde la teórica hasta la creativa.

Lo cierto es que la Revolución Mexicana se convirtió en un mito a partir del poder. Desde la literatura se ayudó a fijar los códigos implícitos en el mito revolucionario; entre las normas, se fijaron los criterios para la valoración de las obras, y aquellas que se salieran de ciertos márgenes, se consideraron obras menores. Fue tan rígido el proceso que la narrativa de ciencia ficción es escasa a aún hoy en día.

El complot mongol no escapa a este contexto. Sin embargo, logra zafarse de las normas para actualizar la mediación entre realidad y ficción nacional. Una de las falacias que se impusieron entre la población por muchos años es la que habla sobre la herencia del ideario de la Revolución asumida por los funcionarios públicos. Bernal los desenmascara cuando pone en la novela:

-Esto es muy grave para México -dijo el Coronel-. 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 la vida de algunos locos.

El changuito de ese Fiat verde que se detuvo allá es el mismo que me andaba siguiendo ¡Pinche ley! Y luego eso de “hemos creado”, somos muchos. Cuando los plomazos, éste estaba pegado a la teta de su madre. Y para mí que sigue pegado a la teta de mamá presupuesto... (188)

En la siguiente página pone en García una sentencia más tajante, se atreve a opinar sobre el hecho histórico convertido en mito por el poder:

Para mí que está ensayando su discurso del dieciséis. 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. (189)

Para hacer la comparación con el discurso oficial pongo un extracto del texto pronunciado por el Lic. Adolfo López Mateos en su toma de posesión como Presidente de México en 1958: “Nuestro desarrollo tiende a lograr cada vez más los objetivos de la Revolución Mexicana: elevar constantemente los niveles de vida del pueblo para alcanzar mayor libertad, más cultura y mejor bienestar [...]” (682-683); es decir, a partir de la Revolución México se encamina a recuperar su “edén perdido”.

Sobre el aspecto legal, veamos la postura de otro presidente, Gustavo Díaz Ordaz. Durante su administración se escribe el libro de Bernal, se publica y carece de circulación entre el público:

Asegurar la estabilidad implica continuar incansablemente la transformación económica, social y política, sin miedo a las reformas y sin olvido de las realidades; pero siempre dentro de un solo camino: el camino que nos traza la institución fundamental de México, que es nuestra Constitución. (*Discursos*: 864)

Y añade más adelante, en el mismo discurso, el de su toma de protesta como presidente de México:

Quienes con deliberada perversidad reclamen sus derechos para violar los derechos de los demás, invoquen la Constitución para pisotear la Constitución, pretendan ampararse en la libertad para acabar con todas las libertades, sepan que conocemos muy bien estas dos insoslayables e indivisibles obligaciones del gobernar, que se apoyan y complementan entre sí; impedir que, a nombre de la libertad trate de acabarse con el orden y evitar que, en nombre del orden, trate de acabarse con la libertad o menoscabar los derechos ciudadanos. (*Discurso: 864*)

En 1968, al rendir su 4º informe de gobierno y a propósito del movimiento estudiantil Díaz Ordaz afirmó:

El orden jurídico no es una simple teoría, ni un capricho; es una necesidad colectiva vital; sin él no puede existir una sociedad organizada.

La policía, pues, debe intervenir en todos los casos que sea absolutamente necesario; proceder con prudencia, sí, pero con la debida energía. Las autoridades, siempre que sea preciso la harán intervenir. (*Cuarto informe: 84*)

En la realidad mexicana, Díaz Ordaz anticipa las palabras del Coronel escritas en la ficción de Bernal. Un mundo de leyes, el "imperio de la Ley". Su sucesor, el presidente Echeverría las continuaría:

Nada justifica la violación del orden legal. Los actos supuestamente progresistas, que no debemos tolerar, sirven a intereses contrarios a los que sus inspiradores dicen responder. (Aplausos 9 segundos.) La experiencias de otras épocas y países demuestra que la propagación irracional de la violencia sólo conduce a la anarquía. (*Versión estenográfica del I Informe: 8*)

Si bien esta mediación aparece de manera clara en la novela, también hay una actualización del mito revolucionario. Bernal, en voz de García expresa lo que muchos mexicanos pensaron de la revolución y de los revolucionarios: "La

Revolución se hizo a balazos. ¡Pinche Revolución!” (10). Es decir, el mito empieza a significar otra cosa, ya no es la manera en que se representa el camino de regreso al edén.

3.3.2 EL HOMBRE Y LA MUJER

Francisco González Pineda razona sobre la identidad del mexicano. Afirma la difícil tarea de encontrarlo porque: “[...] cuando se confronta el problema del yo nacional, se está ante un problema global. El yo nacional, es la suma de todos sus individuos y, por lo tanto, de todas sus contribuciones raciales y junto con ellas también, las contribuciones culturales [...]” (41). En muchas ocasiones se ha perdido el enfoque de género. González reconoce la diversidad étnica, su impacto en el desarrollo de la nación y en su resultado, la diversidad cultural. Sin embargo, nada dice del género, ni en su caracterización.

Ramos, Paz, entre otros, se acercan a la mujer femenina para destacar un sesgo masculino, la relación dual que, según los psicólogos, inicia por la ruptura de la relación protectora de la madre con el hijo¹⁰⁶.

Aunque poco estudiado, el enfoque de género puede ayudar a completar la caracterización de los mexicanos. En *El complot mongol* aparecen señales sobre un enfoque machista. Pero al escarbar se aprecia la variación. Samuel Ramos justifica la conducta machista del mexicano porque ésta “[...] es resultante de las reacciones para ocultar un sentimiento de inferioridad.” (*El perfil del hombre y la cultura en México: Obras completas*: 53). Santiago Ramírez le da la razón a Paz, para él, la actitud del macho mexicano se genera por la ruptura del vínculo y la protección materna (*Psicología del mexicano*: 78). Esta ruptura se genera por la ausencia del padre quien, seguramente, vio en la mujer la oportunidad de “abrirla, violarla o burlarla a la fuerza”; abandonándola.

Estas señales las relata Filiberto García cuando afirma: “Y don Romualdo dijo que él no quería de yerno al hijo de la Charanda. Así le decían a mi vieja. Al viejo nunca supe cómo le decían, porque nunca supe quién era.” (59).

Otros aspectos que caracterizan al macho mexicano en esta novela ya los expuse en líneas anteriores. Baste decir que ahí están. Sin embargo, éstos son instrumentos literarios utilizados para reproducir otra mediación social, los sentimientos masculinos y el enfoque dual sobre la mujer.

Bernal plantea a un macho mexicano arquetípico, capaz de violar mujeres. De seducir a quienes pudieran ser sus propias hijas. Pero es un personaje vivo, se transforma y pasa de buscar a Martita, como objeto sexual, a quererla. Esta transformación lleva implícita una crítica al machismo del personaje. Filiberto García se expresa así de ella: "Como que no es como las otras mujeres. Será porque es china." (147). Las otras mujeres son iguales: "todas con agujerito" dice García (59). Evoluciona tanto que piensa en heredarle sus bienes: "Al cabo ya tengo mis centavos y luego, si cae lo de la calle de Dolores... Para mí y para Martita. Y luego para ella sola. Hay que ver al Licenciado para que me haga un testamento. ¡Pinche testamento!" (190). No es la misma actitud del macho que humilla a la mujer, ya no. Pero reproduce esa otra característica del mexicano: la adoración de la madre. Martita no es su madre por supuesto. Pero la madre es otra caracterización de la mujer desde la mirada del género masculino.

Hay otros rasgos en Filiberto García. Éstos muestran valores y actitudes escasamente relacionados con una conducta machista, por ejemplo, su valor. No hay en él sentimiento de inferioridad alguna que lo impulse a ser valiente. Asume la valentía como un asunto de su profesión. Mata para no morir. Mata porque ése es su trabajo. No es ausencia de miedo a la muerte. Él mismo sentencia casi parafraseando a Bartra [o Bartra parafrasea a García]: "El Licenciado dice que el hombre no se ríe ante la muerte, que eso es de animales. Como si se pudiera uno reír ante la vida." (73).

La relación entre el mexicano y la muerte es curiosa. Pero con Bernal, se explica el mito. No es falta de temor hacia la muerte, sino que la vida no vale la pena vivirse en condiciones de pobreza y sufrimiento. "La vida no vale nada", escribe y canta José Alfredo Jiménez.

La reafirmación de la masculinidad se ha asumido como el generador de la conducta del macho, así lo escribe Ramírez: "El mexicano surge a la vida con la necesidad de expresar que él es muy hombre" (*Psicología del mexicano*: 79). En García están presentes esas características. También otras que lo matizan. Michael Macoy reporta haber encontrado: "[...] aldeanos que son cariñosos y productivos, que están interesados en su familia y en su trabajo. Expresan conceptos incultos de amor con una riqueza de lenguaje y de comprensión que refleja las mejores cualidades del mexicano." (Bartra: *Anatomía del mexicano*: 252-253). Esos matices ya no forman parte del mito.

Filiberto es competente, así se lo reconoce su jefe cuando le encargan la investigación: "Además nunca me ha fallado en los trabajos que le he dado y es hombre discreto." (16). Tan efectivo que el espía ruso lo quiere contratar. (169-170). Tiene buenos sentimientos, capaz de realizar actos de caridad; así lo demuestra cuando habla con la viuda de Luciano Manrique, uno de los personajes que hacen de oponentes. García le da a la viuda dinero (177).

En la novela aparecen dos motivos para la evolución de García entre el macho mexicano mítico y el hombre real: uno es el sentimiento hacia Martita; el otro, su edad. Así lo cree Filiberto. La novela concluye con un rezo, entre un amigo de García, el Licenciado, y él. No saben rezar, pero lo intentan. García se ha transformado, y con él, las características del macho.

Filiberto García termina como un héroe, con un acento trágico, pero que logró el objetivo trazado. Sólo le queda su soledad como rasgo arquetípico. No se queda con Martita, una solución fácil y apropiada para las historias de los *mass-media*, pero ajena al interés artístico de esta novela.

La mujer se presenta con una imagen falsa en las primeras páginas de la obra. Pero el truco literario se esclarece, es el mismo que utiliza para generar el humor, presenta una cara de una forma, y luego la ridiculiza. Así sucede en el caso de las mujeres desde la mirada del macho García: "Nomás de oírla reír, se me apachurra el estómago. Diablo de Martita, tan buena que está.", más adelante en el

mismo párrafo: "Y ella viéndome la carota, toda la carota: 'Ésta es su casa Martita' 'Quédese en la recámara, yo duermo aquí en la sala.' Y ella allí en la cama, muy virginal y toda la cosa." (82). O más claramente: "Y aquí se acabó la novela Palmolive y vamos a lo que importa. Usted en la cama, Martita, y yo también. Que no sirve para eso. ¿Para qué otra cosa? Puede que le lleve unas flores. ¡otra vez haciéndole a la novela Palmolive!" (87).

En la técnica utilizada, la seriedad de un asunto que luego se ridiculiza, el uso de los modismos acentúa el humor. Trátese del ciclo amoroso, o de la investigación, los modismos ayudan a ridiculizar el motivo en cada acontecimiento. En el siguiente extracto se observa cómo un tema serio se ridiculiza, pues el tratamiento inicial está planteado como una reflexión, luego, el interlocutor se burla:

-Y para matar cuando llega el momento -insistió nuevamente Laski, en voz baja-. Sí, para matar. Pero no pensaba en eso. Pensaba en la muerte que debe llegarnos. Matamos, pero no sabemos qué es morir. Como si dijéramos, somos los porteros de la muerte, siempre quedamos fuera.

-Ustedes los rusos, por no sentirse discriminados, hasta quieren ser el muerto.
(127)

Así, la mirada de García sobre la mujer tiene dos aristas. Pero hay otra información sobre la mujer. Rafael Bernal presenta tres tipos:

- a) Las mujeres como objetos del destino, todas tienen esta característica, a excepción de Martita. Ella intenta construir su vida, toma decisiones.
- b) La mujer prostituida y degradada: Anabella Crawford.
- c) La mujer dignificada: la viuda de Luciano Manrique y, de manera indirecta, Marta Fong.

De estos tres tipos, dos corresponden a rasgos relacionados con la mitificación del mexicano, la mujer santa, la madre, violada pero dignificada y adorada por los hijos; y la prostituta, cuya imagen más fiel ha sido convertida en

ícono a través de la figura de la Malinche, la mujer indígena que fue regalada a Hernán Cortés. Marta Fong no encaja cabalmente en alguno de los tipos. Aunque aparece como una mujer que el destino lleva a vivir con el chino Liu, y éste la utiliza sexualmente, ella decide cambiar su situación. En el texto, sirve como pretexto para generar un ciclo narrativo específico. Ella es el toque trágico. Desde el punto de vista de la mitificación, ayuda a cambiar la imagen del pistolero-macho Filiberto García.

3.3.3 FATALIDAD A LA MEXICANA

La identificación del mexicano y de los rasgos de su personalidad se completa con la manera de afrontar la vida misma. La visión del mundo se presenta en los mitos. En los más antiguos se presentan como el prólogo mismo de una historia mítica, son el inicio mismo de la vida y del tiempo. En todos los mitos, la vida y el destino se unen. Así suceden las cosas porque el destino las marca.

Santiago Ramírez finca el origen de este sentimiento en la niñez: "El sentimiento del niño abandonado, que perdió su identidad (su madre) es profundamente fatalista. En sus canciones, nos dice de lo irreversible e irrevocable de su destino." (*Psicología del mexicano*: 111); también este elemento está presente en la literatura. Samuel Ramos vincula el complejo de inferioridad a este sentimiento fatalista cuando afirma: "El mestizo aun en una condición más baja [que los criollos] era inferior a todos los demás y en su impotencia para obtener lo que quería se hizo callado para disimular su pensamiento, y su expresión propendía a la mentira o al eufemismo" ("El complejo de inferioridad": *apud* Bartra: *Anatomía del mexicano*: 115). La impotencia aparece aquí como resultado del esfuerzo inútil. Aunque Uranga discute sobre el concepto de Ramos, para el primero es un sentimiento de insuficiencia. También lo vincula con la fatalidad. La insuficiencia se traduce en desgana ("Ontología del mexicano": *apud* Bartra: *Anatomía del mexicano*: 148), misma que define como: "[...] rehusarse a hacer historia en lo que a esa hechura nos concierne [...]" (*ibid.*: 149); Uranga insiste: "La desgana es

precisamente el asco que nos sobrecoge cuando nuestra acción presentimos que va a contribuir a la consolidación de un sentido abyecto de las cosas" (*ibid.*: 149). Uranga hace énfasis en la inactividad y la indignación (*ibid.*: 149) y concluye: "Una empresa erizada de dificultades no será incentivo para que el mexicano actúe redobladamente" (*ibid.*: 149).

En la discusión sostenida entre estos dos intelectuales destacan algunos comentarios que ayudan a entender la postura asumida por Bartra. En ella afirma que son procesos de legitimación del poder, a través de los mitos. Se crean arquetipos sobre "lo mexicano". Estos procesos de legitimación inciden en la percepción del integrante del grupo social y se asumen como propios.

La literatura también interviene en el proceso. Lo amplía, crea el suyo propio, y otros más. En *El complot mongol*, el fatalismo está presente. Tiene como propiedades aspectos de la inferioridad señalada por Ramos, también de la insuficiencia de Uranga. Sin embargo, en la mayoría de los personajes hay un esfuerzo por terminar con la situación personal, según puede verse en el siguiente cuadro:

Cuadro 6: comparativo entre fatalidad y superación en los personajes de *El complot mongol*

Personaje	Acontecimiento fatalista	Acontecimiento de superación del destino
Filiberto García	Piensa que él no mata a funcionarios de nivel jerárquico elevado	Mata a Rosendo del Valle, funcionario de primer nivel.
Marta Fong	Huérfana que vive y trabaja con el chino Liu. Él abusa sexualmente de ella.	Deja al chino Liu y busca una vida nueva.
El Coronel	Jefe de la policía y superior de García. Le indican que la investigación se la quite a García.	Le pide a García que continúe con la investigación.

Rosendo del Valle	Es secretario y debe seguir las reglas del sistema político para ascender.	Organiza El complot para obtener lo que desea.
Chino Liu	Lleva una vida sin riesgos, tiene su negocio y familia.	Destruye todo porque le matan a su hijo.
El Licenciado	Hace lo que le indican.	Es el único que no cambia, por tanto, es la excepción.

No incluí a los dos investigadores extranjeros porque están representados como tales, es decir, sus rasgos culturales son otros. En la situación específica de los chinos, son migrantes y, por tanto, mexicanizados. Del cuadro se desprende la presencia constante de la fatalidad, los acontecimientos son grandes en extensión y se acentúan con frases como: "Lo que no podía remediar era la cicatriz en la mejilla, pero el gringo que se la había hecho tampoco podía remediar ya su muerte." (8), "[...] con la ley no se va a ninguna parte." (10), "Algún día me había de tocar, que tanto va el cántaro al agua, que por fin se quiebra." (42), "A veces tiene uno enemigos que ni conoce." (52), entre otras más de Filiberto García; "Si ha matado a otros es por... porque era su deber matarlos, porque es de la policía y hay gente muy mala [...]" (36), "Ese hombre lo obligó a que lo matara. Sé que nunca ha matado a un hombre, más que cuando ha sido necesario en su trabajo..." (50-51), "Yo no quería Filiberto, le juro que no quería, pero era la amante del señor Liu." (102), de Marta Fong; "[...] usted e como nosotros, que no oye, no ve y no habla." (31) del chino Liu; o "Y ela siembre un general y otlo general; y un partido y otlo partido, pelo pala nosotros ela siembre lo mismo, todo mu temible." (32), de otro chino: Pedro Yuan; "Hasta donde sea conveniente." (21) de Rosendo del Valle; y el "Fue necesario señor del Valle." (107) de el Coronel.

Todas las frases se relacionan con dos dimensiones de la vida, su cotidianeidad como parte de la jerga utilizada por el personaje y por la situación que narran; y la especificidad de cada caso, de cada acontecimiento. El conjunto indica la postura del individuo -personaje- ante la vida. Así en un burócrata como

el Coronel, el perfil fatalista es mayor que en el investigador García. La función del personaje influye en la caracterización, sin embargo, García tiene una actuación condicionada por el destino, lucha, sí; y vence. También pierde, es trágico. Su mayor triunfo es también su mayor pérdida. En este sentido se trascienden los conceptos aplicados para lo mexicano pues aunque hay "insuficiencia" y sentimiento de "inferioridad", García y Martita luchan redobladamente, según los términos de Uranga.

CONCLUSIONES

Que si no sirve para eso. ¿Para qué otra cosa? Puede que le lleve algunas flores.
¡Otra vez haciéndole a la novela Palmolive! **Filiberto García.**

El primer capítulo sirvió para explicar algunas convenciones que han afectado al género. Como ejemplo, desde el campo, los juicios de valor han menospreciado el impacto del género. Sin embargo, es cierto que la enorme cantidad de obras producidas en los esquemas comerciales no garantizan la calidad de las obras.

Hoy en día, la literatura policiaca cuenta ya con un su espacio propio dentro del campo. Se reconoce su importancia y se diferencia de otros medios (campos, también), como del periodismo o del cine. En el nivel de las convenciones literarias, éstas son tabúes, a veces. Se acercan a los mitos. Así, todavía hoy se considera como inapropiado que el escritor aspire al éxito comercial. Se escucha decir que quien lo obtiene ha vendido sus principios. También se cree que el crítico es quien orienta las tendencias, quien aprueba o reprueba al escritor. Un mito, porque el crítico no es un ser perfecto, mucho menos un inspirado. Acaso cuenta con elementos teóricos para emitir un juicio. Teoría que suele construirse después de aparecida la obra, es decir, un conocimiento desfasado. No siempre es así, pero es lo más común.

Ese contexto explica en parte la escasa producción policiaca en países como México. A una serie de tabúes nacionalistas se debe añadir un contexto social que no fue propicio para el desarrollo de la temática policiaca, acaso porque el policía no es el investigador, sino quien vigila. Así es en México. El Ministerio Público es el encargado de la investigación y la policía del ejercicio de la fuerza pública y la vigilancia.

En el capítulo dos, al recorrer el contexto nacional pudo observarse la escasez de estudios. Acercarnos a la obra, la producción de Bernal nos da algunas pistas sobre qué esperar de una novela policiaca: una obra dentro del género que tiende a educar, no en el sentido estricto de la enseñanza, sino desde la perspectiva

pragmática que señala Abrams (66), aunque también entretiene y reproduce la realidad. Su importancia literaria es reconocida ya. Apenas conocer que se difunde tardíamente. Situación que se explica por las condiciones del campo literario en México, por las relaciones del campo literario con el social, por el dominio de los discursos que se imponen desde la ideología política, y por la tímida autonomía del mercado literario.

No es una obra con valores literarios y ya. Además de su relevancia en el género, su impacto en las letras nacionales, Bernal la utiliza para reproducir la realidad nacional de la época, a través de la narración: sitúa los acontecimientos en la Ciudad de México, el personaje principal es un mexicano, el uso de modismos en el lenguaje del personaje, y, sobre todo, en la reinterpretación de mitos asignados a la identidad nacional. Estos mitos también sirven para generar el acento pragmático, para crear un efecto moral y social específico. Denuncia al sistema político y critica al machismo, como queda plasmado en el capítulo tres.

Así, presento las siguientes conclusiones en orden de importancia:

1. *El complot mongol* como instrumento de denuncia: a través de los mitos recreados, la obra niega valores y actitudes establecidas como parte fundamental de la identidad del mexicano. El machismo, por ejemplo, es planteado como un factor de humor. La burla de Filiberto sobre conductas consideradas machistas, el sin sentido de su comportamiento frente a Marta Fong, y su evolución actitudinal que lo lleva a ironizar sobre sí mismo, a calificarse de: "¡Pinche maricón que soy! ¿Desde cuándo tan modoso para saltarle a una changuita?" (145). Es decir, la mujer como objeto degradado para atender una necesidad sexual es replanteada. Conserva sesgos machistas por supuesto. Sobre todo en la frase alusiva a la homosexualidad; con la intención de señalar una debilidad. Hay dudas en su comportamiento. Como macho, desde el género mismo, la relación con ella se plantea como secundaria y, por tanto, la relación sexual-emocional entre el héroe y su pareja se consume, sea cual fuere el final de esa relación. Su función literaria, desde el esquema generalmente utilizado en el género, afirma las características

machistas del protagonista. No sucede así en esta obra. Es una de sus virtudes, ya que enriquece las posibilidades de la trama, crea un ciclo narrativo de importancia para la novela, no es un elemento distractor.

Al replantear este aspecto identitario, hay una toma de posición. Se está reconociendo una conducta, pero se evita la generalización y, actualiza el mito. Por lo menos al modelo del macho mexicano. Así, otro elemento machista rectificado es el aspecto emotivo. Se conmueve ante la viuda de Luciano Manrique y le deja dinero (177). Hay ironía en la narración, se lee: "Ya me había dicho lo que me interesaba saber y sin darle dinero. Pero allí va el maje.' Tome quinientos pesos para lo que se le pueda ofrecer.' Y ni siquiera sé si dio cuenta que se los puse en las manos. ¡Pinche pendejo!" (177)

Otra característica considerada como propia del mexicano, relacionada con el machismo, es la fatalidad, la percepción de que no se puede cambiar el destino, un destino de fracasos. Y así puede leerse en esta novela. La fatalidad está presente, pero el protagonista no es quien pierde, no, por lo menos en la pesquisa. El encargo recibido es resuelto a plenitud. Siguiendo a los especialistas sobre la policiaca mexicana, puede afirmarse que hay justicia pues muere el autor intelectual de la intriga. Filiberto triunfa en esa línea. Pero *El complot mongol* no es sólo una novela policiaca, es eso y más. Por tanto, Filiberto también pierde. Fracasa. Su éxito demuestra la validez de un personaje que no sucumbe ante la fatalidad. Su fracaso, es la presencia del destino. Así, esta cualidad también es recreada. El ideal, el prototipo del mexicano, desde la novela de Bernal, es un personaje que lucha y que obtiene el éxito. Enfrenta condiciones adversas, en contextos adversos y triunfa. Si no lucha, como le sucede en el ciclo amoroso, ni siquiera opción tiene.

Otro valor que niega es la credibilidad de la Revolución Mexicana como el paraíso perdido de los mexicanos. Es tan evidente esta connotación que la obra no es distribuida cuando se publica. Se distribuye cuando muere el autor. Sé que es

una aseveración atrevida. No hay documentos que prueben mi afirmación, pero el hecho existe. Se publica en 1969, y se empieza a distribuir en 1972.

Estos ejemplos crean una línea de reflexión. La negación de valores implícitos en mitos que forman parte de la identidad del mexicano como parte de un argumento crítico. Se niegan atributos para plantear los que el autor considera como apropiados. El mexicano no es un macho que considera a las mujeres objetos sexuales, insensibles, y fracasados. El mexicano es un ser humano, como cualquier otro, con deseos sexuales, sí, pero con sentimientos y capaz de obtener el éxito. La crítica va dirigida a al sistema y quienes somos partícipes de él.

Además de la crítica, la obra va dejando claras huellas de la realidad nacional, desde la perspectiva individual. Literariamente Bernal utiliza la técnica del diálogo interno para que el lector se adentre en el pensamiento del personaje. De esta manera se entera de la realidad individual, hace posible la comparación entre lo que piensa el personaje y lo que el lector piensa en situaciones similares.

También ofrece la realidad social, específicamente de la Ciudad de México, y del sistema político federal. Las relaciones entre los personajes narradas en los ciclos son el conducto para representarlas. Ahí están. Desde la narración, Bernal la estampa a través de los diálogos y de la narración de los acontecimientos. En los diálogos se encuentran referencias regionales, modismos propios del habitante de la capital. En los acontecimientos se aprecia el reflejo de las relaciones entre el ciudadano común y los funcionarios, las conductas mismas de los funcionarios y de personajes prototípicos: el abogado, por ejemplo, borracho empedernido en la capital, como en cualquier rincón de la patria, "cuatificador" -como escribe Bernal en voz del abogado mismo- por naturaleza.

Así, con mediaciones literarias, la realidad social e individual está presente. Es denuncia porque la carga moral asignada reprueba determinadas conductas, relaciones y actitudes. El macho, resulta que se está volviendo "maricón". Se denuncia su falta. No es tan macho. Y el sistema, resulta que no es el "heredero" de

los ideales de la Revolución. Peor aún, la misma Revolución no fue una lucha por ideales, sino una lucha por el poder, o por el caos a decir de Filiberto.

2. En el caso de *El complot mongol*, el género policiaco tiene múltiples usos. Es el género utilizado por Rafael Bernal para denunciar al sistema político mexicano, sí. Pero no se limita a él. Denuncia una realidad construida en complicidad, tanto de las personas insertas en el sistema, como aquellas otras que lo aceptamos. Así, al crear a Filiberto, héroe detective, personaliza una serie de ideas sobre cómo es el hombre nacido en México. Al caracterizarlo, convierte en arquetipo al personaje, un arquetipo construido con ideas falsas sobre la identidad, según deja constancia Bartra. Asumo esa línea de pensamiento porque, como ya se reconoce, la identidad nacional puede resumirse, sintetizarse, para efectos didácticos, pero es más compleja que un recetario o lista de características.

La denuncia hecha por Bernal no es panfletaria. La realiza desde la creación literaria. El género utilizado también adquiere un significado especial ya que la tradición literaria nacional lo ha ubicado como extranjerizante, adoptado. Bernal, decide rescatar uno de los valores más reconocido como propio de este género: la búsqueda de la justicia. Por eso Filiberto rompe esquemas paradigmáticos atribuidos a nuestra identidad, triunfa en su investigación y logra justicia. Curiosamente la postura asumida por el autor también cuestiona al género, no es un investigador privado quien simboliza el cuestionamiento del *status quo*. Filiberto trabaja en la policía, él se sabe matón y para eso lo mandan a llamar siempre. Pero es un elemento de la policía mexicana. Está dentro del sistema. Lo cuestiona, sí, pero se mantiene en él. Es, en este sentido, una especie de descripción dialéctica de la justicia, a través de la literatura.

En un sistema político y judicial donde las personas relacionadas con la policía y la impartición de justicia tienen fama de corruptos, un policía hace justicia. Hay muchas implicaciones en ellos. Me interesa destacar una, la novela logra representar la realidad mexicana, la corrupción del sistema político, la

mentira de la revolución hecha gobierno y cómo, a través de valores inspirados en el individuo, en la actitud atrevida del investigador y en la persistencia del trabajo, valores burgueses, se propone la trascendencia de la situación planteada. La justicia lograda es la del bien común, colectivo, pues los instigadores del complot son descubiertos y ajusticiados. Pero la vida personal fracasa. Bernal parece querer decir que hechos aislados de justicia resultan intrascendentes para los individuos. Solo parece, porque la obra es ficcional. Lo demás, es lo de menos. Sin embargo, como novela policiaca propone una línea específica: no hay subgénero al que asimilarla, es policiaca y rompe cánones. Por eso se le buscan las referencias que descubren las conductas habituales empleadas en el campo literario. Yo me quedo con Vicente Francisco Torres: "*El complot mongol* es una novela policial, sí, pero es también varias cosas más. En primer lugar es una novela artística [...]" (*Muertos de papel*: 35)

3. *El complot mongol* es una novela policiaca especial. Rompe con esquemas asignados a la literatura policiaca. Uno de ellos es la inapropiada expresión de ser legitimadora del sistema dominante. Para nada sucede así en esta novela. Al contrario, la denuncia, es crítica, aguda. Desnuda a las élites del poder. Es cierto que no se mete con la figura presidencial de manera directa. Pero se entiende que el Presidente es igual que sus subordinados. El presidente, en su momento, fue empleado designado por otro presidente. Es pues, parte del sistema. Emanado de él y a quien se le aplican las mismas reglas que a sus subordinados. Si el funcionario es ambicioso, el Presidente también lo es. Esta denuncia es relevante porque el campo literario funcionaba como parte del proceso de legitimación del poder público; la ideología dominante e implícita en la literatura nacional poco denunciaba y mucho menos criticaba. Dejé constancia en el capítulo 2 de lo señalado por Stavans en el sentido de la evolución temática de la literatura nacional. Baste recordar que lo más radical se dio hasta la generación llamada de "la onda". El 68 mexicano aparece como un conjunto de textos que buscan

replantear la mirada de la realidad social, es cierto, pero es a partir de sucesos históricos de onda trascendencia. *El complot mongol* no busca, encuentra. No se pierde en la referencialidad inmediata, en la descripción y datación de suceso reales. Asume una postura desde la literatura e inserta en ella el elemento social. Utiliza la mitificación para completar el proceso y así, apuesta por la ficción.

No solo recurre a ellos para nacionalizar al género. Cosa que logra. Los mitos le sirven a Bernal para confrontar ideas establecidas como verdades. Al género mismo lo cuestiona. Chandler afirmaba que "El interés por lo amoroso casi siempre debilita la obra policial [...]" (Citado por Link: *El juego de los cautos*: 44), sin embargo, Bernal hace encajar perfectamente lo amoroso en su historia. Además, al utilizar la técnica literaria del diálogo interno, el humor se inserta como parte de la caracterización del personaje principal. Un humor irónico. La ironía como parte de un proceso de reflexión crítico. Es decir, rompe con mitos establecidos sobre el género mismo. Y aprovecha la coyuntura para replantear el mito, más bien tabú, referente a la incuestionable verdad de la Revolución Mexicana: un hecho histórico donde se definieron los ideales nacionales. Cuestiona el hecho histórico y denuncia al sistema emanado de él y a sus más representativos personajes: el militar y el alto funcionario.

Las novelas policiacas suelen representar la "defensa de la Ley" cuando el orden triunfa; y la defensa del sistema, pues se hace justicia (Gramsci: "Políticas del crimen": *apud* En Link: *El juego de los cautos*: 24) Pero Filiberto, desde el sistema, rompe la Ley. En este sentido Bernal se preocupa por aclarar que Filiberto trabaja para el sistema pero no es parte del sistema y no lo defiende. Al contrario, si se promueven los valores individualistas burgueses, es para rematar con una sentencia crítica, en voz de Filiberto: "Yo sólo sé cómo se va empezando en ese camino, cómo se vive con una soledad a cuestas. ¡Pinche soledad!" (212).

4. Hay líneas de reflexión, análisis y catalogación pendientes. La literatura nacional carece aún de autonomía. Las relaciones establecidas con campos ajenos al artístico

han cooptado a los profesionales de la literatura a través del mercado laboral porque el mercado literario es incipiente. La labor desde el ámbito académico es el más sólido, sin embargo, aún falta la tipología del género, por ejemplo. Hay escarceos que se pierden por falta de uso. Sucede así con otras literaturas. Sirva este punto para dejar constancia de mi conciencia en las carencias, propias y del campo. ¡Pinche campo!

Notas:

¹ Me parece oportuno aclarar mi posición personal en torno al uso del concepto literario, un área incluida dentro del campo artístico. Para mí, la creación artística se diferencia de la creación estética, más vinculada a la reflexión en torno a la belleza que a la elaboración de productos bellos - sea cual fuere la propuesta de belleza que cada autor explore-. En este sentido, un producto literario no es una compilación de leyes, por ejemplo, aunque sea una convención hablar de la literatura legal; ni una novela haga un análisis estético sobre determinada corriente, aunque se use afirmar que hay una propuesta estética en cada una de ellas.

² Las citas incluidas en cada título fueron tomadas de la novela de Rafael Bernal, objeto de estudio en esta tesis.

³ Hoveyda no justifica el género, pero en el prólogo de su *Historia de la novela policiaca* retoma el texto que Jean Cocteau hizo para prologar su estudio *Petite Histoire du Roman policier* en él aborda este aspecto e ironiza sobre "las minorías pensantes" que leen "...lo que a escondidas les gusta" (10).

⁴ Daniel Link opina que al género le precede la crónica policiaca, crónica que se encuentra dentro del ámbito periodístico; y dice que no es la evolución natural del periodismo, sino de la serie literaria (*El juego de los cautos*: 6). Ernest Mandel dedica un capítulo completo de su artículo para analizar el aspecto de la producción y el consumo masivo en el género (*Crimen delicioso*: 53-55) y señala el "enorme éxito comercial del relato policiaco." No es de extrañar que un medio masivo como el periodismo tenga una presencia masiva, también, en el ámbito literario.

⁵ Para ejemplificar, citaré algunos estudiosos de la serie que han opinado que es Edgar Allan Poe quien crea el canon inicial, por lo menos de la modalidad que se identifica como relato policiaco clásico: Bermúdez (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 9), Borges ("La novela policial"), Giardinelli (*El género negro. Ensayos sobre literatura policial*: 11), Piglia (*Crítica y ficción*: 59), Quiroz ("De la novela policiaca a las series televisivas: 145); todos ellos de origen hispanoamericano.

⁶ Godinas prefiere señalar como causa de esta situación una indefinición del género desde su nacimiento porque se originó como diversión, pensando más en el entretenimiento (Godinas, "Arqueles Vela o la crítica de la razón policiaca.": 283). En este orden de ideas, no es difícil descalificarlo de la serie literaria si su función central no era la misma.

⁷ No solo Poe juega un papel importante en la conformación del género, otros destacados escritores participan e intentan hacer obras dentro del género como señalo líneas adelante en este mismo capítulo.

⁸ Por ejemplo, en *Las reglas del arte*, sienta las bases para el desarrollo de lo que después se llamaría "la sociología de la literatura", cuyo enfoque permite un análisis del valor literario a partir de elementos proporcionados por la sociología. Para mayor información puede verse a Cross ("Sociología de la literatura").

⁹ En mi opinión, la negación de las influencias externas a cada campo llegan al extremo de impactar en las convenciones establecidas para cada uno de ellos. En el caso de las artes, de la literatura, estas negaciones han afectado a campos relacionados con las expresiones populares en una correlación que segrega y, por tanto, discrimina, toda manifestación generada de manera popular o colectiva, considerándola que posee cualidades artísticas diferentes a las del campo artístico. A partir de la aparición de las grandes ciudades, aparece un término que está emparentado con lo popular: la masificación. De hecho, como su nombre lo dice, los medios masivos de comunicación tienen esa relación con el arte, están entre lo estético y lo vulgar.

¹⁰ Al terminar de revisar las últimas correcciones de esta tesis, cayó en mis manos el libro *La cena de los notables* (Bértolo) en el cual ofrece reflexiones sobre diversos aspectos que también toco en mi trabajo y que ya no incluyo por obvias razones. Sin embargo creo importante señalar la existencia del libro. Para revisar los factores que inciden en las relaciones entre personas de distintos campos y el escritor, puede revisarse el apartado "La operación de leer" (53-76).

¹¹ Entre los formalistas rusos, según Todorov, el análisis del arte no debía hacerse desde la filosofía, ni desde la estética, mucho menos desde la psicología; es decir, un análisis del arte, desde el arte mismo (Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*: 12). En este sentido, el arte niega sus relaciones con otros campos y con lo social, por supuesto.

¹² Es Eichenbaum quien desarrolla estas ideas. Pueden consultarse en la antología preparada por Todorov (32).

¹³ Para profundizar en esta idea, es el artículo de Shklovsky que aparece en la antología de Todorov (59-60).

¹⁴ Juan José Saer discute las posturas teóricas de la sociología de la literatura, ya que señala que son posturas sociológicas que hacen a un lado la parte artística de la literatura. Afirma, por ejemplo: "La impresión que da esta teoría es la de un determinismo evidente." (Saer: 235); es decir, la literatura condicionada por lo social. Por supuesto este autor no acepta tal consideración, dice: "... la validez de una obra de arte no depende de esos fenómenos. Y yo diría que esa validez aumenta cuando la obra de arte es capaz de afirmar en mayor grado su independencia de ellos." (236).

¹⁵ En *Las reglas del arte*, Bourdieu aborda el nacimiento del "campo literario" a través de analizar *La educación sentimental*, y el contexto social e histórico que le toca vivir a su autor: G. Flaubert. El hecho más importante que destaca Bourdieu está relacionado con el concepto de autonomía del campo, que construyen Flaubert y Baudelaire en el siglo XIX. Bourdieu no solo señala el hecho histórico, sino que moraliza: "(...) en la fase heroica de la conquista de la autonomía, la ruptura ética es siempre, como queda patente en Baudelaire, una dimensión fundamental de todas las rupturas estéticas." (Bourdieu, *Las reglas del arte*: 98)

¹⁶ Ernst Mandel utiliza el argumento de la aceptación masiva para justificar su estudio publicado a manera de libro: *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. (7-8).

¹⁷ Cross replantea las ideas de Bourdieu y de Lucien Goldmann para proponer lo que llamó "sociología de la literatura". Utiliza como instrumento mediador al lenguaje en concordancia con Tinianov. En cada nivel de mediación, el lenguaje es el eje sobre el que se analiza la literatura y la realidad, desde sus significados hasta su impacto en lo cotidiano, pasando por su estructura discursiva (Marc Angenot: 676).

¹⁸ Jerry Palmer señala la importancia de la serie literaria en el surgimiento del género. Aunque no se lo propone insinúa las relaciones que el género establece con otros. (190-191).

¹⁹ Cross, siguiendo a Bourdieu, considera que las prácticas que se dan en los campos, los llamados *habitus*, tienen la cualidad de ir conformando instituciones y que éstas son "...el carácter normativo de un sistema..." (674). Estos conceptos se unen al de "aparato ideológico de estado" que juega un papel en la sociedad para ejercer acciones de dominio y sometimiento.

²⁰ Relaciones que van desde las obras, sí, pero que incluyen las que se establecen entre géneros, y con otras series. En ellas pueden vislumbrarse mediaciones que reflejan los vínculos entre los escritores y otras personas, y, por tanto, entre los campos. Para Beristáin, las relaciones entre las obras se dan a partir de los "temas tradicionales, y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (...) y con un específico registro lingüístico." (231)

²¹ La cursiva tiene la finalidad de acentuar el mensaje y es de mi autoría.

²² Entre otros, policial, policiaco, criminal, detectivesco, y autores que no definen lo que entienden por los conceptos usados, ni cómo los utilizan. No es un problema la utilización variada de conceptos si ellos reflejaran una visión clara de lo que representan. Pero la constante es que se utilizan indiscriminadamente para comunicar especies distintas y, en ocasiones contradictorias.

²³ Aunque no creo en la unanimidad, es deseable que en un género se establezca un canon mínimo, una serie de características que sean válidas para entenderlo, y el lenguaje adecuado para la clasificación. En el caso latinoamericano, los conceptos son tomados de los estudios realizados en otras lenguas, lo que genera interpretaciones más variadas.

²⁴ Hoveyda difiere ya que señala sobre al manuscrito anónimo *Ti Goong An* (traducido como *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*) como el primero, datado a principios del Siglo XIX. Así lo escribe: "Al analizar los métodos del juez Ti, no tenemos más remedio que admitir que este género

nació, sin que quepa lugar a dudas, en el Celeste imperio." (11). En estudios posteriores se han acuñado otros conceptos, como el de las "causas célebres" que son una especie de relatos a partir de sucesos criminales reales, juzgados; de hecho, Flores (15) señala como inventor de estas compilaciones de los procesos judiciales al juez francés François Gayot de Pitaval, quien publicó *Causas célèbres et intéressantes, avec les jugements des cours souveraines qui les ont décidées*, en 1743. En México, Vicente Francisco Torres opina que no se ha comprobado fehacientemente la existencia del manuscrito que Hovyeda señala, por lo que opina que es Poe quien publica "...la primera narración policiaca escrita en el mundo." (Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*: 15-16)

²⁵ Un libro de reciente publicación da cuenta de algunos antecedentes del género en México, es una antología de textos coordinada por Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, el segundo participa con un texto que da cuenta de cómo se fue conformando ("Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México", en *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*: 13-38).

²⁶ No debe olvidarse que la literatura policiaca aborda en la lógica de los acontecimientos, una fábula relacionada con el sistema judicial, que a decir de Link (*El juego de los cautos. La literatura policial. De Poe al caso de Giubileo*: 6) "Hablar del género policial es, por lo tanto, hablar de bastante más que literatura: por lo pronto de películas y de series de TV, de crónicas policíacas, de noticieros y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos estos géneros."

²⁷ Entre los que pude revisar están: *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*; "La novela 'negra' y la literatura 'social'" y "Novelas policíacas mexicanas", ambos artículos publicados en diferentes números de la revista veracruzana *La palabra y el hombre*.

²⁸ Ana Ortiz Angulo opina que: "...el arte popular (que) también interpreta, refuerza y comunica intereses de clase, de la clase dominada -subalterna dice Gramsci- ..." (41), y más adelante: "... la primera división que proponemos del arte tiene dos partes: arte de la clase dominante y arte popular o de las clases dominadas, explotadas y oprimidas..." (42) Es decir, en un enfoque donde se da prioridad al *status* social, el arte puede tener estas dos categorías; sin embargo, no puede omitirse que el término "popular" también tiene la significación de aquello que es aceptado por el pueblo. En el texto, insisto, la literatura popular no solo es la que emana de las "clases oprimidas", en este grupo incluyo a las producciones que son aceptadas masivamente. Esta misma autora lo insinúa y le atribuye a Hausser cuando hace la diferencia entre "arte del pueblo" y "arte popular" (Ortiz: 42-43).

²⁹ Ernest Mandel escribe que los crímenes están en casi todas las obras literarias, incluso en las de carácter religioso. Esos crímenes aparecen "...entretejidos en tramas pluridimensionales: constituyen sólo una aproximación multilateral a la condición humana." Y concluye: "...cuando el crimen mismo queda reducido de un drama humano a un misterio por resolver, entonces nace un género nuevo." (11).

³⁰ Aunque este autor árabe señala como sinónimo de "gótico" a la "novelas negras".

³¹ Ella argumenta: ""Enumeremos los principales problemas que presenta el arte en el capitalismo: a) el arte se ha convertido en un coto cerrado... b) se ha ido consumando la separación de las "bellas artes" de las "artes menores"... c) el sistema capitalista al tornar la obra de arte en mercancía pone a sus órdenes los "artistas" o trabajadores del arte. (...) d) se busca como ideal estético la originalidad antes que otros valores, e) la clase en el poder (...) ha creado un arte, un pseudo arte para las masas... f) (...) se fomenta el menosprecio por las creaciones del pueblo..." (16)

³² Hay una larga discusión en torno a que las primeras obras policíacas jugaron el rol de aparatos de control ideológico, y que la llamada serie negra, cambia para criticar al sistema burgués. En México, Giardinelli fue defensor de este razonamiento. Sin embargo, siguiendo a Mandel, y a Bermúdez - quien se encargó de deshacer la falacia-, puede observarse que la policiaca mantiene una crítica al sistema judicial ya que no es el policía quien se convierte en el héroe, es un tercero que investiga para otorgar justicia donde no la hay.

³³ Gramsci les llama "procesos célebres" (link: *Ibid.*: 23).

³⁴ Para Mandel, el héroe-policía surge como evolución del "bandido bueno" y ejemplifica con Robin Hood y Till Eulenspiegel (Mandel: 11).

³⁵ Su libro *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* se publicó en 1827 y en él anticipa muchos de los preceptos que se utilizarán en la literatura policiaca.

³⁶ Además de deducir las coincidencias que manejan los especialistas, me parece coherente la propuesta de María Elvira Bermúdez, de ella parto para construir la clasificación que presento en este trabajo. Para argumentar las características comunes en las categorías utilizo los términos que proporciona la narratología.

³⁷ Aunque se ha manejado como un género, me parece que funciona mejor el concepto si lo ubicamos como el soporte para la distribución del producto literario.

³⁸ Aunque Bal argumenta que la base del suspenso es generar en el lector "...la forma de recordar las preguntas varias veces" (*Teoría de la narrativa*: 119), olvida considerar cuáles preguntas deben generarse una primera vez y que, con ello, se continua manejando el suspenso en una o varias vías, lo intuye pero sólo lo menciona de paso: "Cuando se evoca una pregunta (¿quién lo hizo? ¿qué sucedió? ¿cómo acabará?) es perfectamente posible que ni el lector, ni el personaje puedan darle respuesta. Ésta es la situación de apertura de casi todas las novelas policiacas" (120). La aportación del folletín fue la interrupción de la narración para generar interés a partir del suspenso. Influencia asumida en la literatura "seria".

³⁹ Tinianov explica que en toda obra existe un factor que es "subordinante" y, por tanto, determina y subordina a los demás. Éste explica lo que se llama "principio constructivo" (Todorov: 89-101).

⁴⁰ Como ejemplo, Mandel informa que su "aproximación es la correspondiente al método dialéctico clásico desarrollado por Hegel y Marx" (*Crimen delicioso*: 7). Para que quede claro insiste más adelante: "[...] mi tratamiento de la historia del relato policiaco es social más que literario" (8).

⁴¹ En palabras similares lo describe Poe en "Los crímenes de la calle Morgue" (197-224).

⁴² Hay ejemplos de antihéroes, sobre todo para este tipo de narrativa hecha en Latinoamérica. Son el resultado de contextos sociales propios para cada autor. Godinas plantea que Arqueles Vela describe en *Un crimen provisional*, una propuesta desde el estridentismo sobre el género y que lo cuestiona, puesto el investigador tiene todos los defectos que no debe tener un detective; es más, el lector fácilmente se percató de que no existe delito.

⁴³ En *Crítica y ficción*, Piglia insinúa que el "relato policial clásico" llega a su culminación con Borges, quien escribió *La muerte y la brújula*, al afirmar que esta obra es el *Ulysses* del relato policial, y concluye: "La forma llega a su culminación y se desintegra" (60). Ahí mismo compara: "[...] mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico [...], en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes [...]"

⁴⁴ Como ejemplo puede consultarse el trabajo de Amelia Simpson (*Detective fiction from Latin American*: 10).

⁴⁵ Al respecto, María Elvira Bermúdez dedica un artículo ("Literatura 'negra' y literatura 'social'") para refutar el uso de ese nombre. La autora incluso argumenta que entre los norteamericanos, de quienes se supone emana la categoría, no se utiliza. Hoveyda señala que la novela negra fue conocida en Inglaterra como un género del siglo XVIII (143-146).

⁴⁶ Usigli juega con esta modalidad. En *Ensayo de un crimen* el asesinato se comete después de dos intentos fallidos que motivan un retrato psicológico, el del personaje principal. El crimen, la "investigación" y la penalidad son casi un epílogo.

⁴⁷ Término que retomo de María Elvira Bermúdez (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 13)

⁴⁸ Hoveyda dedica un capítulo a "Las novelas policiacas nacionales" y señala: "[...] la novela policiaca da muestras de una tendencia cada vez más acusada y general a abrirse camino en las literaturas nacionales" (194). También en la introducción a la segunda edición al inglés del trabajo de Stavans, *Antiheroes*, Donald A. Yates opina de manera similar cuando afirma: "[...] where the detective story

has always been an imported type of literature expression" (9). Como ellos, otros escritores han argumentado de modo parecido.

⁴⁹ De Dufoo hay dos cuentos con temática que puede considerarse como híbrida, según la clasificación que ya señalé líneas antes: "La Autopsia" en la antología de Ignacio Díaz Ruiz (*El cuento mexicano en el modernismo*: 81-85), y "El vengador", en *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, preparada por Fernando Tola Hernández y Ángel Muñoz Fernández (236-238). En el caso de Couto, sus narraciones también adolecen de un elemento para considerarse policiacos en todo el sentido de la palabra: la investigación. Sin embargo, "Blanco y rojo" (En Díaz Ruiz, *El cuento mexicano en el modernismo*: 279-288), de Couto, se anticipa a *Ensayo de un crimen* de Usigli, por el tratamiento que da al relato de un crimen.

⁵⁰ Link lo denomina "el factor expansivo del género policial" y afirma que se impuso en otros campos de una manera muy veloz. Él explica: "La crónica policial precede al género policial, pero el género policial no procede de la crónica sino de la dinámica interna de la serie literaria". (6) Es decir, esta relación entre distintas series, establece un vínculo que no se limita a las relaciones entre factores de un mismo campo, sino que condicionan la actividad de dos campos y, por ello, su impacto en campos terceros, es rápidamente asimilado.

⁵¹ Vicente Francisco Torres opina que "La literatura policial se arraiga en Latinoamérica a finales de la década de los veinte..." (*Muertos de papel*: 21), y menciona para México que Enrique F. Gual publica *El crimen de la obsidiana* en 1942. Stavans también señala antecedentes, pero remarca la solidez del género hacia los cuarenta (58).

⁵² Debo señalar que en la bibliografía del *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, preparada por María Elvira Bermúdez, aparecen los periódicos: *La prensa* y *Excelsior* (23-27). Vicente Francisco Torres menciona también a *La prensa* y añade como fuentes hemerográficas: *Vuelta*, *Texto crítico* y *Comunidad Conacyt* (*Muertos de papel*: 135-136).

⁵³ En su estudio señala a *El libro rojo* de 1870, una antología preparada por Vicente Riva Palacio y Manuel Payno, como un documento que reúne procesos judiciales de impacto en la sociedad mexicana de la época y ahonda en un caso "El crimen de Don Joaquín Dongo" que dice: "...en 1835, Carlos María Bustamante había editado una síntesis del proceso..." (24)

⁵⁴ Por ejemplo, Fernando del Paso reconoce que para escribir *Linda 67* tuvo que hacer un viaje a San Francisco y que "...hice el recorrido que el personaje realiza el 15 de abril, tal como ocurre en la novela...", es decir, consciente de las reglas del género, del estilo, incluso, la ficción policiaca influyó en su vida diaria. Aunque puede argumentarse que el proceso creativo varía de persona a persona, del paso confirma que esta conducta la debió asumir porque en el género, si se "dejan cabos sueltos", entonces, "...el lector puede ser muy despiadado con el autor." La fuente está señalada en el apartado de consultas a páginas de internet.

⁵⁵ Marginales porque no siguieron las convenciones para darse a conocer dentro del sistema establecido de reglas que norman la conducta de los creadores para su época, entre ellas, la ausencia de una postura exquisita en torno a los valores del arte, ni abordaron las temáticas, ni estilos aceptados como artísticos.

⁵⁶ A pesar de ello, es el único mexicano mencionado por Hoveyda en su *Historia de la novela policiaca*: 196).

⁵⁷ Otro autor poco estudiado es Rafael Solana que publica al amparo de Pablo y Henríque González Casanova *El crimen de tres bandas* en 1945. (Bermúdez: *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*:10)

⁵⁸ Es necesario diferenciar al género antipoliciaco de la novela híbrida. Pero sucede que las combinaciones también se dan entre estas categorías clasificatorias.

⁵⁹ El fenómeno de reconocimiento del género como parte de la literatura no es exclusivo de México. Autores de otros ámbitos se acercan a él, como señalé en el capítulo anterior, por ejemplo Humberto Eco con *El nombre de la rosa*.

⁶⁰ Navarrete Maya opina distinto. Ella analiza las aportaciones de Leñero y piensa que es su generación, llamada de los cincuenta, la ofrece un aire renovador en las letras nacionales. Así lo escribe: "Al señalar esta filiación no sólo queremos constatar el lugar de Leñero en una determinada

zona de fechas, sino también, y sobre todo, su participación en un *ethos* cultural de signo crítico y renovador." (70)

⁶¹ Trujillo reporta que José María Barrios de los Ríos fundó algunos medios de publicación periódica en La Paz. Su hermano Enrique publica *post mortem* una compilación de relatos y cuentos: *El país de las perlas y cuentos californianos*. A decir de este autor, ahí aparecen dos cuentos "...que establecen la aportación precursora al género policiaco..." (28). En esta línea de relaciones también -entre literatura y judicial- también señala este escritor que María Elvira Bermúdez fue abogada postulante en el sistema judicial mexicano (43).

⁶² Ángel Emiliano Herrera Magucy señal que Bernal ubica la acción de la novela después del asesinato de Kennedy, el 22 de noviembre de 1963. Y apunta su tesis hacia la crítica implícita en la novela sobre el sistema político mexicano de esa época (58).

⁶³ Esta caracterización debe revisarse. Mucho se ha insistido en que el folletín contribuyó al surgimiento del género. En esta línea, Esther López Portillo comenta que la primera obra publicada a la manera del folletín fue *El periquillo Sarmiento* en 1816, anticipándose a las publicaciones francesas. Ella retoma la opinión de José Emilio Pacheco, y concluye que la estructura de los folletines mexicanos no seguirán los establecidos por Fernández de Lizardi, sino el modelo francés.

⁶⁴ Eugenia Revueltas presenta una lista de 8 editoriales que establecieron colecciones temáticas que abordaron el género (108).

⁶⁵ No pude evitar el análisis de los argumentos presentados pro Giardinelli. La falla más grande es la falta de congruencia en el discurso que presenta, por ejemplo, en la página 72 nos dice: "Por obvia contraposición a la novela policial negra, la policial 'blanca' sería aquella que se ocupa de asuntos alejados de la realidad [o sea que ni Inglaterra, ni Francia, ni Estados Unidos han tenido crímenes 'de cuarto cerrado', ni existieron, ni existen investigadores privados que resuelvan delitos], escapista, suavizada, suavizante, que evita referirse a las tensiones sociales y procura descontextualizar a los personajes del mundo contradictorio en que viven[por eso, supongo en esta línea de ideas, Poe inventa a un personaje con linaje, en un país donde la aristocracia había perdido sus privilegios ante una nueva clase social]." Páginas antes, en la 64 y 65, contundente escribe: "El género policial, en cualquiera de sus variantes [todas, supongo], nunca estuvo destinado a la trascendencia académica y tampoco tuvo la intención moralizante que se ha querido atribuirle. Nació simplemente como una narrativa de entretenimiento que respondía a una decisión literaria aristocrática [por eso, nuevamente en línea con Giardinelli, Poe crea a Dupin, con todas y cada una de sus características], lúdica y de desafío a la inteligencia del lector." No se mide al afirmar que los autores del género negro norteamericano "Casi todos los escritores norteamericanos, aun los más críticos, en el fondo han confiado en las virtudes profundas del sistema y en su capacidad regenerativa, acaso con las únicas excepciones de McCoy, Thompson y sobre todo Hynes." (250-251).

⁶⁶ Para revisar mis comentarios el lector puede remitirse al capítulo: "Coincidencias y divergencias entre las literaturas norteamericana y latinoamericana", de su libro: *El género negro. Ensayos sobre literatura policial* (239-276)

⁶⁷ En algunas obras que se consideran dentro del canon de la "novela de la Revolución", como *El sur quemado* de Jorge Ferreti, se encuentran claras críticas a la corrupción de las autoridades que se hicieron cargo del gobierno una vez institucionalizada la Revolución Mexicana. O, como en José Rubén Romero, en *Desbandada*, existe una postura contraria al caos que generó la autoridad moral de los revolucionarios convertidos hoy en héroes nacionales. Es decir, por lo menos "narraron los aspectos más miserables de la naturaleza humana, denunciaron los abusos del poder político y la pequeñez de ciertas vidas..." que Giardinelli considera una aportación de los escritores norteamericanos de los años 20 y 30 (*El género negro*: 240).

⁶⁸ Carlos Monsiváis menciona que es José Emilio Pacheco quien hace la agrupación y nombra a los escritores bajo el nombre "Generación del cincuenta". Monsiváis señala, entre otros a Rosario Castellanos, Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Ricardo Garibay, Juan Rulfo, Juan

José Arreola, Jorge Ibarguengoitia, como integrantes del conjunto. (*Historia general de México*: 1029-1030)

⁶⁹ Para obtener mayor información sugiero acudir a la tesis de Mauricio Bravo Correa señalada en la bibliografía de este trabajo.

⁷⁰ El estudio que me sirvió de base es la tesis de Mauricio Bravo Correa, citada en la bibliografía, ya que es una investigación centrada en buscar información bio-bibliográfica sobre Rafael Bernal.

⁷¹ Vicente Francisco Torres ("La novela policial mexicana": 38) informa que es en 1946 cuando Bernal publica dos libros: *Un muerto en la tumba* y *tres novelas policiacas*, hecho que no contradice a Bravo porque el segundo menciona la publicación de los cuentos en series editoriales tipo revista.

⁷² Vicente Francisco Torres coincide con Bravo en el año de publicación para el librito de "prosa poética" (*Rafael Bernal*: 3). A diferencia de Bravo, informa (*Ibid.*: 4) que los cuentos fueron publicados en 1947 y 1948. Olga Torres Torres también coincide con Francisco Vicente, aunque ella sólo estudia las obras publicadas como libros. Y Ángel Emiliano Herrera Maguey señala que en 29 años, Bernal publica 14 libros; su tesis se basa en *El complot mongol* y sólo consulta libros publicados.

⁷³ También sigo el texto de Bravo Correa.

⁷⁴ Un título reúne tres novelas, cortas, pero que el mismo Bernal consideró novelas.

⁷⁵ En el epílogo de *Doce narraciones inéditas*, Mauricio Bravo afirma que los cuentos "la muerte madrugadora" y "La muerte poética" ahí incluidos fueron publicados en la revista de Helú: *Selecciones policiacas y de misterio* en 1946 (155).

⁷⁶ Consultado en internet

(http://www.materialelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=30&limit=1&limitstart=4#1)

⁷⁷ Vicente Francisco Torres lo dice así: "El complot mongol es una novela policial, sí, pero es también varias cosas más. En primer lugar es una novela artística por la cantidad de aciertos de lenguaje coloquial que el autor va consiguiendo en cada una de sus páginas y por lo riguroso de su estructura..." (*Muertos de papel*: 34). María Elvira Bermúdez lo llegó a considerar "Nuestro máximo escritor policiaco..." (*Cuento policiaco mexicano. Breve antología*: 9). Y como último ejemplo Giardinelli escribe sobre esta obra: "...novela fundacional de la literatura negra mexicana y que además es una de las mejores novelas mexicanas de este siglo por su alegría creativa, su profundidad de pensamiento y el admirable conocimiento psicosocial del mexicano." (*El género negro*: 273).

⁷⁸ Bravo Correa presenta una cantidad importante de fuentes hemerográficas; por ejemplo, incluye una reseña sobre *El complot mongol* publicada en Chile. (55-74)

⁷⁹ Vigostky refuta la naturaleza visual de la singularización ya que el pensamiento y la percepción no se basa en imágenes. Reconoce a las imágenes como parte importante del reconocimiento de sensaciones y emociones. Para mayor información puede consultarse el libro de este autor señalado en la bibliografía.

⁸⁰ Desde el porfiriato, la tendencia ideológica en México centró su atención hacia Francia en rechazo a la influencia creciente de los Estados Unidos de Norteamérica. Después de la Revolución Mexicana, la mirada se dirigió hacia el socialismo soviético. Es en esa época que el género cobra importancia en el mercado y en la literatura nacional. Para mayores datos puede consultarse la *Historia General de México*.

⁸¹ Un texto que inaugura la vertiente psicológica en el estudio de la identidad nacional. (Monsiváis: *Historia General de México*: 1024).

⁸² Hay excepciones notables, por supuesto, aunque sometidas a un estado de poéticas marginales, no dominantes, como sucede con la obra de José Revueltas, un autor al que se le ha estudiado como un caso de activismo político por encima de los valores literarios.

⁸³ Stavans también considera a este año como uno decisivo en la cultura nacional (25).

⁸⁴ A partir de esta cita, sólo incluiré la página de referencia a la novela de Bernal. *El complot mongol*.

⁸⁵ El subrayado es mío.

⁸⁶ Diferencia que no le atañe a la obra sino a la opinión de los ponentes. Éstos tratan de incluirla en una variante del género, o en otra, pero coinciden en su naturaleza policiaca.

⁸⁷ Los otros son Vicente Leñero con *Los albañiles*, y José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* (Simpson: 86-88).

⁸⁸ Una cualidad que Roland Barthes le atribuye a los mitos y que se relaciona con el significado que se le atribuye al mito desde una perspectiva histórica y social. Es decir, la comprensión de un mito sólo puede lograrse a partir de conocimientos específicos logrados por personas que tienen las mismas referencias y que le han otorgado el mismo valor al lenguaje que lo expresa. (*Mitologías*: 199-220)

⁸⁹ Siguiendo las ideas de Roland Barthes, por supuesto. (*Mitologías*: 199-220)

⁹⁰ Es posible pensar que los héroes cómicos como el "Columbus" de las series televisivas no encajen en un arquetipo que actualice al héroe mitológico. En mi opinión, a ellos no les corresponde la categoría porque están ubicados en otras modalidades literarias: no buscan el engrandecimiento del personaje ante las circunstancias de la vida diaria, buscan el ridículo y la crítica a través del humor.

⁹¹ Me parece oportuno señalar aquí que el conjunto de rasgos específicos con que esquematizamos a los personajes públicos suelen considerarse parte de un imaginario público. Es decir, forman parte de la información que adoptan determinados grupos sociales, en este caso a a partir de rasgos visuales, conductas, modos de hablar que crean una imagen específica sobre la persona, cosa, o sobre un hecho específico.

⁹² Gilberto Giménez Montiel, siguiendo a Saussure, afirma que una de las "...funciones básicas [de la cultura] es la de clasificar, catalogar, categorizar, denominar, nombrar, distribuir y ordenar la realidad desde el punto de vista del 'nosotros' relativamente homogéneo que se contrapone a 'los otros'." (89), la identidad en otras palabras. Él mismo recupera la propuesta de Gramsci sobre el aspecto ideologizante de la cultura y la capacidad de ésta para ser utilizada como instrumento de dominio y control. (Giménez, 59-63).

⁹³ Roger Bartra conceptualiza sobre la identidad cuando afirma: "Los estudios sobre 'lo mexicano' constituyen una expresión de la cultura política dominante. Esta cultura política hegemónica se encuentra ceñida por el conjunto de redes imaginarias de poder, que definen las formas de subjetividad socialmente aceptadas, y que suelen ser consideradas como la expresión más elaborada de la cultura nacional." (*La jaula de la melancolía*: 16)

⁹⁴ Una vertiente no analizada es el papel jugado por esta obra en la construcción de la imagen popular sobre el "tapado", una figura que dominó el análisis político mexicano hasta finales del siglo XX. En *La sombra del caudillo* se describen algunos rasgos del ejercicio presidencial y le atribuye el poder absoluto ejercido por la mayoría de los presidentes mexicanos posteriores a la institucionalización de la revolución de 1910.

⁹⁵ Monsiváis afirma que a principios del siglo XX. "Academias y críticos y figuras consagradas y decisiones de la cultura oficial, proscriben el humor, el erotismo, la irreverencia histórica, la violencia-como-compensación, la heterodoxia personal más allá de las efusiones de los poetas románticos o de los estereotipos bohemios de Pito Pérez de Romero." (1026).

⁹⁶ Tal vez sea el único escritor que realmente planteó perspectivas distintas de la realidad nacional, por lo menos el enfoque por él trazado no es el oficial aunque tengan coincidencias con el sistema político. Recordar que los primeros gobiernos emanados del sistema político triunfante fueron considerados como de corte socialista, acerca las coordenadas ideológicas del poder público con la carga ideológica de la obra de este autor.

⁹⁷ Bartra considera que "Los estudios sobre 'lo mexicano' constituyen una expresión de la cultura política dominante." (*La jaula de la melancolía*: 16), idea que lo lleva a afirmar que "lo mexicano" no existe, aparece tan solo en los libros, que a través de los discursos ahí encontrados se aprecia: "...las huellas de su origen: una voluntad de poder nacionalista ligada a la unificación e institucionalización del Estado capitalista moderno." (*La jaula de la melancolía*: 17)

⁹⁸ Por cierto, Rafael Bernal no intenta mexicanizar su obra con ello, más bien es una técnica narrativa para darle verosimilitud al personaje y dotarlo de coherencia funcional. Por ejemplo, los

chinos usan modismos mexicanos pero atribuidos a los chinos; o los funcionarios que utilizan términos específicos y propios del medio, es decir, a través del lenguaje atribuido a los personajes podemos deducir su estatus social.

⁹⁹ Roger Bartra reconoce en *Pedro Páramo* esta característica. En el ensayo "El luto primordial" señala los rasgos atribuidos al campesino desde dos ópticas: sociológica-antropológica, y la psicológica. Ambas se sintetizan con el concepto de melancolía. Aspecto que encuentra en la obra de Rulfo. Así lo dice: "Basta recorrer las páginas referentes a la melancolía en una historia de las enfermedades mentales para reconocer de inmediato el mundo nebuloso de Comala, como lo describe Rulfo en *Pedro Páramo*." (*La jaula de la melancolía*: 48).

¹⁰⁰ A partir de este párrafo, toda referencia a la obra de Bernal será exclusivamente *El complot mongol*. Será indicada con el número de página entre paréntesis.

¹⁰¹ Bartra opina que esta dualidad es una idea aplicable sólo parcialmente ya que es una creación del ideario occidental. La dualidad mítica existe a partir de que la cultura europea percibe como diferente su status (superior), en relación con las demás culturas. Aquellas que no le son similares las suele catalogar de primitivas. De ahí parte la argumentación y se asume como convención entre los intelectuales. Sin embargo, al revisar los elementos propios de los mitos considerados vigentes en culturas primitivas, Bartra descubre la parcialidad de esas afirmaciones. (*La jaula de la melancolía*).

¹⁰² Dice Bartra: "Es preciso reconocer que una buena parte de lo que se llama 'el ser del mexicano' no es más que la transposición, al terreno de la cultura, de una serie de lugares comunes e ideatipo que desde antiguo la cultura occidental se ha formado sobre su sustrato rural y campesino." (49).

¹⁰³ En su discurso, Bartra lo denomina "el edén subvertido".

¹⁰⁴ En demérito de Luis Guzmán debo aclarar que la fecha de publicación de su escrito es posterior al asesinato de Obregón.

¹⁰⁵ Jorge Alberto Manrique hace suyas las palabras de José Clemente Orozco en torno a la situación ideal que surgió con la estabilidad de la presidencia obregonista. Álvaro Obregón apoyó a Vasconcelos, lo nombró secretario de educación. Desde ahí se crea el contexto para que: "...la poderosa personalidad de Vasconcelos, el apoyo del general Obregón y el ambiente de ebullición y de gran optimismo del México revolucionario de entonces, fueron todos factores decisivos en el surgimiento de lo que se llamaría la "escuela mexicana". (*Historia general de México*: 950).

¹⁰⁶ Así lo escribe Santiago Ramírez: "Desde su infancia el mexicano tiene que enfrentarse con una vida bien característica; muy cercano a su madre en los primeros años de su vida, cercanía tierna y cálida, que hace que el niño la acompañe a todas sus labores, ya que ella no puede excluirse a ninguna a pesar de su maternidad (...) Pasa del mundo cálido del regazo, al hostil externo, de un ambiente en que es preciso luchar duramente para subsistir." (77-78) Octavio Paz, cuando dice que "La Chingada es la Madre, abierta, violada o burlada a la fuerza." (72), insinúa la actitud del hombre con respecto a la mujer: objeto para satisfacerse. Para Paz, este enfoque queda perdido pues le da más importancia al significado de la palabra "chingada", revisando el hecho desde una perspectiva masculina pues dice que la ofensa consiste en "...ser fruto de una violación." (72).

Fuentes consultadas:**1. Obras de Rafael Bernal:**

- Bernal, Rafael, *El complot mongo*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- _____ *Tres novelas policiaca*, México, Joaquín Mortiz, 2004.
- _____ *Doce narraciones inéditas*, Ed. Mauricio Bravo, México, Joaquín Mortiz, 2006.
- _____ *En diferentes mundos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- _____ *Federico Reyes, el cristero*, México, Canek, 1941.
- _____ *Gente de mar*, México, Jus, 1950.
- _____ *Su nombre era muerte*, México, Jus, 1947.
- _____ *Tierra de gracia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- _____ *Trópico*, México, Jus, 1946.
- _____ *Rafael Bernal*, Vicente Francisco Torres (Selección y nota), Ciudad de México, universidad Nacional Autónoma de México, 1987. (Serie: "El cuento contemporáneo", no. 50)
- _____ "Nada me divierte tanto como escribir" Suplemento "Sábado", *Uno más uno*, 511, México, 18 de julio de 1987, 5-6 p. (Transcripción de Vicente Francisco Torres sobre una plática que Bernal ofreció el 28 de junio de 1968 para el Instituto Nacional de Bellas Artes).

2. Fuentes en general:

- Abrams, Meyer Howard, "Orientación de las teorías críticas", en *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962, 13-49 p.
- Armostrong, Paul B., "Form and history: Reading as an aesthetic experience and historical act", *Modern language quarterly*, Jorge Zepeda (Antol.), 69, 2, junio 2008, pp. 185-219.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, (trad. I. Villanueva y E. Ímaz), 6ª reimpresión, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2002.

Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, (Trad. Beatriz Dorriot), 6ª reimpresión, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 2004.

_____, *Mitologías*, (Trad. Héctor Schmucler), 14ª edición, México, Siglo XXI, 2006 Bermúdez, María Elvira, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*.

(selección y prólogo), 1ª reimpresión, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Premiá, 1989.

Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-Conaculta (serie Los noventa), 1990.

_____, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, (trad. Thomas Kauf), 2ª edición, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos 167), 1997.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, 2ª. Edición, México, Grijalbo, 1987, 271 pp.

_____, *Jaula de ensayos. Selección del autor*, México, universidad nacional Autónoma de México, 2000, 95 pp. (Col. Voz viva de México, 86)

_____, (Selección y prólogo), *Anatomía del mexicano*, México, Plaza y Janés, 2002

Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990

Bravo Correa, Mauricio, *Pesquisa biobibliográfica de Rafael Bernal. Resultados preliminares de un rescate literario*. México, Tesis de licenciatura UNAM, 2006.

(Tesis)

Brunori, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*, (trad. Joan Giner), Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Bürger, Peter, "The Problem of Aesthetic Value" (trad. Shawn Whiteside), en *Literary Theory Today*, Ithaca, Cornell University Press, 1990. (23-34 p.)

Castro Leal, Antonio, (Selección introducción general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía) *La novela de la Revolución Mexicana*, 8ª edición, Ciudad de México, Aguilar, 1969. (2 tomos)

- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, 2003. (Colección Sepan Cuántos... 640).
- Cross, Edmond, "Sociología de la literatura" en Marc Angenot et al. *Teoría literaria*, Méxio, Siglo XXI, 1993, 145-171 p.
- Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, (Trad. Laura E. Manríquez), México, Fondo de Cultura Económica-Universidad nacional Autónoma de México, 2008.
- Couto, Bernardo, "Blanco y rojo" en: *El cuento mexicano en el modernismo*, Ignacio Díaz Ruiz (introd., Selección y notas) México, UNAM, 2006, 279-289 p.
- Díaz Dufóo, Carlos, "La autopsia" en: *El cuento mexicano en el modernismo*, Ignacio Díaz Ruiz (introd., Selección y notas) México, UNAM, 2006, 81-85 p.
- Domenella, Ana Rosa (Coord.), *(Re) escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. México, UAM-Porrúa, 2002, pp. 9-23.
- Domínguez Michael, Christopher, (selección introducción y notas), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, (Dos tomos).
- Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*, (Trad. Carmen castro), España, Planeta-De Agostini, 1994.
- _____ *Tratado de historia de las religiones*, Trad. Tomás Segovia, 8ª. Reimpresión, México, ERA, 1992.
- Ferretis, Jorge, *El sur quema. Tres novelas de México*. San Luis Potosí, Consejo estatal para la Cultura y las Artes, 1991.
- Franken, Clemens, "La búsqueda de la realidad en la narrativa anti-detectivesca. *La promesa* (Dürrenamtt), *La Calera* (Bernahrd) y *Crónica de una muerta anunciada* (García Márquez)", Marlene Rall y Dieter Rall (Editores), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 2004, 249-280 p.
- Florescano, Enrique (coordinador), *Mitos mexicanos*, 3ª reimpresión, México, 2004.
- Fuentes, Carlos, *La cabeza de la hidra*, México, Origen-Planeta, (Literatura contemporánea, 6), 1985.

- Galván Panzi, Miguel Ángel, *Novela negra en México: propuesta de una lectura política*, Ciudad de México, tesis de licenciatura UNAM, 2000.
- Gardinelli, Mempo, *El género negro: ensayos sobre literatura policial*, (1984), 2ª edición, Córdoba, Argentina, Op Oloop, 1996.
- Gímenez Montiel, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005 (Dos volúmenes)
- González Pineda, Francisco, *El mexicano. Su dinámica psicosocial*, México, Pax, 1959.
- Herrera Maguey, Ángel Emiliano, *Rafael Bernal y el hacedor de muertos*, tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Hoveyda, Fereydoun, *Historia de la novela policiaca*, Trad. Monique Acheroff. Madrid, Alianza (El libro de bolsillo), 1967.
- Leñero, Vicente, *Los albañiles*, 1ª edición en colección booket, México, Joaquín Mortiz, 2003.
- _____ *El garabato*, (1967), 1ª edición en Lecturas mexicanas, México, Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Link, Daniel (compilador). *El juego de los cautos. La literatura policial. De Poe al caso de Giubileo*, Buenos Aires, La marca, 1992.
- Martínez, José Luis. *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1949*. México, CONACULTA, 1990 (tercera serie de Lecturas mexicanas, número 29).
- Martínez Maciel, Sofía, *Rafael Bernal en la literatura mexicana a través de su diversidad genérica*, Tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Mandel, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policaco*, (trad. Pura López), UNAM, México, 1986.
- Martínez Peñaloza, Porfirio, *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, (2ª serie de Lecturas mexicanas, 108)
- Martínez Rodríguez, Jorge Francisco, *Análisis narratológico y temático de El complot mongol de Rafael Bernal*, tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México. 2005.

- Mauron, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction á(otra inclinación de acento) la psychocritique*, París, Librairie Jose Corti, 1962.
- Meletinsky, Eleazar, "Sociedades, cultura y hecho literario", en Mark Argenot et al., *Teoría literaria*, (1995), (Trad. Isabel Vericat Nuñez), 2ª edición, Ciudad de México, 2002, 17-35 p.
- Ortiz Angulo, Ana, *Definición y clasificación del arte popular*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, (1950), 13reimpresión de la 2ª ed., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Palmer, Jerry. *Thrillers. La novela de misterio. Génesis y estructura de un género popular*, (Trad. Mariluz Caso), México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, Barcelona, 2001. (Colección Argumentos, no. 267)
- _____, *Las fieras*, (selección y prólogo), Buenos Aires, Clarín Aguilar, 1993. (Serie: la muerte y la bruja, no. 6).
- _____, (Selección y prólogo), *Artt, Borges, Ocampo, Cortazar, Bioy Casares, Di Benedetto, Contí, Tizon, Rivera, Dos Santos, Correas, Briante, Gandolfo. Las fieras*, 1ª reimpresión, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 1993. (Colección La muerte y la brújula, no. 6)
- Poe, Edgar Allan, *Narraciones extraordinarias*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Ramos, Samuel, *Obras completas. (tomo I)*, 2ª reimpresión, México, UNAM, 1978.
- Ramírez, Santiago, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*, 15ª edición, México, Grijalbo, 1977.
- Quincey, Thomas de, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes. Las confesiones y otros textos*, (Trad. De Luis Loayza), Barcelona, Barral, 1975.
- Revueltas, José, *Los motivos de Caín* (1957), 9ª reimpresión, Ciudad de México, ERA, 2004. (José revueltas, Obras completas, 5)
- _____, *Los errores*, (1964, en ERA 1979), 3ª reimpresión, Ciudad de México, ERA, 1985.

- Rodríguez Lozano, Miguel G., y Enrique Flores (Ed.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*, México, Universidad nacional Autónoma de México, 2005.
- Rojas Cárdenas, Luis, *La realidad social en la novela policiaca mexicana de corte negro (1969-1990)*, Tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), 1ª reimpresión de la edición especial revisada por el autor, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, (1997), Ciudad de México, Planeta, 1999.
- Sörensen, Hans, Pierre Guiraud y Charles Mauron, *Tres enfoques de la literatura*, (trad. Marcelo Pérez Riva), Buenos Aires, Carlos Prez editor, 1969.
- Stavans, Ilan, *Antiheroes. Mexico and its detective novel*, (Trad. Al inglés, Jesse H. Lytele and Jennifer A. Mattson) Londres. Associated University Press, 1984.
- Simpson, Amelia S., *Detective fiction from Latin American*, Estados Unidos de Norteamérica, Estados Unidos de América, Associated University Presses, 1990, 82-97 pp.
- Tadié, Jean Yves, *La novela de aventuras*, (Trad. José Andrés Pérez Carballo) México, Fondo de Cultura Económica, 1989, (Col. Popular, 364)
- Teichmann, Reinhard, *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Editorial Posada, 1987.
- Toman, Rolf (editor). *Neoclasicismo y romanticismo 1750-1848*, Colonia, Kónemann, 2000.
- Torres Torres, Olga, *El complot mongol, una novela representativa del relato policial en México*, Tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México. Sello Bermejo-Conaculta. 2003.
- Todorov, Tzvetan (antologador), *Teoría de los formalistas rusos*, 7ª edición, México, Siglo XXI, 1995.

Trujillo Muñoz, *Testigos de cargo. La narrativa policiaca mexicana y sus autores*, Tijuana, Consejo nacional para la Cultura y las Artes-centro Cultural de Tijuana, 2000.

Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, 7ª reimpresión, México, Aguilar León y Cal editores, 2007.

Varios autores, *Análisis estructural del relato*, (trad. Beatriz Dorriot y Ana Nicole Vaisse), 6ª reimpresión, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Varios autores, *Detectives en acción*, Agenor Martí (selección, prólogo y notas), La habana, Gente Nueva, 1985.

Veraldi, Gabriel, *La novela de espionaje*, (Trad. Marcos Lara), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, (Col. Popular, 303).

Vygotsky, Lev, *Psicología del arte*, (Trad. Carlos Roche), Barcelona, Paidós Básica, 2006.

Wellek, René, y Austin Warren, *Teoría literaria*, (Trad. José Ma. Jimeno) 4ª reimpresión de la 6ª edición, Madrid, Gredos, 1993.

3. Diccionarios, enciclopedias e index:

Enciclopedia del Arte Garzanti, Italia, Ediciones b, 1991.

Contento, Willim G., with Martin H. Greenberg, *Index to Crime & Mystery. Anthologies*, Boston, G K Hall & Co., 1990.

Historia general de México, versión 2000, 8ª reimpresión, Ciudad de México, El colegio de México, 2008.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, (Trad. Joaquín Forradellas), 7ª. Ed., Barcelona, Ariel, 2000.

4. Internet:

Wikipedia, la enciclopedia libre, "La novela policiaca", Wikipedia.

www.es.wikipedia.org (varis fechas, del 20 de agosto al 2 de septiembre de 2007.)

Brito Villalobos, Cristian, *El género negro. Su gestación anglosajona y colonización hispánica*, Crítica, revista digital, http://www.critica.cl/html/c_brito_09.htm (15 de agosto de 2007)

Borges, Jorge Luis, "La novela policial", entrevista sin dato del entrevistador, publicada en la revista *Contratiempo*, responsable de la publicación: Zenda Liendivít, versión digital,

<http://www.revistacontratiempo.com.ar/borges2.htm> (30 de octubre de 2007)

Carbonell Iturburu, Dolores, *Fernando del Paso, Entrevista*, U de G,

<http://www.rebiudg.udg.mx/ibero/entrevista.html> (18 de agosto de 2007)

Cherem, Rocío, "A medio juego, entrevista a Vicente Leñero", *Revista de la Universidad*, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2806/pdfs/7-18.pdf> (03 de abril de 2009).

Díaz Ordaz, Gustavo, *Discurso del Lic. Gustavo Díaz Ordaz, al protestar como Presidente de la República ante el Congreso de la Unión, el 1º de diciembre de 1964*, extraído de la página web *500 años de historia en documentos*,

<http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/1964b.pdf>, (28-07-2009)

_____, *Cuarto informe que rinde al H. Congreso de la Unión el C. Presidente de la República Gustavo Díaz Ordaz*, extraído de la página web *500 años de historia en documentos*,

<http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/diazordaz4informe.pdf>, (28-07-2009)

Echeverría Álvarez, Luis, "Versión estenográfica del I Informe", extraído de la página oficial de la Cámara de Diputados, del Congreso de la Unión,

<http://www.diputados.gob.mx/cedia/sia/re/RE-ISS-09-06-14.pdf>, (30-07-2009)

López Mateos, Adolfo, *Discurso del Lic. Adolfo López Mateos, al protestar como presidente de la república ante el Congreso de la Unión, el 1º de diciembre de 1958*, extraído de la página web *500 años de historia en documentos*,

<http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/1958a.pdf> (25-07-2009)

López Portillo, Esther, *La novela de folletín*, sapiensa.org.mx,

http://sepiensa.org.mx/contenidos/l_novo/home/folletin1.html, (07-04-2009)

Martínez Ramírez, Fernando, *El Complot Mongol*,. Tiempo, UAM,

<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2005/martinez.pdf> (17-02-2008)

Torri, Julio, "La humildad premiada", en *Material de lectura*, Universidad Nacional Autónoma de México,

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=89&Itemid=30&limit=1&limitstart=4#1 (20 de abril de 2009)

Zavala, Lauro, "Desde el baúl" reseña de *Doce narraciones inéditas*, de Rafael Bernal, responsable de la página: Librería, SA de CV,

www.hojaporhoja.com.mx/articulo.php?identificador=6296&numero=118 (17 de febrero de 2008)

Zavala y Alonso, Manuel (editor), *Rafael Bernal en la novela policiaca mexicana*,

INBA, http://arts-history.mx/semanario/index.php?id_nota=23062005105347 (17 de febrero de 2008)

5. Publicaciones periódicas:

Aguilar, Ricardo D., "Aproximación antropológica a la cultura y el relato popular", *La palabra y el hombre*, Nueva época, no. 27, julio-septiembre de 1978, Universidad Veracruzana, 24-31 p.

Argüelles, Juan Domingo, "El complot mongol, veinte años después. Escritor invitado", *El Universal*, Ciudad de México, 28 de marzo de 1989. s/p.

Bermúdez, Ma. Elvira, "La novela 'negra' y la literatura 'social'", *La palabra y el hombre*, Nueva época, abril-junio de 1987, universidad veracruzana, 119-122 p.

_____, "Novelas policiacas mexicanas", *La palabra y el hombre*, nueva época, enero-junio de 1985, Universidad Veracruzana, 32-36 p.

Epple, Juan Armando, "Notas sobre la estructura del folletín", *La palabra y el hombre*, Nueva época, no. 21, enero-marzo de 1977, Universidad Veracruzana, 22-29 p.

Fernández, Graciela Beatriz, "El mito como lenguaje", *La palabra y el hombre*, Nueva época, enero-junio de 1985, Universidad Veracruzana, 54-62 p.

-
- Fernández de Chacón, Nilda, "Gratificaciones inconscientes en la novela policiaca", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XLVI, no. 480-481, Enero-febrero de 1991, Universidad Nacional Autónoma de México, 71 y 72 p.
- Giardinelli, Mempo, "Literatura policiaca mexicana de los años 40. Rafael Bernal en espera de reedición", *Excelsior*, 7 de enero de 1984, sección cultura, p. 4.
- _____ "Al rescate de una obra valiosa. Rafael Bernal, narrador olvidado", *Excelsior*, 10 de febrero de 1983, p. 25.
- _____ "Coincidencias y divergencias en la literatura 'negra'. Apuntes para una explicación de las relaciones de la novela Latino americana con la norteamericana del género policial", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, Número 100, Año XXVI, Nueva época, Abril-junio 1980, Universidad Nacional Autónoma de México, 125-142 p.
- Godinas, Laurette, "Arqueles Vela o la crítica de la razón policiaca", *Revista Actual*, número 40, Mayo-Julio 1999, Universidad de los Andes, 281-304 p.
- Kappel Schmidt, Rignor, "Las novelas policiacas de Josef Skvorecky, Fridrikh Neznansky, Manuel Vazquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Paco Ignacio Taibo II", *La palabra y el hombre*, no. 85, Enero-Marzo de 1993, Universidad Veracruzana, 205-211 p.
- Molina, Silvia, "La trama escondida en la literatura policiaca", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, número 100, Año XXVI, Nueva época, Abril-junio 1980, Universidad Nacional Autónoma de México, 27-46 p.
- Puertas, Antonio, "El Complot Mongol. ¿Reedición de un thriller mexicano?", *Excelsior*, 26 de noviembre de 1985, s/p.
- Quiroz, Gustavo, "De la novela policiaca a las series televisivas. El sistema de significación del melodrama", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, número 100, Año XXVI, Nueva época, Abril-junio 1980, Universidad Nacional Autónoma de México, 143-156 pp.
- Ramírez Heredia, Rafael, "La novela policiaca mexicana", Nueva época, enero-junio de 1985, Universidad Veracruzana, 29-31 p.

Revueltas, Eugenia, "La novela policiaca en México y en Cuba", *Cuadernos americanos*, Nueva época, Bimestral 1987, Universidad Nacional Autónoma de México, 102-120 p.

Rodríguez Torres, Azucena, "El complot mongol: construcción de una novela", *Fuentes humanísticas*, año 13, no. 124, 1er semestre de 2002, UAM-Azcapotzalco, pp. 49-57.

Stavans, Ilan, "Detectives en Latinoamérica", *Revista de la Universidad de México*, Vol. XLII, no. 446, marzo de 1988, Universidad Nacional Autónoma de México, 9-11 p.

Torres, Vicente Francisco, "La novela policiaca mexicana", *La palabra y el hombre*, Nueva época, enero-junio de 1985, Universidad Veracruzana, 37-42 p.