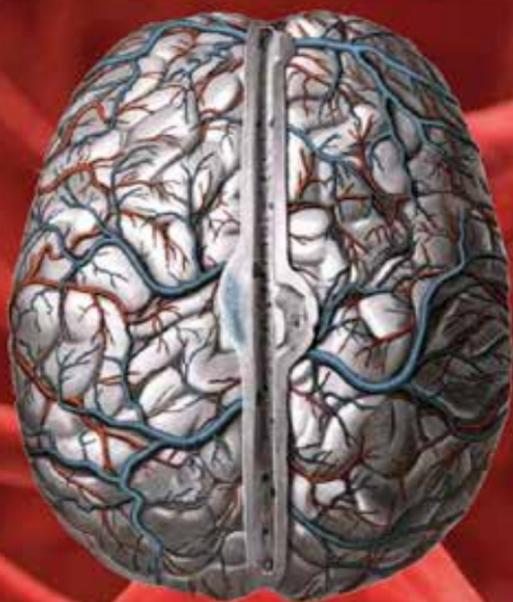


Venas criminales de América Latina

ENSAYOS SOBRE FICCIONES POLICIALES



Héctor Fernando Vizcarra
Perla Holguín Pérez
Diana Andrea Pérez Adame
(coordinadores)


Naveluz



Naveluz

Keshava R. Quintanar Cano, *director de la colección*

Miguel Ángel Muñoz Ramírez, *dirección de arte*

Secretaría General,
Departamento de Impresiones y Proyectos Editoriales
de CCH Naucalpan
Calzada de los Remedios 10, Colonia Los Remedios,
Naucalpan, Estado de México, CP 53400

Primera edición, noviembre de 2023.

DR (2022), UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,
CP 04510, Ciudad de México, México.

ISBN de volumen: 978-607-30-7947-1

ISBN de colección: 978-607-02-7693-4

“Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales”.

Impreso en México.

VENAS CRIMINALES
DE AMÉRICA LATINA
ENSAYOS SOBRE FICCIONES POLICIALES

Héctor Fernando Vizcarra
Perla Holguín Pérez
Diana Andrea Pérez Adame
(coordinadores)



VENAS CRIMINALES
DE AMÉRICA LATINA
ENSAYOS SOBRE FICCIONES POLICIALES

Héctor Fernando Vizcarra
Perla Holguín Pérez
Diana Andrea Pérez Adame
(coordinadores)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
POR NUESTRAS VENAS TRANSITA EL CRIMEN	13
REFLEXIONES SOBRE EL DETECTIVE Y EL GÉNERO POLI- CIAL	19
Reflexiones sobre el policial. ¿Realidad o ficción?	
Diana Andrea Pérez Adame	21
En busca del detective perdido	
Gustavo Álvarez Sánchez	27
El arquetipo del Detective	
Mariana Hernández	37
Las (im)posibilidades de las detectives en la narrativa negra en Latinoamérica	
Grecia García Romero	45
Acercamiento al personaje del detective en Los días y los muertos	
Giovanni Rodríguez	
Wendy María Cáliz Lanza	53
NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO	61
La denuncia al feminicidio en <i>Racimo</i> de Diego Zúñiga	
María Eugenia García Fernández	63
Los misterios de la justicia	
José Emiliano Alcántara Cruz	69
Los espacios del crimen en la narrativa policial latinoame- ricana	
Sandra Carolina Jiménez Pedroza	77
<i>Goma de mascar</i> : el secreto que se estira como un chicle	
Sandra Escames	85

CINE Y NARRATIVAS SERIALES	95
Hibridaciones literarias y audiovisuales en la saga Casasola de Bernardo Esquinca. Una aproximación desde la fascinación lectora y los peligros de perderse en su laberinto	
Carlos Reyes Velasco	97
Serialidad en María Elvira Bermúdez	
Perla Holguín Pérez	107
La justicia mexicana en <i>Llámenme Mike</i> : locura, droga y Sasha Montenegro	
Héctor Fernando Vizcarra	115
Crimen en obra negra: contexto, ambigüedad e impunidad en dos construcciones del cine mexicano	
Jerónimo Barriga Montoya	123
FICCIONES POLICIALES Y EXPERIENCIA DE LECTURA	131
El cuento policial, más real que la realidad	
Beatriz Arcila	133
Víctimas reales y ficciones transformadoras. Una lectura en torno a <i>Casas Vacías</i>	
Cecilia Avila	145
Picnic de estofado en salsa negra	
Rita Lilia García Cerezo	151
SEMBLANZAS DE LOS AUTORES	159

PRESENTACIÓN

La educación nunca termina, Watson.

Se trata de una serie de lecciones, con el mayor de los finales.

El mundo está lleno de cosas obvias que nadie por casualidad observa jamás.

-Arthur Conan Doyle

La lectura de textos literarios es una de las venas primordiales del Colegio de Ciencias y Humanidades, una labor que requiere ser cultivada cada semestre en las diferentes asignaturas del mapa curricular, principalmente, en las pertenecientes al área de Talleres de Lenguaje y Comunicación como el Taller de Lectura Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I a IV y el Taller de Lectura y Análisis de Textos Literarios I-II. En este sentido, el proyecto editorial del Plantel Naucalpan tiene la labor primordial de realizar publicaciones que apoyen el propósito de presentar textos que resulten amenos para el encuentro con jóvenes mentes, tal es el caso del proyecto *Naveluz*.

Los docentes que a diario están entre las aulas aplicando diferentes estrategias para que nuestros estudiantes absorban y se apropien del hábito lector me permitirán decir la ardua labor que conlleva este acto de valentía. Por ello, en esta ocasión, en la colección *Naveluz* tenemos el gusto de presentar la antología *Venas Criminales*, cuya temática de reflexión puede tener una notable incidencia en el interés tanto de los docentes como del estudiantado, pues se centra en el análisis de diferentes aspectos de uno de los géneros narrativos más leídos: el policial.

Entre las páginas de esta antología, se encontrarán diferentes ensayos que buscan hacer consciencia ante los ejes temáticos del detective, la justicia, lo policiaco, la denuncia, el misterio y el crimen, aspectos que no sólo son atractivos para la etapa adolescente sino pertinentes en nuestra sociedad actual, inmersa, desafortunadamente, en un ambiente de violencia rotunda

en la que los crímenes, así como las desapariciones forzadas, día con día aumentan y hay que aprender a observar de una manera crítica, analítica, pero sobre todo humana.

No me queda más que agradecer a quienes orquestaron esta antología, a los coordinadores y coordinadoras: Héctor Fernando Vizcarra, Perla Holguín Pérez y Diana Andrea Pérez Adame, por concretar propuestas innovadoras y comprometidas con los hábitos lectores del Plantel Naucalpan, sobre todo por abrir vías de análisis que fomentan la observación de nuestras experiencias inmersas en un contexto latinoamericano. Gracias por recordarnos que, como dice uno de los máximos exponentes del género policial Arthur Conan Doyle, “la educación nunca termina”.

Mtro. Keshava R. Quintanar Cano
Director del CCH Naucalpan

POR NUESTRAS VENAS TRANSITA EL CRIMEN

¿Qué es un detective? ¿Quién puede ser una víctima o un homicida? ¿Bajo qué condiciones se escribe narrativa policial en nuestro continente? ¿Qué características predominan en *nuestro* policial? Las páginas de este libro surgieron de un interés en común: la narrativa de detectives y las posibilidades que ofrece América Latina sobre la violencia y sus representaciones en la ficción. Quienes escribimos somos lectores y cinéfilos aficionados a las tramas de enigma, pero también somos individuos preocupados por la carencia de justicia y sus efectos en nuestra sociedad. Por ello, desde diversos ángulos, ofrecemos esta serie de ensayos en la que se analizan novelas, cuentos y películas de origen latinoamericano, con el objetivo de invitar a la reflexión y el disfrute personal a fin de comprender el interés que este tipo de narrativas ha generado a través del tiempo y conocer las particularidades de dichas obras.

La literatura policial, que tiene más de un siglo y medio de existir, vio sus orígenes de la mano de Edgar Allan Poe con la publicación del cuento “Los crímenes de la Calle Morgue” (1841) y su personaje Auguste Dupin; más adelante autores como Arthur Conan Doyle y Agatha Christie, a través de sus detectives Sherlock Holmes y Hércules Poirot y Miss Marple, contribuirán a la popularización internacional de este género. En sus comienzos exploraba la necesidad de anteponer la razón y la lógica por sobre cualquier otra explicación, por lo que los primeros relatos hacían uso del método científico: la observación, el análisis y la deducción para resolver enigmas provocados en su mayoría por acciones de tipo criminal (hurtos, asesinatos, desapariciones). En este sentido, la narrativa policial tenía como principal instrumento una figura detectivesca capaz de esclarecer cualquier caso por más difícil que fuera, una especie de mente infalible, por lo menos en su sistema deductivo,

aunque muchas veces con características del hombre común, es decir, con vicios, pasatiempos y actividades moralmente cuestionables.

Aquellos primeros detectives trabajaban en colaboración directa o indirecta con el cuerpo policiaco; sin embargo, con el paso del tiempo y de las diferentes reelaboraciones dentro del género, el detective se ha ido alejando de la institución policiaca para, incluso, anteponerse a ella. Además, su figura se ha desdibujado a tal grado que no necesariamente se trata de un investigador profesional, sino de un símil o de algún otro personaje que realiza pesquisas para resolver el caso. En Latinoamérica, la reconfiguración del género ha sido tal que se desprenden de él otros subgéneros como la novela negra o el neopolicial, en los que la violencia de los delitos es más exacerbada y donde el argumento nace de conflictos políticos y sociales, un formato que explora las emociones, las pasiones y el desencanto humano, pues se trata de un relato mucho más realista y crudo que desentraña la realidad del contexto. ¿Se puede hablar, entonces, de un triunfo de la justicia en las letras criminales latinoamericanas?

La serie de ensayos que aparecen en esta compilación nos permite profundizar en la evolución del género policiaco, ya que sus autores y autoras analizan sus transformaciones no solamente desde una visión académica, sino también desde la experiencia personal, y aunque predomina la visión desde México, también se encuentra la de otras latitudes de Latinoamérica con autoras de Uruguay y Honduras.

Pero, ¿por qué es importante hablar sobre narrativa policial en la educación media superior? Acercarse a este tipo de planteamientos puede ser un desafío tanto para docentes como para estudiantes, ya sea por el desconocimiento de ciertas formas literarias o por los argumentos éticos que conlleva hablar de este género. Sin embargo, hacerlo contribuye a una formación integral de las y los lectores en los ámbitos de la cultura, la sociedad y los procesos de enseñanza-aprendizaje. La

narrativa policial es un género popular masivo que, recientemente, ha logrado ocupar un lugar significativo dentro de los estudios literarios y cada día son más los escritores que reflejan en estos modelos el mundo que habitamos. En consecuencia, se trata de una puerta para la sensibilización del estudiante hacia su entorno y para promover en éste una lectura literaria y social más crítica.

Por tal motivo, estos ensayos servirán al docente para guiar la lectura del género policial, proporcionándole diversas líneas para abordarlo, ya sea en su representación literaria o cinematográfica, e incluso para poder vislumbrar cómo este tipo de narrativa converge con nuestra propia realidad a través del relato de la experiencia. De esta manera, el profesor encontrará apoyo para el desarrollo del pensamiento crítico-lógico del estudiantado, además de enseñarle a “leer entre líneas”, además de coadyuvar en el fomento a la investigación y, sobre todo, en la reflexión sobre México y Latinoamérica en el contexto de las violencias. La presente recopilación responde al formato de textos que se revisan a lo largo de los programas de estudio del área de conocimiento 4 en la educación del Colegio de Ciencias y Humanidades, correspondientes a los talleres de lenguaje y comunicación, específicamente en el Taller de Lectura, Redacción e Iniciación a la Investigación Documental I-IV, como los géneros narrativos (cuento, novela, relato personal), el ensayo literario y académico, las reseñas críticas y el artículo académico expositivo, lo cual despliega un abanico completo sobre la didáctica de la lengua y la literatura para la educación media superior en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales.

El valor de este compendio recae también en una orientación de relectura, interpretación y disertaciones sobre la ficción y la realidad, y sobresale en la dialéctica entre forma y contenido para el ámbito estético y social. Esto es, discurrir sobre las delgadas líneas entre el género policial y los mecanismos narrativos que dan voz a la sociedad de masas, significativo en

el contexto político y social de nuestra contemporaneidad, pues no sólo se habla de crimen y complot, sino también de la memoria.

En total, ofrecemos una colección de dieciséis textos divididos en cuatro bloques temáticos. El primero de estos se titula “Reflexiones sobre el detective y el género policial”, donde, a través de cinco ensayos, el lector o lectora comenzará el acercamiento al género literario y a diversas disquisiciones sobre uno de los personajes prototípicos policiales: el detective. Enseguida, nos adentraremos al “Neopolicial latinoamericano”, conjunto de cuatro estudios que aborda las características narrativas y sociales de esta peculiar actualización del género en las naciones hispanohablantes de nuestro continente. El séptimo arte y las sagas narrativas serán abordadas en la unidad “Cine y narrativas seriales”, cuyo objetivo es mostrar los rasgos policiales más allá del libro impreso; en él se examinan dos filmes nacionales y dos ejemplos de serialidad literaria en escritores mexicanos. Por último, en “Ficciones policiales y experiencia de lectura” se ofrecen tres cavilaciones sobre la relación de la literatura policial y la cotidianidad en el contexto latinoamericano.

Este trabajo se originó a partir de las discusiones y las lecturas propiciadas en el curso “Cuento policial Latinoamericano”, impartido por Héctor Fernando Vizcarra en agosto de 2021 dentro del marco de la Cátedra Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana de la UNAM. Al finalizar las sesiones de trabajo, las inquietudes creativas y críticas de los asistentes hicieron necesario prolongar las reflexiones personales sobre la ficción policial, por lo que este libro funciona como un espacio para dialogar en torno a un género en evolución constante. Estamos convencidos de que este tipo de ejercicios conjuntos son una excelente opción para discutir, especular, conocer e ir más allá de las “lecturas lineales” dentro y fuera de un espacio formativo, e incorporar distintas perspectivas generacionales por medio de la participación colectiva. En este sentido, finalmente, deseamos agradecer a Diana

León Arroyo, quien nos apoyó en la revisión y la corrección de estilo como parte de sus actividades de servicio social.

Héctor Fernando Vizcarra
Perla Holguín Pérez
Diana Andrea Pérez Adame

**REFLEXIONES SOBRE EL DETECTIVE
Y EL GÉNERO POLICIAL**

Reflexiones sobre el policial.

¿Realidad o ficción?

Diana Andrea Pérez Adame

Desde que somos niños aprendemos qué es un detective. Ya sea por medio de un juego, dibujos animados o películas, lo comprendemos e identificamos muy bien, pues crecemos con grandes relatos sobre la actividad que desempeña. Prueba de esto son franquicias como la de *Scooby-Doo* (1969) o *El inspector Gadget* (1983), que todavía son vigentes hoy en día; series como *CSI*, que tiene una recurrente aparición en la televisión abierta mexicana desde el año 2000; filmes de espías como *El agente 007*, que, desde los 50 y hasta la fecha, ha inspirado grandes aventuras en los espectadores (y que incluso nos inventó, en 2015, el ahora tradicional desfile del Día de *los Muertos*. Qué ironía). Por lo anterior, incluso me atrevo a decir que no existen series animadas que no tengan al menos un capítulo donde los protagonistas necesitan descifrar un misterio.

¿*Qué es un detective?* Un sujeto con gabardina, pipa y una lupa grande con la que encuentra hasta la más ínfima pista para resolver un caso. Todos quisiéramos ser tan inteligentes como él. (No por nada hoy en día es uno de los disfraces más famosos durante *Halloween*.) De hecho, a la pregunta “¿qué quieres ser de grande?”, más de uno responderá: “quiero ser un investigador”. En algunos casos, el niño más osado se convertirá en “detective de verdad” en su vida adulta. ¿Se han dado cuenta de la alta demanda de formación profesional, por ejemplo, en criminalística? ¿O han notado el discurso casi religioso del que quiere ser un *héroe* al hacerse policía o abogado para cumplir *el sueño de hacer justicia?*

En el ya lejano siglo XIX, Edgar Allan Poe dio pie a todo este imaginario cuando escribió “El hombre de la multitud” (1840) y “Los crímenes de la calle Morgue” (1841). (Aunque

es muy aventurado afirmar con vehemencia que fue *el primero* en escribir un relato policiaco, sí fue uno de los que esparcieron e inspiraron este tipo de historias a nivel mundial.) Sin ese antecedente, quizá no conoceríamos a Sherlock Holmes, que, debido a sus apariciones en producciones escritas y audiovisuales (como series y películas), es posiblemente el referente más famoso a nivel mundial de este género, aun cuando han pasado alrededor de 100 años desde su creación. Y este punto es esencial en el texto que a continuación presento: el detective, y todo lo que él implica, que surge en la literatura.

¿Qué fue primero: el huevo o la gallina; el detective o la literatura policial? A pesar de que son preguntas con posibilidades infinitas, me arriesgo a afirmar que todo el que llega a estos relatos lo hace siempre gracias al investigador y espera grandes historias de enigma con conclusiones fantásticas. Dicho personaje es una máquina de pensar que asombra con su tejido lógico al encontrar la solución de un caso que no puede ser resuelto por cualquiera. Su labor ocurre casi como un acto de magia. No obstante, este género va más allá de él, ya que asume dos caras de la moneda, que son diferentes, pero complementarias e indivisibles. Por un lado, por supuesto, es una narrativa formulaica: se conforma por elementos formales muy bien definidos, tiene personajes prototípicos y un tema muy específico (a saber, la resolución de enigmas o asesinatos). Por otro lado, a diferencia de otras ficciones, maneja contenidos sociales muy concretos: crímenes, complot, homicidios, situaciones que nos rodean con cotidianidad.

En las narraciones policíacas clásicas los personajes son claramente identificables: un detective, una víctima y un criminal. En sentido general y burdo, el investigador va tras las huellas del delincuente, quien ha cometido un asesinato (por lo que existe, entonces, alguien afectado). Si nos quedamos con esta lectura lineal, es de esperar que las historias tengan el mismo mecanismo de engranaje. La fórmula se repite y se repite hasta formar espectadores que intuirán y adivinarán lo

que sucederá. Así se mataría el elemento sorpresa que todo relato supone. Sin embargo, este género es un elemento vivo con muchas vertientes y aristas que juntan y separan las caras de la figura que conforman. ¿Por qué es tan leído en la actualidad? ¿Cómo se transforma para lograr sobrevivir al paso de los años? La cuestión parece obvia en nuestro contexto: *¿la realidad supera a la ficción?*

Como entrevimos, esta literatura surge bajo los parámetros anglosajones y europeos, haciendo uso de escenarios, personajes y situaciones bastante ajenas a la realidad de muchas sociedades alrededor del mundo. Conforme se asienta en una nueva nación o continente, por inercia, el lugar adquiere y transfiere sus propias problemáticas sociales y culturales a la narrativa. Esto permea hasta transformar los parámetros con los que circula a lo largo del planeta, por lo que cada latitud tiene sus características particulares. No es el mismo género el que se consume en Asia, África, Europa, América u Oceanía.

Mientras que algunos países europeos o asiáticos cuentan con buena aceptación policial, en nuestro caso particular se halla la cuestión siguiente: ¿cómo podríamos confiar en la resolución de un delito en América Latina? Pues, ¿quién no ha sido víctima directa o indirecta de los representantes de la justicia? ¿Cuántos homicidios, feminicidios, crímenes de Estado y desaparecidos no hay cada día anunciados en los noticieros y periódicos? Y, más preocupante, ¿qué ocurre con todos aquellos de los que nunca se habla? Vivimos entre muertos. En definitiva, el género clásico, el que encarna el detective de gabardina y lupa, no es creíble ni aceptable bajo estos criterios; sin embargo, por supuesto que es muy consumido en nuestro continente desde el siglo pasado. ¿A qué se debe?

En Latinoamérica no tratamos el policial clásico, sino el negro, que se originó en los años 20, en Estados Unidos, con la Gran Depresión. Incluso se habla del neopolicial, una literatura más cruda, pero descentralizada. Es cierto, de nuevo, que las reformas al género ocurren fuera de nuestro contexto; sin

embargo, no implica que nos sea ajeno. Al contrario, pues resulta que nos hemos apropiado de él con vehemencia. Se trata de una reestructuración de forma y contenido: si el clásico tiene como fundamentos la enunciación de un enigma, el triunfo de la razón y la legitimación del orden jurídico, el *hardboiled* (en el que se transforma) cancela todo lo anterior. Desde lo formal, la máxima figura del razonamiento ahora es un individuo con falta de inteligencia lógica (y si la posee, no le será útil). Por ende, tendrá que valerse de otros medios para intentar dilucidar un enigma, puesto que la justicia fracasa: no hay un castigo para el criminal porque nunca hay una solución clara. De este modo, varias veces aquí observamos al investigador como un periodista, intelectual o escritor (como los canónicos Mario Conde de Leonardo Padura o Emilio Renzi de Ricardo Piglia).

En esta actualización resulta imposible delimitar al criminal y cuál es el delito. Si el caso llegase a resolverse o si se lograra atrapar a un culpable, éste no contará con un castigo, ya que no habrá modo infalible de probar su participación. Así, más que la enunciación de un acertijo, en el policial latinoamericano se narran o denuncian quebrantamientos, corrupción y asesinatos. Eso nos dibuja varias líneas de reflexión: ¿esta literatura equilibra los lados de forma y contenido? ¿Es posible hacerlo? ¿Es más un género de contenido? Podemos asegurar que esta ficción es más cercana a la realidad del lector (y del escritor), pues los motivos casi pesimistas del texto refieren a los horrores de nuestra vida cotidiana. Bajo estos cuestionamientos, encontramos obras como las de Rubem Fonseca, Mempo Giardinelli o Paco Ignacio Taibo II, quienes, como lo hacía Borges a mediados del siglo pasado, marcaron las primeras pautas en la reflexión, creación, difusión, promoción y crítica. Aun así, sin duda, pecaría al nombrarlos “los padres de la variante latinoamericana”: no son los únicos en esta labor, aunque fungieron como las voces con las cuales dialogar o refutar.

Argentina, Cuba, México, Chile y Brasil son reconocidos por la comercialización, producción y publicación de este tipo

de narrativas. No obstante, a pesar del mundo globalizado en el que vivimos, aún resulta complicado acceder a todo lo hecho en muchas partes del continente. Pese a ello, gracias a plataformas de video digitales como Netflix, YouTube o, aunque es menos conocida, FilminLatino, podemos conocer series o películas latinoamericanas relacionadas con lo *noir*, lo neopolicial o, más famoso recientemente, lo narco. Casi todas tienen algo en común: la desidia y la intolerancia hacia el cuerpo policial y estatal, quienes son dueños de la justicia. Entonces, con base en ello, “hay que hacer justicia con propia mano”.

El detective, pues, ya no es un personaje de gabardina, lupa y pipa. Incluso, aunque en principio suene contradictorio, *ha muerto*. No significa que ya no exista *ipso facto*, ya que es uno de los roles que define a un relato como policiaco (esté presente o no): de encontrarse, no habrá duda del género; de no hallarse, se mostrará la presencia de su ausencia. Además, como mencionamos líneas arriba, al denotar un problema narratológico, el investigador podría transferirse, por ejemplo, al papel del lector (o espectador). Éste se vuelve activo, perplejo, y le toca dar una *posible* (hago énfasis en la palabra porque, como hemos dicho, el caso no se cierra) interpretación y resolución. De esta forma, el nuevo lector/espectador-detective sufre impotencia por no ser capaz de hacer nada al respecto. ¿No nos pasa casi a diario? ¿Esto nos vuelve cómplices?

Ahora bien, ¿qué sucede con los personajes de víctimas y victimarios? A diferencia del detective, que puede hallarse dentro o fuera del relato, estas figuras siempre están presentes. Se trata de los dos papeles que les dan sentido a las nuevas narrativas. De hecho, se habla de vertientes del género llamadas simplemente “literatura criminal o de crimen”, que se refieren a historias que les dan voz, a narraciones terriblemente reales y, por ello, sensibles. Ahí encontramos la obra del chileno Alejandro Zambra o la argentina Mariana Enríquez, que ejemplifican lo que, para muchos, son los verdaderos y más horripilantes relatos de terror.

Ya no hablamos de cuentos o novelas donde aparecen criaturas extrañas, oscuras y demoniacas, sino de historias conocidas que nos recuerdan a alguien o, en el peor de los casos, que son cercanas. Así, las ficciones de horror se vuelven reales a plena luz del día. Entonces, aquella narración de Poe (“El hombre de la multitud”) cobra un sentido espeluznante: cualquiera puede ser un detective y, al mismo tiempo, un criminal o una víctima en sus últimos respiros. El policial tematiza el asesinato y el individuo, el rostro, nombre y vida de un personaje. Y si hablamos de que el rol del investigador se destina al espectador, éste también puede convertirse en el perjudicado, como alude el escritor uruguayo Mario Levrero en su novela *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo)* (1975).¹ De este modo, el receptor, como afirmaba Piglia, se vuelve dudoso y paranoico: todos son sospechosos y todos se sienten perseguidos.

Mientras algunos teóricos y críticos mencionan el carácter crítico social de la literatura (neo)(noir)policial latinoamericana, podríamos preguntarnos: ¿sólo se trata una narrativa del *reflejo*? Es decir, ¿su único objetivo es entretener o reflejar la violencia de nuestro continente? Siendo así, ¿cuál es el valor de esta literatura en el marco del siglo XXI? Quizá tiene un carácter revolucionario. Más de uno cuestionará, ¿qué tiene de subversivo hablar de asesinatos? ¿No estamos suficientemente impregnados de ellos en la cotidianidad? Precisamente en eso recae su valor, porque estamos frente a una narrativa, un me-

¹ “Y tú, lector, que te apiadas del vacío de Nick Carter, ¿qué me puedes decir de ti mismo? De tu enigma, de tu identidad. ¿No te has dado cuenta de que también a ti te han asesinado? A ti también te han clavado un cuchillo en la espalda el día mismo en que naciste. Pero en tu ceguera le llamas vida a tu vida, a eso que arrastras, como tantos lectores, infectando el mundo. Todavía no ha nacido el detective que investigue tu muerte, lector. Nunca serás vengado, anónimo gusano. No eres mejor que Nick Carter, ni que yo” (Levrero, 2012, pp. 71-72).

dio catártico, que se atreve a hacer visible el problema. Es un género sobre la muerte y, por ende, sobre la vida. No sólo evidencia ésta, sino que una parte de estas ficciones buscan crear resistencia. No es casual que algunos escritores tengan un papel activista o político, como los argentinos Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia y Mempo Giardinelli; los mexicanos Rafael Bernal y Paco Ignacio Taibo II; e incluso el brasileño Rubem Fonseca, quien ejerció como policía en su juventud.

El policial, por ende, es un género de la memoria. Este es otro rasgo revolucionario: en un mundo capitalista y de consumismo, el control de la sociedad se basa en el olvido, en la expectativa de lo nuevo. Sin embargo, estas historias son para recordar. Por supuesto, esto es un problema estético y político: hablamos de una literatura de denuncia, pero ¿hasta qué punto se puede hacer algo con ella? Claro, tiene sus límites y no negamos cierto dejo de ensimismamiento y paradoja, pues es de consumo de masas. Parece que en su mismo nacimiento igual está su punto débil. No obstante, tiene el sentido de renovación necesaria que la hace subsistir y ser una de las más grandes de nuestra época, a pesar del tiempo.

Ha cruzado fronteras nacionales y continentales, ha permeado en distintas ficciones e incluso ha incursionado en otro tipo de ámbitos de consumo y disciplinas. Como hemos mencionado, ¿cuántas series, películas y videojuegos no la retoman? Muchas obras tienen su adaptación al cine, o al revés. Claro, existen algunas que son totalmente visuales, como las pinturas, esculturas, historietas o novelas gráficas. No olvidemos las puestas en escena, performances y canciones. Además, este tipo de producciones se estudian o se reflexionan con ayuda de la crítica literaria, la filosofía, la psicología, la sociología y la historia, por ejemplo. Todo esto enriquece las diferentes interpretaciones del género y lo llevan a niveles complejos de elaboración y comprensión.

El *contagio* de elementos policíacos en otras literaturas (como la ciencia ficción o la fantástica) origina historias híbri-

das como “Tenga para que se entretenga” (1972) de José Emilio Pacheco, o da paso a escritos entre el texto crítico y el cuento, como “Mona” (1990) de Reinaldo Arenas y “Nombre Falso” (1975) de Ricardo Piglia. Además, estas *contaminaciones* han derivado en subgéneros como el *hardboiled* que proliferó con Raymond Chandler y Dashiell Hammett; el *weird fiction*, con H. P. Lovecraft; o el *cyberpunk*, con obras como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) —mejor conocida como *Blade Runner* (1982) por la adaptación al cine de Ridley Scott— de Philip K. Dick, que provocó estilos de vestimenta, maquillaje y hasta música (todo un subgénero de culto). En Latinoamérica, encontramos este tema en un compendio de cuentos alusivo a este último título: *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* (2013) de Michel Nieva. Asimismo, hay creaciones como *Ygdrasil* (2005) de Jorge Baradit o la producción de Bernardo Fernández (BEF).

Sí, la sociedad permite y crea al género, pero éste origina productos que inciden en ella. Entonces, en algunos momentos, se vuelve un material de contracultura y parece que toma la distopía como su nuevo hogar. En conclusión, con todo lo expuesto, bastará apuntar que el policial es más complejo de lo que podríamos llegar a pensar; tiene luces revolucionarias, memoriales y, sobre todo, es una literatura de la interpretación.

Referencias

- Levero, M. (2012). *Nick Carter (se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo) y otras novelas*. DeBolsillo.
- Poe, E. A. (2016). *Cuentos completos*. Penguin Random House.

EN BUSCA DEL DETECTIVE PERDIDO

Gustavo Álvarez Sánchez

Fernando Savater, en “Novela detectivesca y conciencia moral” (1983), propone pensar la figura del investigador a partir de dos grandes estilos narrativos: la novela de detectives inglesa y la novela negra contemporánea, que supone un avance literario al crear personajes mucho más humanos, describir lugares bien conocidos por el lector y denunciar situaciones político-gubernamentales. Sin ahondar en los subgéneros que la Academia demanda definir en torno a lo que significa el policial o neopolicial, Savater sugiere, más bien, reflexionar acerca del protagonista del género: el detective, quien inevitablemente termina por desvanecerse en las producciones más recientes.

En un sentido clásico, el investigador mantiene un rostro arquetípico basado en la inteligencia, la observación y el gusto por la deducción e inducción. Vestido con gabardina y fumando en pipa, es un estereotipo que liga dos áreas de la filosofía en cada relato: la lógica y la ética. Por su parte, la policía, al carecer de tales herramientas abstractas, se muestra incapaz de resolver los crímenes de la ciudad. En cuanto a esto, coincido con Savater en que, aunque dicho personaje ha caído en desuso, se le extraña interpretando enigmas por medio de la inteligencia para ayudar a restablecer el orden social. En efecto, entre sus características se encuentra la de actuar solo (aunque ligado a la policía), pensando simplemente en la satisfacción de analizar para salvaguardar. Incluso es posible aventurar que, para un sector del público, Auguste Dupin no era ético, sino un amante de la razón. Pero lo cierto es que, al descifrar el misterio, se vuelve solidario con una causa justa: no dejar un delito impune.

Ciertamente, las sociedades de aquellos relatos son, en muchos sentidos, diferentes de las actuales. No sólo se distinguen por la geografía (europea, norteamericana o latinoamericana)

mericana), sino también por los tipos de gobierno y hasta los estilos criminales. Y, no obstante, entre ambas se manifiestan ejes mucho más generales: los delitos, en gran medida, nacen de los celos, la envidia, la corrupción, la avaricia, la venganza. Esta axiología no es exclusiva de una región o pueblo, pues cada ser humano puede convertirse en un asesino. Es por ello que, como indica Savater, el detective da con una verdad ineludible: todos tienen motivos suficientes para aniquilar a un semejante. Tenemos claros ejemplos de quienes sí faltan a la moral heterónoma y llevan a cabo su fechoría rompiendo el pacto social, y muestras de quienes se mantienen al interior del imperativo categórico para conservar una vida en paz. Pero cuando la sociedad sufre una fractura, aparece el inteligente y honesto investigador que honra el uso de la razón ante un mundo habitado por personas de ética frágil.

La discusión que se plantea sobre cuándo un ser humano es justo, o no, la podemos encontrar en la *República* de Platón: Glaucón le propone a Sócrates pensar que todo individuo que actúa de manera justa, si tuviera la oportunidad, se volvería injusto. Para demostrarlo, recurre al ejemplo de Giges, un pastor que, después de un temblor, encuentra en una grieta de la tierra un anillo que es capaz de hacerlo invisible (de manera semejante a *El señor de los anillos* de Tolkien). “En cuanto se hubo cerciorado de ello, maquinó el modo de formar parte de los que fueron a la residencia del rey como informantes; y una vez allí sedujo a la reina, y con ayuda de ella mató al rey y se apoderó del gobierno” (Platón, 1988, p. 108). La lección, dice Glaucón, es que una persona que se porta de manera legítima no lo hace por convicción, sino por miedo al castigo. Si nadie nos vigilara, si nadie nos observara, ¿seríamos capaces de cometer un crimen? Sócrates está en desacuerdo con esta postura, pero, sin duda alguna, es un dilema al cual más de una persona se ha enfrentado.

Así, el detective resuelve enigmas porque la lógica debe seguir siendo el auriga que nos lleve a la verdad del caso y, en con-

secuencia, a la justicia social. Es decir, se busca al único y real culpable. De no ser así, nos enfrentaríamos a “El triple robo de Bellamore” (1918) de Horacio Quiroga: sin investigador, sólo quedan ciudadanos comunes que prescinden de la racionalidad para dar paso a la imaginación; no buscan la solución, pues anhelan encontrar algún culpable. Entonces, la casualidad le da cinco años de cárcel al protagonista de dicho cuento, que es inquietante porque nos obliga a preguntarnos si en este mismo momento no somos, en la mente de un prójimo, delincuentes sin crimen.

En otro sentido, Gabriel García Márquez, en “La mujer que llegaba a las seis” (1950), nos muestra lo fácil que es convertirnos en cómplices de un criminal y cómo podemos ser llamados para proteger a un amigo o a nuestro hermano. Si bien el cuento nos deja con un halo de preguntas, de manera similar a “Los asesinos” (1956) de Hemingway, existe una renuncia a saber exactamente qué hizo o dónde estuvo la mujer del relato antes de llegar al restaurante. José no investiga, pero intuye que en las acciones de ésta existe un rastro de justicia e incluso acepta que mataría a otro hombre que se hubiera acostado con ella. El guiño entre ambos personajes se basa en que cualquier individuo tiene motivos suficientes para asesinar a un semejante y la capacidad de proteger a otro ante la ley.

Parafraseando a Parménides, el detective clásico opta por la vía de la verdad a la que se accede desde la lógica, mientras que la policía (y el ciudadano común) es engañada por los sentidos y señala falsos culpables con pruebas insuficientes, provocando así que la ausencia de razón devenga en un acto injusto. La conclusión, al parecer, es sencilla: ante la progresiva desaparición del investigador tradicional, también los atributos que lo identifican dejan de formar parte del cuadro narrativo policial. Sin embargo, esta literatura no es un género didáctico que aporta moralejas a un público que espera finales felices. En su lugar, su riqueza se encuentra, concretamente, en el enigma que el lector no es capaz de resolver, pero que puede desentrañar por medio

del pensamiento. Entonces, el restablecimiento del orden social pasa, en el mejor de los casos, a un segundo término.

La literatura policiaca contemporánea (en especial, la latinoamericana) ha realizado dos cambios evidentes al interior de su narrativa. Por una parte, ha transformado la psicología del detective al hacerlo más humano: actúa como los individuos de su sociedad; es solitario (a veces, divorciado), borracho, adepto a las drogas; usa la violencia cuando se requiere y no sigue los cánones de la ley. No obstante, detrás de su comportamiento irreverente, es un tipo que, en el fondo, se guía con ciertos valores cercanos a la justicia. Esto significa que la lógica burguesa del detective clásico, al no corresponder con la realidad, debe ser borrada con un perfil más cercano al del lector.

El segundo cambio se muestra en obras donde el detective ha desaparecido por completo, por lo que, tal como con Quiroga, el caso queda en manos de cualquier ciudadano (un parroquiano en un bar, un empleado, un policía, etc.). Por consiguiente, la investigación se torna democrática y no exige a un especialista en lógica, pues basta con usar el sentido común y tener el tiempo suficiente para, según lo que se perciba, dar una posible solución (aunque, si no se da con una, no es importante). Lo cierto es que, como dice H. G. Gadamer, la indagación ya no tiene un método ni busca la verdad. Lo que se pone de manifiesto es una ética, pero no la que soluciona el crimen y atrapa al verdadero culpable, sino la que denuncia una situación política. Ejemplo de ello es el olvido de los desaparecidos durante una dictadura que se presenta en “La marca del ganado” (2003) de Pablo De Santis.

“El policía de las ratas” (2003) de Roberto Bolaño aprovecha “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” (1924) de Franz Kafka para hablar de lo aquí mencionado: cualquier miembro de la sociedad es capaz de cometer un crimen. Los gobernantes lo saben, pero lo van a cubrir para demostrar que la sociedad mantiene el orden y la cohesión. Del mismo modo, asistimos a la domesticación de un guardia común que volvió a

creer en la verdad y quiso combatir la impunidad, pero que, al final del día, acaba por aceptar su condición ínfima y burocrática. En ambos cuentos es evidente que las nuevas narrativas latinoamericanas toman como eje ético no el restablecimiento del orden social por medio de la razón, sino la visibilidad de la irracionalidad de un mundo corrupto que ejerce permanentemente vigilancia, control y coerción desde sus propios gobiernos.

No obstante, pienso que, aunque es innegable la riqueza de estas nuevas creaciones, la denuncia no es suficiente para considerarlas desde una dimensión ética, pues esto nos lleva a pensar que la sociedad *per se* es víctima de un régimen maligno. Ya no se trata del delincuente solitario cuyo móvil debe ser descubierto, sino de las injusticias y crímenes cometidos por el gobierno en turno. Pero no estoy seguro de que hablar de política en su dimensión más real mediante un cuento o novela policial nos lleve, por una parte, al disfrute estético, y por la otra, a una conciencia social.

El deseo de terminar con un detective lógico-ético burgués nos puede conducir a una visión de colectivos cuya filiación política se pone en juego desde la primera página. Si lo que se desea es criticar determinados manejos, inevitablemente se toma partido por una posición ideológica. Ni los seres humanos ni las sociedades, junto con sus gobiernos, son completamente puros o inocentes. De este modo, la vieja pregunta aparece de nuevo: ¿qué tan pertinente es que el arte se involucre con la política? Es sabido que, tanto a nivel individual como social, los antivalores no son meramente subjetivos.

En todo caso, y en esto coincido con Savater, la figura del detective clásico debería ser recuperada simplemente porque el enigma exige al lector usar su intelecto y, en la medida de lo posible, lo invita a reflexionar en torno a ciertos temas coyunturales. Si los nuevos investigadores son tan humanos como cualquiera, si la indagación es para todo mundo, si en la novela se encuentra lo mismo que publican algunos periódicos, enton-

ces, se pierde el encanto de la ficción, de conocer personajes que no son lo que somos y de la delicia de encontrar un mundo que no es el que vemos a diario.

Si realmente se busca prescindir de la lógica y la ética, quizá deberíamos enfocarnos en dos tipos de personajes. En primer lugar, podemos citar la transformación del detective clásico en una figura más filosófica, como ocurre en “La muerte y la brújula” (1942) de Borges. Ese texto establece un vínculo intelectual con el autor a sabiendas de que se trata de literatura policial para un público reducido. Asimismo, deja en claro que el género es capaz no de prescindir, sino de jugar con el pensamiento de un modo distinto al comúnmente trabajado. Es decir, en el laberinto trazado con lugares, números y figuras geométricas, la razón queda supeditada al dictamen del destino que debe repetirse una y otra vez. La idea del eterno retorno de Friedrich Nietzsche se hace presente en este cuento porque, de acuerdo con Erik Lönnrot y Red Scharlach, con suerte, la muerte será diferente en la siguiente ocasión.

En segundo lugar, tenemos a un personaje ilógico, sin ética alguna y sin compromiso hacia sus congéneres, el gobierno o (menos aún) causas sociales. Es ateo en el sentido de que se trata de un matón nihilista: no cree en nada ni nadie. Vive para sí sin que eso signifique que busque su propia felicidad. Muestra de esto es *Boogie, el aceitoso* (1972) de Roberto Fontanarrosa que, si bien no forma parte del universo literario, viene a colación porque el humor ácido de esas tiras cómicas retrata el absurdo de la sociedad. El hombre al que hace alusión el título es un exmilitar que trabaja para quien pague mejor y le da lo mismo asesinar negros, homosexuales o judíos. Ante la ausencia de detectives y valores, Boogie nos muestra que la irracionalidad es el verdadero gobierno y que cualquier postura política o cultural no vale nada. Únicamente somos seres que esperan la muerte en cualquiera de sus formas.

El género, por supuesto, se mantiene vivo, con sus múltiples rostros y adscripciones. Si en este momento la denuncia

política o el paisaje del narcotráfico son el *leitmotiv* de la literatura negra, es válido afirmar que la lógica y la ética, aunque relegadas, aún aparecen en ciertos momentos de la narrativa actual. Por lo tanto, quizá debemos aprender a jugar con estos recursos en la creación de otros universos policiales donde reaparezca el detective. Después de todo, en el fondo, el lector anhela vivir en un mundo ordenado. Bella ficción digna de un silogismo.

Referencias

Platón (1988). *Diálogos IV. República*. Gredos.

Savater, F. (1983). Novela detectivesca y conciencia moral (ensayo de Poe-ética). *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 19, 8-11. cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/19/19_08.pdf

El arquetipo del Detective

Mariana Hernández

Un arquetipo es, por definición, un modelo específico que se toma como base para construir algo en torno a él. En el ámbito de la literatura, al mencionar este concepto, estamos hablando específicamente de personajes, de patrones para crear, caracterizar un individuo y permitir su fácil identificación en cuanto al tipo y función que cumple dentro de una narrativa. Recibe muchos otros nombres (como ‘plantilla’ o ‘cliché’); pero, básicamente, es una representación que se repite una y otra vez, por lo que termina volviéndose un clásico.

Tal y como sucede en todos los demás géneros literarios, se encuentran varios de estos modelos en el policial. En ese tipo de historias, posiblemente, el arquetipo del Detective — así, con mayúscula— es el más conocido debido a que suele ocupar la posición del personaje principal. Ahora bien, ¿qué es lo que lo constituye?

Qué hace a un Detective

Para comenzar, debemos regresar al inicio del policiaco, que surgió en una época donde la lógica y la razón tenían gran peso e importancia como herramientas para llegar a la verdad. Entonces, no es extraño que sean indispensables en tramas protagonizadas por un Detective. Aunque hay debates al respecto, se considera que el cuento “Los Crímenes de la Calle Morgue” (1841) de Edgar Allan Poe es el primero del género. Ahí se presenta a Auguste Dupin, un investigador *amateur* que, por medio de la deducción, es capaz de encontrar la solución de los casos que se le presentan. En él se pueden ver varios de los patrones que conforman el arquetipo: es un hombre de media-

na edad y clase media al que le gusta resolver misterios y tiene tanto grandes capacidades mentales como una personalidad excéntrica.

Sin embargo, el modelo se consolidó tal y como lo conocemos con el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, cuya primera aparición fue en *Estudio en Escarlata* (1887) y marcó la llegada del detective más famoso de toda la literatura universal. De hecho, cuando pensamos en un personaje que trabaja como investigador, lo más probable es que imaginemos de inmediato alguna de sus versiones. Además, su nombre es tan importante que no es extraño escuchar que llamen así a alguien que es un excelente razonador. Dupin es el primero, pero Holmes es la referencia a la que todos acuden,² pues cuenta con todas las características presentadas por Poe y suma algunas más: vive por y para solucionar enigmas; acude personalmente a las escenas del crimen; es un genio incomprendido y con dificultades para socializar debido a su intelecto, y está acompañado por un socio.

Como puede notarse, Poe crea el género y el arquetipo, pero Conan Doyle lo consolida. Por ese motivo, tenemos muchos detectives no sólo en la literatura, sino también en otros medios que juegan con el género policial. Prueba de ello son las distintas versiones y adaptaciones de Holmes que lo ubican en el siglo XXI (o después), muestran a sus descendientes o se enfocan en alguien de su familia con sus mismas capacidades (como la película *Enola Holmes* de Harry Bradbeer de 2020). Asimismo, hay personajes (Brian Finch en *Sin Límites* y algunas versiones del Doctor en *Doctor Who*, por ejemplo) inspirados en él en series, cómics, caricaturas, anime o manga

² No obstante, aunque Holmes comúnmente es el modelo, también hay figuras basadas en Dupin. Un ejemplo es el Akechi Kogoro del escritor Taro Hirai, cuyo pseudónimo es Edogawa Ranpo. Éste nace de un juego de palabras de la pronunciación japonesa del nombre de Edgar Allan Poe: “Edogaru Aran Po”.

(como L de *Death Note* o Dazai Osamu y Edogawa Ranpo, personajes de *Bungou Stray Dogs*).

Lo que describimos hasta ahora es el punto de partida, lo mínimo que un personaje necesita para ser categorizado como Detective en una historia. Pese a que Holmes es el arquetipo, hay más en éste que sólo una mente excéntrica y un amor por los misterios: en los orígenes del género, el investigador arrojaba luz mediante la razón y la lógica a un hecho oscurecido por enigmas; era una especie de razonador máximo capaz de sacar la verdad de cualquier asunto. Rápidamente esto fue cambiando debido a su *profesión* y a su *posición* dentro del esquema narrativo. Para explicarlo mejor, es necesario comparar esos dos elementos:

1. Profesión: detective. Investiga un crimen para encontrar al culpable y apresarlo (si es que forma parte de la policía). Por lo tanto, está del lado de la justicia, que, según lo que se ha aceptado socialmente, es buena.
2. Posición: protagonista. Un personaje principal es, tradicionalmente, el héroe de su historia. Es aquel cuyas acciones y moral están alineadas con lo considerado como correcto, por lo que está asociado con el cumplimiento de la justicia.

Con rasgos así, es natural que el personaje del Detective sea imaginado como una persona de moral correcta, que trabaja a favor del orden, la paz y que se opone práctica, ideológica o moralmente a los criminales. Esto no viene del Dupin de Poe o del Holmes de Conan Doyle, pues ninguno de ellos apresaba a los culpables luego de descubrir su identidad. Más bien, es producto de una natural progresión. Como todos, este arquetipo cambia con el paso del tiempo: hoy en día puede tener cualquier edad, cualquier género y ser de cualquier clase social. De aquí es de donde nacen todas las variaciones del cliché que podemos encontrar en la literatura y demás medios, por lo que abarca desde el genio 100% del lado de la ley hasta el que es un

criminal. Aunque haya versiones que se alejen de la tradicional, nacen de ella, ya sea de su alteración o subversión, y ayudan a diversificar y enriquecer la narrativa policiaca.

Una de las variaciones más interesantes es, precisamente, la de volver al Detective el protagonista y, al mismo tiempo, el antagonista. Cuando esto sucede, utiliza sus capacidades de deducción y lógica para cometer crímenes y salirse con la suya, y se mantiene un paso adelante de la policía gracias a los cálculos sobre su manera de actuar o cómo lo rastrearían. No es muy común encontrar personajes de este tipo. Podríamos argumentar que James Moriarty, el enemigo de Holmes, es uno de ellos; pero en su versión original se acerca más al rival denominado como “mente maestra”: orquesta todo un conflicto y mueve los hilos de un enigma para que el héroe lo descubra. Por lo tanto, ya que no realiza ningún trabajo de deducción —recordemos que la investigación es indispensable para que el arquetipo funcione— no califica como un Detective. Sin embargo, eso no quiere decir que no haya versiones donde es reimaginado como tal. Algunos ejemplos de esos casos son el manga y anime *Moriarty The Patriot* (2016), y Kira, personaje de *Death Note* (2003).

Esto nos lleva a pensar que el Detective ocasiona clichés —como el del antagonista que es una mente maestra o, en ocasiones, un investigador— que asociamos con él. Otros comunes denominadores que encontramos alrededor de este personaje es el compañero o el interés amoroso (que a veces son uno mismo), que le ayuda a explorar toda clase de dinámicas al tener personas en quien confiar y a quien amar. Siempre hay un caso especial que lo marca y pone a prueba —ya sea en su visión del mundo, en su moral o en ambas—, y que suele presentarse con un evento impredecible, con alguien que lo venció en su propio juego o con un misterio indescifrable que deja a las víctimas sin un cierre adecuado. Así, el arquetipo influye en el personaje al que se refiere y en la historia en la que se desarrolla.

El Detective ha florecido tanto como la literatura de enigma y la policiaca, llegando a muchos países alrededor de todo el

mundo. Sin embargo, al intentar pensar en sus versiones internacionales, ocurre algo curioso: es muy difícil (por no decir casi imposible para los poco conocedores del género) mencionar un ejemplo latinoamericano. ¿En dónde queda este continente y su interpretación del investigador?

El caso latinoamericano

El género policial tradicional donde el Detective suele tomar el rol principal depende de varios aspectos para poder funcionar correctamente. Primero, la lógica debe ser un elemento base. Sin importar si esta literatura se mezcla con otra (como fantasía o ciencia ficción), dado que sus tramas suelen girar en torno a resolver un caso o atrapar a un criminal, este recurso siempre debe estar presente y ser el hilo que ata los cabos de cómo, cuándo, quién, dónde y por qué sucedieron las cosas. Incluso en cuentos donde no hay una respuesta clara a esas preguntas las piezas que se le dan al lector deben ser suficientes para que llegue a una conclusión propia.

Segundo, como ya señalé, el Detective está a favor de la ley. Siendo así, se espera que el receptor lo apoye en su búsqueda de la verdad y que se sienta satisfecho cuando el delincuente es capturado. Esto implica estar moralmente de acuerdo con las acciones del investigador y ver el cumplimiento de las normas como una tarea que debe ser realizada en la sociedad, donde los criminales son apresados y los inocentes son liberados o protegidos. No ocurre así en Latinoamérica, lugar en el que, a diferencia de Estados Unidos e Inglaterra —países de procedencia de los dos personajes que crearon el arquetipo—, no existe fe en la justicia ni respeto por la ley. Todo lo contrario: en nuestra cultura es bastante común desconfiar de las autoridades (policías, detectives o soldados). Por lo tanto, no se generan narrativas que las coloquen bajo una buena luz. Cuando sucede, no se puede evitar tener la sensación de que es una trama que intenta copiar lo estadounidense o lo inglés, en vez de una que provenga de nuestra propia realidad y contexto.

El arquetipo del Detective no puede florecer en nuestra cultura porque no tenemos un suelo fértil para él. Hay diversas razones, pero algunas de las más evidentes son las conquistas donde los oficiales estaban a favor de los dirigentes y los colonizadores. Asimismo, la pugna en las guerras de independencia era entre el pueblo y el gobierno. Este último, por lo general, era apoyado tanto por la policía como por la milicia. Si bien Estados Unidos también pasó por esto, no experimentó las dictaduras que se vivieron en casi toda Latinoamérica y que trajeron de vuelta a la consciencia popular la noción de que la justicia sólo luchaba por el cumplimiento de la ley de quien estuviera al mando.

En México, el inicio del Porfiriato fue en 1876, 35 años después de la publicación de “Los Crímenes de la Calle Morgue”, y finalizó en 1911, seis años antes de que Conan Doyle escribiera el que sería el último relato de Sherlock Holmes (aunque una década después decidió traerlo de regreso). Incluso si en esa época entre el cuento que dio inicio al género y la dictadura de Díaz se hubiese comenzado a plantar las semillas del policial tradicional en nuestro país, el régimen pronto las habría secado y arrancado de la literatura. Casos similares ocurrieron en el resto del continente.

Tras conseguir su independencia, América Latina no tiene tiempo de desarrollar este nuevo género, porque estaba bastante ocupada en encontrar su propia identidad y las diferentes dictaduras evitaron que casi todos los escritores se dedicaran al policiaco tradicional e inventaran sus propios Detectives. Esto no quiere decir que no existan o que esta literatura no haya, eventualmente, llegado hasta nosotros; pero sí demuestra por qué casi no es estudiada y por qué los modelos son pocos. Si a esto se le añade que son narrativas consideradas de masas y, por lo tanto, menospreciadas por muchos, nos quedamos con un ambiente en el que relatos y personajes así no son comunes.

Lo que sucede, entonces, es que el arquetipo cambia y el género se transforma. Mucho de la literatura latinoamericana

se basa en representar la realidad que los escritores viven, pues al menos a los autores canónicos los define el rasgo de no poder darle la espalda al contexto social en el que se encuentran. Visto de este modo, no es posible escribir un modelo que no se presente en la realidad ni en el imaginario de los habitantes. Por ello, al decidir no apuntar a ese lado, le apuntan a otro: al de la víctima o al del criminal. De esta forma, el policial de este continente se basa en el enfoque que se le da no al Detective, sino a las demás partes involucradas en un caso. Por consiguiente, lo que sobresale es la novela negra, que se produce en gran cantidad.

Ya que el género cambia, también lo hacen las estructuras que se asocian con él. Aunque puede que todavía haya una investigación con base en la lógica, la moral se posiciona como otro de los elementos clave (a veces incluso rebasa a la primera en importancia) y las resoluciones de los casos varían: tal vez se consiga llevar al criminal ante la justicia, tal vez no. Quizá no sirva de nada, quizá el criminal tenía razón, quizá las víctimas han sido injusticiadas o el propio protagonista era el delincuente y se salió con la suya. Todo depende de qué clase de trama busque el autor y los temas que quiera explorar.

¿Y qué le sucede al Detective? Cuando no pasa a segundo plano, suele quitársele su gran capacidad de deducción, se le coloca en una lucha entre la lógica y la moral, es falible y pierde mucho de su heroísmo. El modelo aplicado en Latinoamérica está más apegado a la realidad y la muestra tal cual es. Aquí esta figura perdió lo arquetípico, por lo que ya no se cuenta entre las filas de todos los Holmes y Dupin de la literatura, sino en las de los investigadores de la narrativa negra.

Pistas finales

En resumen, un personaje basado en un arquetipo no es necesariamente negativo, a pesar de que estemos tan acostumbrados a la idea de que los clichés deben evitarse a toda costa. A veces no es su uso lo que empobrece una narrativa, sino cómo se utiliza

dentro de ésta. Para que un modelo funcione apropiadamente, debemos comprender bien en qué consiste, cómo ha llegado a lo que es, por qué y cuál es la mejor manera de darle un giro propio para diferenciarlo del resto. En el caso del Detective, siguiendo sus orígenes desde el cuento de enigma hasta la literatura policial clásica y negra, encontramos que cuenta con una amplia variedad de representaciones a lo largo de la historia y en muchos medios diferentes. El tiempo le ha dado la posibilidad de transformarse y cambiar hasta nuestros días, en los que las representaciones de un Detective tienen personalidades, orígenes e identidades distintos.

Sin embargo, los modelos no son infalibles ni son útiles en cualquier contexto, como es el caso del policial latinoamericano. En países como México no ha logrado tener el mismo éxito que en otros y ha sufrido grandes cambios para poder ser utilizado en la clase de literatura que se escribe en esta zona de forma más prominente. Alguien podría decir que esto funda un nuevo arquetipo: el del Detective Latinoamericano. Pero, a fin de cuentas, sigue siendo una variante más del investigador tradicional que nació entre las páginas que nos llevaron a la Calle Morgue y a Baker Street.

Referencias

- Conan Doyle, A. (2012). *Estudio en escarlata*. Alianza.
- Poe, E. A. (1993). Los Crímenes de la Calle Morgue. En *Narraciones extraordinarias* (pp. 197-224). Editores Mexicanos Unidos.

Las (im)posibilidades de las detectives en la narrativa negra en Latinoamérica

Grecia García Romero

No estaba en mi oficina con la gabardina y el sombrero colgados en el perchero, ni leyendo el periódico con los pies sobre el escritorio, ni tomando un *whisky*, ni a la espera de un caso. Tampoco entró en mi oficina una *femme fatale* con escote pronunciado, falda ajustada, piernas bien depiladas y maquillaje minucioso a interrumpir mi tranquilidad. A una mujer así le podría pedir que me recomiende a su peluquera, para guardar la tarjeta por si hay algún evento social que no pueda eludir y al que me impidan la entrada si no cumplo con los estándares. Pero, como trataría de convencerla de que ella misma puede hacer la investigación, terminaría quedándome sin un cliente.

Más allá de eso, no entró nadie a mi oficina porque no tengo una. Tampoco tengo gabardina, sombrero, ni confianza de que no perdería la solemnidad frente al crimen, como dicta el arquetipo del detective. No hablo del de la investigadora, pues, cuando se retoma la imagen del modelo en una mujer en las películas o series, generalmente se hace que conserve la falda corta y los tacones, como si así los guionistas se cercioraran de que no se le ocurrirá ingresar a las calles frías y oscuras de los barrios bajos de alguna ciudad, ni enfrentarse al peligro. Asimismo, en las representaciones más populares (no en las más recientes, que son las menos difundidas), a *ella* le queda enorme la gabardina, como si se quisiera dejar en claro que esa prenda carga bastante peso sobre sus hombros.

Lo anterior no significa que las detectives estuvieran ausentes desde los inicios del género. El más famoso ejemplo de su presencia es Miss Marple, personaje creado por Agatha Christie que ha sido representado en series y películas. Su imagen es la de una mujer cándida de edad avanzada —una típica “cabecita

de algodón” —. Cuando trato de imaginarla, me es difícil abandonar el retrato de la adulta mayor impreso en la publicidad del chocolate Abuelita. Pienso en ella tomando su bebida caliente (que tal vez sea té inglés), interrogando sutilmente a algún sospechoso en su sala de estar, mirando por la ventana mientras teje una chambrita y resuelve crímenes con las pruebas que le llevan “por casualidad” a su casa. ¿No la ven diciendo “más sabe el diablo por viejo que por diablo” después de explicarnos cómo descifró el enigma?

¿Por qué una representación de la detective más famosa sigue siendo una gabardina empequeñecedora de la detective fundacional de la novelista con más ventas en la historia? ¿Por qué se motivan —e incluso se celebran— las narrativas de autoras de policial que se centran en el misterio, que no cuestionan el *statu quo* de la época y el restablecimiento del orden? Además, se acepta que el investigador sea, preferentemente, hombre o, si no es el caso, al menos se busca que la detective sea tan célibe como Sherlock Holmes. ¿No es sólo así como se coloca a las escritoras entre las candidatas al “premio mayor”? Con esa gabardina inmovilizadora, se les da el título de “la Agatha Christie” de la nación a la que pertenecen, como sucede con María Elvira Bermúdez, “la Agatha Christie mexicana”; con María Lang, “la Agatha Christie sueca”; con Marie Roberts Rinnerart, “la Agatha Christie estadounidense”; con María Angélica Bosco, “la Agatha Christie argentina”, etc. Quizá no tenga relación, pero ¿alguien ha escuchado alguna vez hablar sobre “el Conan Doyle mexicano” o “el Conan Doyle argentino”?

Fue hasta que leí *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal que me dio curiosidad por buscar autoras del género policial: ¿es posible imaginar a una investigadora en la narrativa negra latinoamericana?

Saltar la alcantarilla de ser la víctima

“La víctima siempre es femenina”, título del capítulo de la novela *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza, es una

afirmación contundente en lo gramatical, pero no absolutamente veraz en cada una de las novelas de la narrativa negra. En realidad, se trata de una denuncia, una rejilla de realidad en medio de esa obra. También es una respuesta a los cuerpos de mujeres jóvenes presentes en muchísimas obras policíacas. Éstas, en su gran mayoría y por mucho tiempo, se han alineado a las escrituras reconocidas por el canon literario, por lo que los personajes femeninos transgresores de las normas sociales reciben un castigo: ser la víctima del asesino.

¿O estarán equivocados los análisis de la crítica literaria feminista que han estudiado este aspecto, sobre todo, en las obras de los escritores más reconocidos por la Academia? ¿No sucede que, casi siempre que se habla de novela negra, los personajes femeninos con pasiones humanas o voluntad propia, una a una, son llamadas *femme fatale*? Siegfried Kracauer, en *La novela policial*, plantea que el detective del *hardboiled* posee un nivel ético superior y que tiene la justicia como objetivo principal. Empero, no es una novedad decir que aquellas características de la mujer fatal³ son las mismas que justifican el castigo que recibe su cuerpo en gran parte de este tipo de narrativa. ¿No es acaso el detective quien la termina sancionando cuando quebranta las normas sociales, mientras se deja llevar por sus pasiones y la vuelve un chivo expiatorio de sus propios claroscuros?

Tres años después de la publicación de “La víctima siempre es femenina”, salió *Muerte caracol* (2010) de Ana Iyonne Reyes Chiquete. Esta obra, ganadora en 2009 del Premio Una Vuelta de Tuerca, plantea que todas las afectadas son las mujeres. A lo largo de su trama, acompañamos a Carlos Sobera, un administrativo de algún hospital, en su lectura de otra novela: *El asesino del caracol*, que es la traducción de una historia detectivesca anglosajona que narra la investigación de un feminicida

³ Una de esas características es no cumplir con las normas patriarcales; por ejemplo, el deseo sexual y de venganza, la ambición, el nulo instinto materno o el uso del cuerpo propio para obtener algún beneficio.

serial. A ese espacio pertenece Aileen Weiss, una reportera de nota roja que investiga el caso antes que un detective de la Central de Homicidios, que no ha encontrado al responsable de cuatro asesinatos en los años 80 y de un par más que ocurrieron veinte años después (específicamente, en la línea temporal de *Muerte caracol*).

Reyes Chiquete introduce a Aileen Weiss a partir de las opiniones de un policía al que le produce placer darle información de un crimen a cambio de miradas y (quizás) alguna salida a tomar un café. Para él, es incomprensible que una mujer joven no esté vestida de novia, secretaria o algún oficio que no involucre cadáveres, o que no esté embarazada o trabajando. Por su parte, Weiss considera que es más fácil relacionarse con sus fuentes porque, cuando hay una dificultad, utiliza un infalible escote para obtener respuestas. Sin embargo, esta detective aficionada, que se mueve en el espacio público como reportera y disfruta de la adrenalina que le provoca ir en busca de la noticia con libreta, pluma, radiograbador y cámara digital en mano, no logra sobrevivir al asesino serial cuyo criterio de selección incluye poseer una vagina.

Imagino el acecho del criminal como una alcantarilla en la que cae Aileen Weiss. Dicho elemento parece encontrarse en abundancia en el neopolicial latinoamericano, por lo que darle la vuelta o no caer es uno de los retos que contiene el género. Perder el cuerpo de la periodista investigadora, cuyas últimas palabras publicadas en su artículo dicen que “ya no queremos más víctimas”, y que ella misma termine siendo una afectada más, ¿puede significar la dificultad de construir un personaje detective femenino en una literatura donde la mayoría de los lectores encuentran una *femme fatale* en cualquier mujer que no cumple con las cualidades de una santa?

La detective victimaria

A Claudia Piñeiro nadie la ha llamado “La Agatha Christie argentina”, quizá porque ya le habían asignado el título a María

Angélica Bosco, ya que las autoras del policial habían sido muy pocas y no se esperaba que hubiera otra con mucha popularidad. Esta escritora es creadora de historias de serie negra y ha recibido reconocimientos como el Premio Planeta Argentina por *Tuya* (2005), el Sor Juana Inés de la Cruz 2010 por *Las grietas de Jara* (2009), el Premio Pepe Carvalho de novela negra 2018 y el Premio Dashiell Hammett de la Semana Negra de Gijón en 2021 por *Catedrales* (2020). En la primera de sus obras mencionadas aparece una detective aficionada.

Como en varios relatos policiales latinoamericanos, las investigadoras actúan por un interés personal, no gracias a que alguien considere buena idea contratarlas. En el caso de *Tuya*, la protagonista, Inés, es una ama de casa que descubre que su marido, Ernesto, le es infiel. Es por ello que decide seguirlo. Esto la lleva a convertirse en testigo del asesinato de Alicia, la amante de su esposo, a manos de él mismo. No obstante, Inés no está dispuesta a perder el estatus social que le proporciona estar casada y ser una ama de casa, cuyo centro de vida es su matrimonio, por lo que es capaz de volverse cómplice mientras indaga. No se trata de un personaje detective que tenga un código ético infalible y, en un inicio, no busca justicia, sino salvarse de ser abandonada por su esposo. Sin embargo, sentirse engañada es lo que la motiva a comenzar su búsqueda por la verdad.

Inés está lejos de incumplir las normas sociales, así que, cuando sale de casa para seguir a su marido y entra a la de la amante asesinada, no sortea juicios sobre su conducta. Pero sí se cuestiona y contrasta su mundo dentro de su hogar con el mundo en el que se mueve su esposo. En un espacio paralelo, donde los hombres con pasiones propias y libertad serían la perdición de una detective, Ernesto se presenta como un *homme fatal*. Además, en el espacio de la novela, Inés sale de su *home fatal*, el hogar que —según ella— le da valor a su existencia. Así conoce su propia realidad y se conoce a sí misma, y descubre sus coincidencias con Alicia, que también fue traicionada por Ernesto. Entonces, la idea de justicia de la protagonista es el resarcimien-

to del daño moral causado contra ambas; empero, termina tan transformada que incluso se vuelve la agresora de otra mujer. De este modo, la víctima vuelve a ser femenina.

Inés encuentra un equilibrio en oponerse a la sociedad en la que vive al hacer que Ernesto enfrente la ley y al menos sea sentenciado por un crimen. Pero la injusticia es fangosa. Ella es violentada sexualmente por su esposo mediante sus infidelidades y nunca logra salir de ahí. Sin embargo, se vuelve su propia detective, transgrede las normas para defenderse y no recibe un castigo. Por lo tanto, es un personaje que logra saltar las alcantarillas abiertas para ser otra cosa; es la detective que se convierte en agresora, pero que resuelve un enigma y renuncia a continuar aceptando el maltrato.

La detective

La novela *La muerte me da* (2007) no se centra en la resolución de un enigma, así que elimina a Cristina Rivera Garza de la contienda por el título de “la Agatha Christie mexicana”. Por otra parte, parece que no estuvo en sus planes ser la representante del género negro, ya que su obra fue escrita con muchísima distancia temporal de la creación del Philip Marlowe de Raymond Chandler y el *hardboiled* no ha sido el centro de su proyecto de escritura. Aun así, en su obra ya mencionada se nombra a la investigadora como la Detective y ésta posee características de la representación más clásica del protagonista de la serie negra norteamericana: es distante, analítica, interesada en la búsqueda de la justicia y profesional. Sin embargo, tampoco fue candidata para convertirse en “la Dashiell Hammett mexicana” o “la Chandler mexicana”.

Dicha novela explora más allá de la postura crítica del contexto social de la época en la que fue escrita. Fue hecha luego de años de noticias de asesinatos de mujeres, cuando aún se utilizaba el crimen pasional para justificar las agresiones, y antes de que el feminicidio fuera tipificado en el Código Penal Federal en 2012. Desde entonces, han cambiado el lenguaje y las

posibilidades. En este relato la Detective investiga los asesinatos de hombres, cuyos cuerpos aparecen castrados en diferentes ubicaciones de una misma ciudad.

La reflexión a partir de nombrar los cuerpos de las víctimas en femenino y feminizarlos con la castración es el punto de partida. Esto es una intención clara de subvertir un género en el que abundan los cadáveres de mujeres jóvenes. La Detective “[v]ive sola. Habla sola. Come sola”, pero también investiga un caso que no parte de una situación límite de su vida personal. Indaga porque es su oficio y es acompañada por un ayudante que debe hacerlo por trabajo, no por un vínculo afectivo. A ella, que “parece un faro, algo erecto y alto que ilumina lo que pasa a su alrededor, a sus pies”, se la acusa en un periódico de haber matado un hombre.

Explicitar esta característica de la Detective en la novela me hace reflexionar acerca de si existe un tabú sobre el asesinato justificado en un sistema de justicia corrupto, para que a una investigadora se le exculpe de un homicidio. Desde esta postura, parece que la exigencia social impuesta a la mujer de dar o cuidar la vida implica también la prohibición de quitarla, incluso cuando se trata de legítima defensa. *La muerte me da* va más allá de estas intenciones de subvertir el género, pues muestra frases que aparecen con los cadáveres y que son versos como: “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”. Se trata de pistas con cierta dificultad poética, que son fragmentos de la producción de Pizarnik y que ponen a la protagonista en la encrucijada de la polisemia.

Por lo anterior, aunque algunas reseñas vieron como un error no exponer la identidad del asesino serial del caso de los Hombres castrados, las características de *La muerte me da* la incluyen en el neopolicial. Éste es un género donde “[e]nigma se presenta únicamente como pretexto para conducir una trama que desentraña la oscura realidad de unas sociedades dominadas por la corrupción generalizada y que destapa la crueldad de la vida urbana” (García Talaván, 2014, p. 75).

Han pasado más de diez años desde la publicación de dicha obra y la creación de más detectives mujeres parece haberse diluido en el mayor interés de las autoras de policial de explicarse los motivos que llevan a una persona a ejecutar un crimen. ¿Se agotaron las posibilidades o están por surgir los elementos que les permitan creer que un personaje femenino puede encontrar la justicia? O ¿es ya tan árido de esperanza nuestro contexto que parece inverosímil investigar y sobrevivir al mismo tiempo?

Referencias

- García Talaván, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, 2 (148), 63-85. www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf
- Piñero, C. (2014). *Tuya*. Alfaguara.
- Reyes Chiquete, A. (2010). *Muerte caracol*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, e Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Tusquets Editores.

Acercamiento al personaje del detective
en *Los días y los muertos* de Giovanni Rodríguez
Wendy María Cáliz Lanza

La situación en la que se encuentran Honduras y Centroamérica es una donde las problemáticas políticas, económicas y sociales (pobreza, violencia, corrupción, narcotráfico, deficiencias en los sistemas de salud y educación, migración y demás) son parte del día a día. De esta forma, se trata de un contexto que, quiérase o no, se presta para la desigualdad, marginación, crimen organizado y otros hechos que afectan a las personas en general. Siendo así, datos y registros (de asesinatos, masacres, matanzas, el rol de los medios de comunicación, impunidad, la acción de las fuerzas policiales, el sistema de justicia y su implementación en el país) se convierten en la referencia inmediata que se traslada a lo escrito.

En las últimas décadas son notables las nuevas propuestas que han aparecido en la literatura hondureña, por lo que esto indica que está en renovación y que, además, crea nuevos caminos. En particular, la narrativa neopolicial parecía un término aislado y ajeno a la producción nacional, pero la cantidad de títulos recientes revierten esa idea. Este tipo de ficción, que ha tenido un creciente auge entre escritores nacionales, funciona como un marco natural de lo que ocurre en el país: retoma características o elementos indispensables del género detectivesco y los inserta en esta compleja realidad. Algunos de sus autores visibilizan diversos aspectos por medio del cuento y la novela, principalmente. Es así como, dentro de la literatura hondureña contemporánea, las obras conectadas con el neopolicial se convirtieron en un espacio que está en crecimiento y continua producción.

El detective es considerado por la tradición clásica como un ser que, a partir de la deducción, del análisis metódico

aplicado a la resolución de un caso y del cuestionamiento de hipótesis, llega a la verdad. Encontramos, entonces, a los famosos Auguste Dupin, Sherlock Holmes y otros. Lo neopolicial nos lleva a examinar a estos personajes: un investigador en los tiempos modernos se ciñe a otros valores y formas de pensar, e incluso es el reflejo de un hombre desencantado. Aquí radica el punto de análisis de este breve estudio. Para llevarlo a cabo, se toma como base *Los días y los muertos* (2016) de Giovanni Rodríguez, obra ganadora del Premio Centroamericano y del Caribe de Novela “Roberto Castillo 2015”. Particularmente, con base en la caracterización del personaje principal en función de su actuar y sentir, se toma como referente al detective presente en esta historia.

López, entre el periodismo y la investigación policial

Los días y los muertos trata sobre el reportero Edgar López, quien, luego de ser asignado por su jefe de redacción para investigar el caso y dar seguimiento al culpable, cubre el crimen cometido contra Wilmer Antonio Laínez Enamorado. A lo largo de la historia se presentan, bajo una serie de indagaciones y un encuentro con el sospechoso, sucesos violentos que sirven para descifrar las pistas. Lo anterior se muestra a la par de una búsqueda interior, una reflexión de quién es López y lo que hace. Es por ello que interesa caracterizar a este personaje y, principalmente, examinar tanto su naturaleza como su actuar.

Desde el principio, se nos presenta a López como un reportero de crónica policial. Este punto es importante, pues no es el típico detective, ya que cumple la función de reportar los hechos violentos y criminales. Entonces, surge el cuestionamiento sobre su individualidad más allá del espacio del periódico para el que labora. Se encuentra esta primera distinción:

Hay dos clases de periodistas de medios escritos: los que saben escribir y los que no saben escribir. López pertenecía a la primera clase. Pertenecía, además, a esa minoría

raza de periodistas que escriben bien, que son lectores y además están interesados en hacer algo de literatura. Pero curiosamente, en los 17 años que llevaba trabajando en el diario apenas había intentado, a solas en su casa, en las horas posteriores a la cena y antes de acostarse, durante unas pocas noches cada año, conformar un libro de reportajes con algunos de los casos que había cubierto en Policiales (Rodríguez, 2016, p. 27).

Con esa pretensión, encontramos la singularidad de la escritura y la lectura, que están vinculadas con el trabajo periodístico y con la habilidad de contar. Sin duda, este aspecto distingue a López de sus demás colegas del diario. Por otro lado, a partir del narrador omnisciente, nos acercamos a este protagonista que realiza un trabajo y es definido por él. Ante la ola de criminalidad y violencia de la que ha sido testigo, con el pasar del tiempo, se ha encontrado con una especie de contemplación de los hechos, un cambio de percepción por no sólo haber presenciado los acontecimientos, sino también por haberlos comunicado a los demás. Eso lo hace ser un hombre diferente al de sus primeros años como reportero:

López se consideraba a sí mismo un hombre frío, después de 17 años cubriendo Generales en ese diario, muchos de ellos consumidos en la crónica policial. Sentía que estaba curado contra los efectos que la violencia restregaba en la cara de los ciudadanos todos los días. Nada de lo que veía a diario en la cobertura de los asesinatos, los asaltos, los incendios y los escándalos públicos lo asombraban o le revolvía el estómago, como sí ocurrió en las primeras ocasiones en que tuvo que cubrir alguno de estos eventos (Rodríguez, 2016, p. 19).

Es precisamente esa frase, “sentía que estaba curado”, la que nos habla de alguien que ya no se deja inmutar y condoler ante todo lo que ha sido testigo como reportero. Hasta podríamos hablar

de una cierta falta de asombro, de una familiaridad con los hechos violentos que su empleo le exige contar y que son parte de la ciudad, las calles que recorre y su cotidianidad. Los rostros, edades, nombres, espacios físicos, causas de muerte o crímenes cambian; pero, para López, “un hombre frío”, eso ya es irrelevante: aprendió a vivir en medio de la malicia humana.

Lo anterior se aprecia en otra parte del texto que también hace referencia a esos hábitos adquiridos luego de tantos años de trabajo y contacto con el mundo criminal, que le provocaron desconfianza en los demás, falta de seguridad a su integridad personal y zozobra ante lo que puede ocurrir. Debido a ello, “López era un poco paranoico [...]. Desconfiaba de todos y siempre que estaba en un lugar público su mirada era un radar en busca de posibles ataques sorpresivos” (Rodríguez, 2016, p. 19). Cualquiera que se le aproximara o acercara (en los espacios públicos, especialmente) era una señal de alerta.

Como consecuencia, su carácter conlleva situaciones que son relatadas en la novela. Por ejemplo, ahonda en la partida de la que fue su novia un año antes: investiga su rutina diaria con Kaiser, su mascota, y sus idas y venidas al trabajo. Incluso se ve en peligro por estar haciendo pesquisas sobre este caso. Además, para recalcar el perfil receloso de López, se narra que cambia de ruta cada vez que se dirige a su casa. Esto completa la idea de la inseguridad que se vive en el entorno en el que se encuentra y que es causada por su tipo de profesión.

Uno de los puntos iniciales que marca el devenir de lo acontecido en la novela es la oportunidad que tiene López de interrogar al presunto asesino del joven Walter: Rodríguez Estrada, amigo de la víctima. Esta entrevista, junto con toda la evidencia que se encuentra alrededor del hecho criminal, es una vía para obtener cierta información necesaria para terminar su nota periodística.

López había leído a Truman Capote. *A sangre fría* era uno de sus libros de cabecera y siempre había deseado cubrir un caso semejante al de los asesinos de la familia

Clutter. Ahora sentía que se le presentaba la oportunidad de hacerlo. Pero, ¿realmente creía tener ahora una situación semejante? Y en el caso de que así fuera, ¿qué probabilidad habría de que Rodríguez accediera a contarle su historia? (Rodríguez, 2016, p. 23)

El fragmento anterior nos remite a la novela de un famoso autor estadounidense y llama la atención hacia las particulares expectativas de López sobre este caso: está comparando el asesinato de su espacio con el mencionado en la obra literaria. Por lo tanto, se da la vinculación del mundo ficcional con el real. Adicionalmente, realizar esta entrevista podría permitirle a López alcanzar el éxito en la resolución del misterio, que, en ese momento, dependía de la fase de investigación de la policía y de los datos que él mismo recogiera.

Ahondando en la personalidad de este reportero, se identifica que el elemento de la rutina, pese a la complejidad de su trabajo, se convierte en parte de un comportamiento adquirido. Ya lo común era encontrarse frente a los eventos fuertes y cruentos. Entonces, de nuevo, se expresa que aquella extrañeza de sus primeros años como reportero había desaparecido:

[...] tener que registrar a diario imágenes de cuerpos ensangrentados, mutilados, violados, hinchados, quemados o corroídos no es algo que uno pueda hacer con absoluta tranquilidad [...]. Lo que permite esa disposición aparentemente natural al observar esas imágenes es el morbo y el placer morboso que el tiempo se encarga de abastecer con perfecta disciplina (Rodríguez, 2016, p. 26).

La novela prosigue con la narración de algunos eventos relativos a la investigación del caso a fin de reconocer las verdaderas motivaciones del crimen. También se mencionan a otros personajes y el ambiente tanto policiaco como periodístico —ambos ubicados especialmente en una ciudad del norte de Honduras—. Por último, en el final de la historia se da un espacio de

declive y de nuevos rumbos para López. Esto surge como un posible principio y conclusión para sí mismo. Debido a ello, cuestionamos si su propia experiencia de vida y profesional le han enriquecido para continuar ejerciendo su labor: ¿será que todo este bagaje lo ha preparado para ser un detective? Convertirse en uno era una aspiración para trabajar de forma independiente. O tal vez era una señal del mismo destino, algo más allá de una “idea peregrina”.

Se ha imaginado a sí mismo sentado detrás de un escritorio en una habitación iluminada apenas por una lámpara de esquina, una habitación pequeña con un archivo a un lado y un librero al otro, una habitación a la que se entra por una puerta en la que se lee por fuera: “Edgar Allan D. López Davis. Detective privado.” Pero eso, ya lo dijimos, es sólo una idea peregrina, nada que nadie deba tomarse demasiado en serio todavía (Rodríguez, 2016, p. 233)

Es así como la trama de la novela gira en torno al suceso de un crimen y, paralelamente, desvela la personalidad del reportero. Estos aspectos precisos de su comportamiento, valores y carácter implican el pensamiento de un hombre inserto en el mundo moderno. Giovanni Rodríguez ha presentado al personaje de López, quien, desde un primer momento, entra en conflictos personales, ambientales y contextuales. Además, realiza sus procesos investigativos bajo su propia lógica e intuición. En consecuencia, vemos a un individuo con múltiples experiencias laborales en donde el delito ha sido el fin mismo de su profesión y el motor de la acción narrativa.

Resulta interesante esta inmersión en el tejido de violencia en el norte del país para la recreación de los ambientes retratados. *Los días y los muertos* se inserta en una serie de nuevas producciones de la narrativa hondureña; de propuestas que, bajo la línea neopolicial, cobijan expresiones enfocadas en las dinámicas sociales actuales, al igual que plantean espacios de

escritura y lectura. Dado lo reciente de estas publicaciones, requieren ser estudiadas con base en sus atributos en el contexto de Honduras y América Central no sólo por el público en general, sino también por la crítica literaria.

Referencias

Rodríguez, G. (2016). *Los días y los muertos*. Editorial Universitaria.

NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO

La denuncia al feminicidio en *Racimo* de Diego Zúñiga María Eugenia García Fernández

La lectura de *Racimo* (2014) del escritor Diego Zúñiga desde la óptica del neopolicial aporta características para la construcción de una profunda crítica a la sociedad chilena contemporánea sobre uno de sus problemas más complejos: la violencia de género, específicamente, en la tipología de feminicidio. Éste es entendido por Diana E. Russell como el “asesinato de mujeres por hombres por ser mujeres” (2006, p. 76). Dicho tipo de crimen constituye la columna vertebral de la narración en cuestión, que gira en torno a un famoso caso que superó a la literatura en la ciudad de Iquique: los secuestros y feminicidios de niñas y jóvenes de la comunidad de Alto Hospicio, una zona ubicada en un entorno fronterizo y marginal, perpetrados por Julio Pérez Silva entre 1998 y 2001. El abuso sexual, la privación de la libertad y la trata constituyen la vida cotidiana de los personajes de esta novela, llevando así al género a realizar el cuestionamiento constante sobre cuáles cuerpos y vidas son los que importan y merecen protección.

En *Racimo* se narra la historia del fotoperiodista Alejandro Torres Leiva, un personaje ambivalente que, por azar, encuentra a Ximena, una joven lastimada que aparece a la mitad de la carretera y es presentada como “[l]a niña [que] tiene un corte en la cabeza y el jumper del colegio lleno de tierra. Perdió la conciencia. Entre sus piernas corre un hilo de sangre” (Zúñiga, 2014, p. 17). Dicho acontecimiento llama la atención de los medios de comunicación sobre diversos casos de desapariciones en Alto Hospicio. De esta forma, con la ayuda de García (su compañero que es periodista y escritor) y de Ana (su amante que es investigadora), se supone que Torres intenta resolver el intrincado caso en un sistema de justicia atrofiado que se encarga de revictimizar a las jóvenes y a sus familias sin dar ninguna

respuesta satisfactoria. Pero lo que nadie espera es que Ximena despierte del coma y recuerde detalles clave que conduzcan a la captura del presunto perpetrador.

Los personajes de *Racimo* están en constante pugna, rodeados de un ambiente hostil y caótico que ofrece pocas posibilidades de resarcir los daños y pone en escena a políticos que se aprovechan del caso para ganar la simpatía popular. Con esto, Zúñiga establece un enlace estrecho con el género neopolicial. Éste, según lo expuesto por Paula García Talaván desde la perspectiva de los países de América Latina, define la formación de una identidad literaria mediante “la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular y la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional” (2014, p. 68).

Todos los elementos de este género a nivel estructural se ejecutan en la novela de Zúñiga: hay una investigación en marcha (las desapariciones de Alto Hospicio), pistas (como las recordadas por Ximena sobre un coche blanco y un adorno en el parabrisas de una caricatura infantil: *Bananas en Pijamas*), datos (como el *modus operandi* de secuestro al recoger chicas que recurren al aventón como único medio de transporte y, con ello, ponen en evidencia la precariedad), informantes (los testimonios de la víctima recuperada y de las familias afectadas) y obstáculos para la resolución del crimen (el desinterés de las autoridades, la niebla del ambiente, los comportamientos políticos que enrarecen el entorno, la abulia de Torres Leiva y, finalmente, la aparente conclusión del caso con la captura de Miguel Ángel Paz Sol, el presunto responsable de las agresiones contra las jóvenes).

Según lo expuesto por Ma. Rocío Morales Hernández en *Feminicidio* (2020), “no sólo hay diferencia en los medios que se emplean para matar a una mujer, también suele privárseles de su libertad, violarlas, hacerlas sufrir antes de matarlas, para después deshacer y desechar su cuerpo. En resumen: se le cosifica” (p. 21). Esto se encuentra en la obra de Zúñiga, donde

también se describe el montaje mediático para mostrar al asesino, las fotografías del basurero en el que fueron encontradas otras víctimas e incluso las recreaciones de la violencia ejercida por el agresor.

Lo anterior genera un nexo que repunta de la ficción y se enlaza con el (supuesto) monstruo Julio Pérez Silva, considerado por la prensa amarillista como el mayor asesino serial en la historia chilena y cuyos actos “se justifican” por ser un enfermo mental. Involucrando el tema del feminicidio en materia legal, se reconoce, a partir de lo expresado por Morales Hernández, que

[s]on muchas las diferencias entre los asesinatos de hombres y mujeres. Los de ellos suelen suceder en la vida pública [...]. Por lo que respecta a la mujer, los métodos son crueles, primitivos y brutales. Se les ahorca, estrangula, ahoga, envenena y quema. Además, hay una fuerte incidencia que ocurra en el hogar. La violencia contra las mujeres está presente antes y después de darles muerte (2020, pp. 20-21).

El espacio, que es otro punto de articulación, constituye un lugar fronterizo al norte de Chile, en un frente poroso con Bolivia y Perú propicio para la criminalidad. Asimismo, se enclava en zonas marginales de Alto Hospicio (específicamente, en la colonia La Negra). Desde una perspectiva geocrítica, se puede realizar un análisis puntual del lugar en el que ocurre la violencia de género: altos índices de pobreza, falta de servicios de transporte eficientes, ubicación junto a basureros, marginalidad que fomenta el descuido familiar en un ambiente hostil repleto de condiciones adversas. A esto se le añade la indiferencia social a los casos de desapariciones de menores: las autoridades suelen inventar historias (“se fue por voluntad propia”, “huyó de la pobreza y de la violencia intrafamiliar”, “escapó con la pareja sentimental”) y concluyen que “no hay delito que perseguir”.

Además, en la novela queda un relato de fondo respecto a la explosión de una planta de armas que es especialista en bom-

bas de racimos (una violencia con cuentagotas, como la generalizada en la obra) y es el lugar donde mueren figuras masculinas de protección para las desaparecidas. Este aspecto se vincula con la importancia del espacio del enigma que destaca García Talaván: éste “desentraña la oscura realidad de sociedades dominadas por la corrupción generalizada y [...] destapa la crueldad de la vida humana” (2014, p. 75). El ambiente sensorial ciudadano es palpable: grisáceo en su paleta cromática, repleto de olores desagradables por las fábricas de harina de pescado, con cerros aledaños que cubren la vista con formaciones caprichosas en medio de una nebulosidad permanente.

Aunque el tono de *Racimo* es mesurado en la narración de los hechos, otorga una perspectiva de la impotencia masculina ante los acontecimientos, pues el detective Torres Leiva cripa al lector por su comportamiento tibio al no tomar una posición clara. Al respecto, García Talaván define parte de este sentir al señalar que “el nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología, no siempre resuelve el misterio [...] deja muchas interrogantes sin resolver, lo que lo convierte en un antihéroe la mayoría de las veces consciente de sus limitaciones” (2014, p. 77). Dicha complejidad psicológica del personaje también forma parte de la trama en sus pausas, cortes y dilaciones en la conclusión del crimen, para humanizar al investigador y darle al receptor aspectos sobre su vida: su matrimonio y divorcio, la casi nula relación paternal con su hijo, su vínculo con Ana y su pequeña hija Leonor, sus contradicciones al entrar a un burdel repleto de menores de edad e incluso sus momentos de duda y soledad.

La novela presenta, además, rasgos de una construcción rizomática de la violencia y la muerte, pues vincula fechas como el 11 de septiembre chileno del golpe de estado de Augusto Pinochet (que implica la fragmentación familiar, la no elaboración del pasado histórico trágico y del impulso por seguir adelante sin dejar sanar heridas sociales) con el 11 de septiembre del atentado terrorista a las Torres Gemelas en Nueva York. Es

decir, globaliza el sentir de amenaza constante. Asimismo, manifiesta los fenómenos naturales que azotan a Chile (como los sismos y la alerta constante de un tsunami) y ponen en estado desesperanzador a los personajes. Esto va aunado al presentimiento religioso de García, ferviente testigo de Jehová que presupone el final de los tiempos. Con ello, se refleja una característica esencial del neopolicial: “los finales no suelen establecer el orden moral irremediablemente deteriorado. En estos textos no hay lugar para la esperanza” (García Talaván, 2014, p. 81).

El punto climático es la conclusión que llega con la captura del presunto feminicida serial, quien es identificado, capturado, enjuiciado y procesado. Pero ¿en verdad los atroces crímenes son descubiertos? El misterio queda permanentemente en el aire cuando, en los momentos finales de *Racimo*, aparece Camila, una de las chicas atacadas por el supuesto culpable y que se encontraba en una red de trata. Esto genera una constante tensión que coquetea con un final abierto y revela que las versiones oficiales nunca son de fiar, pues esconden problemáticas profundas que no concluyen con la captura de un solo monstruo. Así se refuerza lo expuesto por García Talaván sobre el neopolicial: “poco importa que el enigma pierda importancia o que la policía no sea capaz de resolverlo, lo que interesa es dejar constancia de la existencia del delito, de la corrupción y de la violencia” (2014, p. 75).

La visión de Torres Leiva sólo se enuncia. Así, Zúñiga busca provocar al lector, que empatiza y toma una postura respecto a los acontecimientos de violencia de género que han desfilado por las páginas de la novela. Esto es un componente clave para el neopolicial: se trata de una denuncia contra el sistema político-judicial y un clamor literario contra el olvido de las víctimas de feminicidio.

Referencias

- García Talaván, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos*, 2 (148), 63-85. www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca148-63.pdf
- Morales Hernández, M. R. (2020). *Feminicidio*. Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Russell, D. E. y Harmes, R. A. (2006). *Feminicidio: una perspectiva global*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zúñiga, D. (2014). *Racimo*. Penguin Random House.

Los misterios de la justicia

*Un libro noble siempre es fruto
de desilusión y signo de protesta.*

José Vasconcelos

José Emiliano Alcántara Cruz

La ausencia

La palabra *justicia* es engorrosa, compleja y fastidiosa. Cada vez que la escucho, me viene una sensación incómoda al estómago; una rabia y una tristeza seca se me asientan en la panza. ¿Por qué? Tan sólo hay que ver el país y percatarse de la impunidad que ostentan los servidores públicos. De igual manera, es notorio que, gracias a sobornos millonarios, el gobierno ignora cualquier delito. Es decir, en México, se trata de un término sumamente voluble que se adapta a las circunstancias. Y, para tristeza de muchos de nosotros, difícilmente se acopla a la situación del agraviado o la agraviada.

Al contrario: la justicia no aparece en casos que de verdad importan, les rehúye a ellos y a los que la necesitan. Por eso, escribir sobre este concepto aquí es, por decir poco, un chiste de mal gusto. “¿A poco sí existe?”, se cuestionan algunos. “Uy, no me digas que todavía te lo sigues preguntando”, les responden otros. ¿Cómo empezar, entonces, a escribir sobre algo que no hay? ¿Cómo encontrar palabras que aprehendan nuestra situación tan particular? ¿Cómo hablar de lo ausente, de aquello que no conocemos?

Las primeras palabras

Tal vez uno no empieza escribiendo sobre la justicia, que nos es extraña y lejana, sino sobre la injusticia, que nos resulta familiar y cercana. Empecemos, pues, hablando de lo que sa-

bemos y, más importante, de lo que vivimos. Todos los días soportamos el abuso de poder de las autoridades: policías, gobernadores, políticos y presidentes. Los primeros, que son con los que convivimos frecuentemente, toman ventaja de su estatus, de esa placa y de esa pistola que el Estado les da. En nombre de éste, cometen todo tipo de atrocidades (asaltos, violaciones, asesinatos, desapariciones...) y, para sorpresa de nadie, salen impunes.

Siempre que pienso en la imagen de los policías, recuerdo el cuento “Bajo el agua negra” (2016) de Mariana Enríquez. El relato inicia con un interrogatorio: una fiscal cuestiona a un policía que, al parecer, asesinó a dos adolescentes. Él, con un aire de soberbia y arrogancia, ignora las preguntas porque las considera graciosas e inútiles. En todo momento mantiene una actitud cínica y burlona: “[e]l policía se rio; se reía de ella, se reía de los chicos muertos” (p. 158). ¿Por qué actúa así? ¿Acaso es por la inocencia de la fiscal, debido a que ella aún cree en las leyes y los protocolos de investigación? ¿O es por nosotros, los lectores, que pensamos que “los malos” siempre pierden y pagan por sus crímenes?

Uno pensaría que esos policías se quedan en la ficción, pero no es así. Jamás permanecen ahí. Siempre se las arreglan y se escapan de las letras (y, de paso, de la cárcel). Andan sueltos, coludidos con los criminales de cuello blanco (banqueros, abogados, empresarios y políticos) y con los delincuentes que se agrupan para formar bandas. Todos ellos comparten los mismos intereses y valores. Ahí radica el terror de nuestra realidad: las convicciones de las fuerzas armadas están más que corrompidas y, aun así, se les otorga un arma. ¿En qué país sucede esto? ¡Claro, en México! Debido a ello, aquí las palabras *policía* y *criminal* no funcionan como antónimo, sino como sinónimo.

La injusticia, por lo tanto, es fecunda en nuestro país, donde no hay castigo para los criminales, sino premios y condecoraciones. Por su parte, los afectados y las afectadas sufren en silencio. Muchas veces callan el dolor, pues, en México, hablar

es peligroso. En vista de que quien expresa algo sobre esto pone en peligro su vida, uno se vuelve mudo. Esto ocurre por el deseo de protegerse (de la policía, de los empresarios, del narco, etc.) y porque las palabras no salen cuando se tiene mucho miedo. No obstante, ¿qué tanto podemos resguardarnos en un lugar así? ¿El silencio nos garantizará alguna seguridad?

Las letras negras

El miedo paraliza e inmoviliza, pero no es permanente. Además, a veces otro tipo de sentimientos (como la inconformidad, la frustración y el enojo por la situación) lo opacan y lo relegan. A raíz de este descontento, nace una camada de escritores y escritoras cuyo propósito es denunciar las atrocidades del poder por medio de las letras. Ellos y ellas enuncian los horrores del pasado y de nuestro presente, señalan la corrupción (tanto moral como económica) de las sociedades del siglo XX y XXI. Así, bajo un panorama desolador, nace la literatura negra en México.

En estas tierras, en donde aflora la injusticia, encontramos una inmensa producción de serie negra y, sobre todo, de lectores ansiosos por conocer y develar no los secretos más interesantes, sino los más evidentes; los que sabemos, pero que, aun así, nos cuesta trabajo asir con la palabra, darles forma en el discurso. Desde luego, me refiero a los crímenes del día a día que, gracias a los medios de comunicación, muchas veces dejan de ser hechos y se convierten en rumores.

Nuestra tierra naturalmente es negra, de ese tono que se asemeja a la sangre coagulada, seca. Entonces, estamos ante un espacio que exige literatura negra:

El país marcado mucho tiempo por la impunidad creó el ambiente necesario para contar historias, denunciar, criticar, resaltar héroes anónimos capaces de descubrir los tejidos del poder y acabar con los males de las sociedades sin ayuda de ningún aparato de justicia (Rodríguez Lozano, 2007, p. 61).

Pero no sólo se escribe para nombrar, para señalar. También se escribe para tratar de entender la situación de nuestro país y por qué México está tan destrozado. ¿Qué fue lo que salió mal? ¿En qué momento se descarriló el tren? Tratamos, mediante los mil y un borradores que son estos relatos negros, de conocer, por lo menos, de dónde vino toda la miseria y de dónde salió tanta injusticia. Tal vez por eso se elabora literatura negra: sólo para comprender.

¿Porque cómo se explica que nunca es la inspiración lo que empuja a nadie a contar una historia, sino, más bien, una combinación de rabia y claridad? Cómo decir: No, no encontramos ninguna inspiración aquí; encontramos un país tan hermoso como roto, y dado que estamos viviendo en él, estamos igualmente un poco rotos y avergonzados, y quizá busquemos algún tipo de explicación, o de justificación, para estar aquí (Luiselli, 2017, p. 15).

Y se seguirá buscando esa explicación y justificación por los siglos de los siglos...

Las letras del pueblo

Dicho lo anterior, no es sorpresa que la serie negra tenga un fuerte compromiso social. Sirve para despertar (o sacudir) la conciencia del lector, para quitarle la venda de los ojos (que le puso un tercero o que él mismo se colocó) y mostrarle la realidad en la que vive. Estoy convencido de que estos libros no cambiarán el mundo; sin embargo, creo que tienen la posibilidad de transformarnos. Nosotros, como su público, ¿por qué no vamos a corregir las cosas, a poner todo en su lugar? Seamos, entonces, los investigadores que exige México. Aquellos que, de acuerdo con María Elvira Bermúdez, guardan mucha semejanza con los caballeros andantes que repartían justicia en el mundo: “el detective, al que ya una vez consideré también como un moderno desfacedor de entuertos que se arma caballero al

emprender la cruzada contra el crimen: ha trocado la lanza por la lupa y el escudo por el revólver, pero continúa siendo un caballero” (1985, p. 13).

Esta literatura, de una manera muy especial, se relaciona con nosotros. Desnuda a las sociedades a las que pertenecemos, muestra los problemas que aquejan a éstas y, más importante, coloca en el centro a alguien que trata de enmendar o arreglar las dificultades (o, simplemente, alguien que intenta comprender el fenómeno de la violencia en los colectivos modernos). Estas letras tienen un destinatario muy claro: todo aquel que añore una pizca de justicia, que desee una sociedad mejor. No por nada este género “es fruto de desilusión y [, además, es un] signo de protesta” (Vasconcelos, 1985, p. 73).

Nos desilusiona nuestra realidad llena de odio y de crímenes. No obstante, mediante el habla o la escritura, protestamos porque queremos devolverle a México un poco de justicia. En cada relato negro encontramos la misma constante: todos, al final, “dice[n], expresamente o entre líneas: ¡nada es como debiera ser!” (Vasconcelos, 1985, p. 73). Sí, efectivamente, nada es como debiera ser, pero así es. Y sólo tenemos dos alternativas: soportarlo o combatirlo. De ahí tal vez nazca la fascinación por esta literatura, porque en los detectives encontramos esa figura que se resiste, trata de corregir las cosas y que siempre tiene las de perder (de hecho, normalmente suele perder); pero, aun así, persevera, insiste e intenta.

El castigo poético

No basta con hablar sobre el género negro. Es importante ejemplificarlo con algún relato que reúna las características antes mencionadas: la injusticia en México, el papel de la policía y, finalmente, la importancia de este tipo de historias. Por ello, la obra indicada para hablar de estos temas (y de muchos más) es “Los maravillosos olores de la vida” de Paco Ignacio Taibo II, uno de los exponentes más importantes del neopolicial en nuestro país.

El cuento representa una irrupción en las letras policiacas de aquí. Usualmente estos relatos tienen como centro de acción la Ciudad de México, que, junto al investigador o la investigadora, los protagoniza. No obstante, la historia de Taibo II se aleja para ubicarse en el norte, en Ciudad Juárez, Chihuahua. Ahí conocemos a dos personajes sumamente curiosos: una bruja con lentes de fondo de botella y un enano que se gana la vida boleando los zapatos de los judiciales. Ambos, por medio de la magia, hechizan a un policía: Marcial Cirules Marulán.

Marcial no es un hombre, sino una bestia, pues su conducta se asemeja a la de un animal salvaje. Acerca de él, sabemos que asesinó a decenas de personas nada más porque sí, para mostrar que puede y para mantener su fama. Estamos, entonces, ante alguien apático e insensible que no se conmueve con la muerte y el dolor ajeno, que se guía por sus deseos y caprichos. Debido a esto, tanto la bruja como el enano idean un plan para darle una probada del infierno que desató entre los inocentes, así que lo embrujan: a partir de ahora, las manos de Marcial olerán a muerto, pero sólo él lo podrá notar.

El hedor lo desquicia, por lo que intenta ahogarlo con distintos líquidos: colonia, orina e incluso gasolina. Dicho sea de paso, este último, al entrar en contacto con el fuego, le provoca severas quemaduras en las manos. Sin embargo, aun así, el olor persiste y, más importante, le recuerda lo elemental: “eres un asesino, Marcial”. El castigo es perfecto: a falta de una conciencia, de un sentido que le indique el horror que está esparciendo por Ciudad Juárez, parte de su cuerpo actúa como un recordatorio incesante y temible. Esto lo acosa día y noche; le arrebató la tranquilidad y la paz, elementos que él mismo les quitó a decenas de personas.

La bruja, el enano y nosotros, los lectores, celebramos este hecho, puesto que encontramos cierta felicidad en que por fin uno de los que deambulan con su aire tiránico por todo México está recibiendo un castigo ejemplar, un castigo poético. Por lo tanto, vitoreamos y aplaudimos la magia, porque, aunque sea

en el papel, vemos que por una vez se hace un ajuste de cuentas. Pero éste no sale de los jurados ni de las oficinas del gobierno, sino del mismo pueblo que está cansado de tanta violencia. Dado que los personajes lo generan con sus propios medios, no sé si decir *justicia* es mejor que *ajuste de cuentas*, ya que, como señalé al principio, ésta no existe en México.

Hay otra cosa, algo distinto que nace de la inconformidad, de esta rabia y tristeza seca que se asientan en el estómago. Entonces, en un mundo tan irracional y violento, tal vez, al igual que esos personajes, nosotros debamos buscar nuestra propia justicia. Así, en un futuro no tan lejano, cuando se escriba un ensayo sobre ella, se sabrá qué es y dónde se encuentra. Si algo nos deja la literatura negra es, hasta cierto punto, un rayo de luz, un poco de esperanza.

Finalmente, quiero terminar recordando a Emilio Renzi, el protagonista del cuento “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia. Dicho personaje, tras ser vapuleado y menospreciado por su jefe por descubrir que el poder controla la información, mira la noche por su ventana desde su oficina y descubre que “las luces de la ciudad parecían grietas en la oscuridad” (p. 92). Por ello, en estos tiempos de desolación, más que nunca, las luces de la ciudad nos tienen que parecer grietas en la oscuridad y no flamas de cerillos que se apagan con cualquier viento.

Referencias

- Bermúdez, M. E. (1955). Prólogo. En *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* (pp. 7-23). Libro-Mex.
- Enríquez, M. (2017). Bajo el agua negra. En *Las cosas que perdimos en el fuego* (pp. 155-174). Anagrama.
- Luiselli, V. (2017). *Los niños perdidos. (Un ensayo en cuarenta preguntas)*. Sexto Piso.
- Piglia, R. (1975). La loca y el relato del crimen. En *Nombre falso*. Siglo XXI.

- Rodríguez Lozano, M. G. (2007). Huellas del relato policial en México. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 59-77. revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110059A
- Taibo II, P. I. (2020). Los maravillosos olores de la vida. En *Cuentos incompletos* (pp. 23-32). Planeta.
- Vasconcelos, J. (1985). Libros que leo sentado y libros que leo de pie. En *El ensayo: siglos XIX y XX: de Justo Sierra a Carlos Monsiváis* (pp. 73-75). Promociones Editoriales Mexicanas.

Los espacios del crimen en la narrativa policial latinoamericana

Sandra Carolina Jiménez Pedroza

En todo texto literario es normal encontrar una diversidad de descripciones de humanos, bestias míticas, sentimientos, vestuarios e inclusive comida. A los lectores algunas les pueden parecer eternas, círculos viciosos (como las hechas por H. P. Lovecraft); otras, breves pero impactantes (como las de Gabriel García Márquez). Empero, aunque pueden dar la impresión de ser innecesarias o repetitivas, tienen un propósito. En especial, son importantes aquellas que están dedicadas a delinear los espacios y, en el caso de la narrativa policial latinoamericana, que cumplen la función de crear significados y simbolismos. Éstas ayudan a la evolución de los personajes y la historia; y, principalmente, sirven para la realización, resolución o encubrimiento del crimen.

Por ejemplo, un espacio muy frecuente en dicha narrativa es la ciudad, que ha sido retratada en obras literarias como *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero y *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal. Ahí es descrita como un lugar laberíntico, misterioso, nocturno, sucio, corrupto, asesino, violento. Sin embargo, la exposición de tal tipo de urbe, a modo de crítica social, no ocurrió en los primeros años de vida del género policial en Latinoamérica. Para que eso sucediera, pasó mucho tiempo y se escribieron varios textos. Uno de ellos es “La muerte y la brújula” (1944) de Jorge Luis Borges, cuento cuya finalidad es criticar la falta de renovación de este género, homenajear a los clásicos como Poe y demostrar la pobreza de audacia de los detectives de su época, porque eran incapaces de contemplar su propia realidad. Y, para probar esto, se pone al protagonista, el investigador Erik Lönnrot, como víctima: sus deducciones lo

limitan tanto que es hasta el final, cuando el criminal le explica el cómo y porqué de su delito, que comprende todo. ¿Cómo es que quedó atrapado por sus propias ideas?

Principalmente, fue por la oscura ciudad anónima, por la Triste-le-Roy (o la “quinta simétrica”, como la llama el criminal). Ésta, al igual que la vivienda en la que se da la gran confrontación entre protagonista y antagonista, es un laberinto. Se trata de una enorme casa de los espejos, una total ilusión cuya existencia no sólo refleja el plan de Red Scharlach, su enemigo, sino también la confundida y paralizada mente de Lönnrot. Él, aunque pensaba que su investigación avanzaba, sólo dio vueltas en círculos hasta su muerte. Siendo así, obtuvo un final inesperado, pues tradicionalmente los espacios citadinos son áreas de control para los detectives clásicos; zonas seguras en donde su intelecto los salvará de todo mal, de toda barbarie. Pero este caso no termina de ese modo.

Tanto en ese cuento como en “El triple robo de Bellamore” (1904) de Horacio Quiroga, los espacios actúan como cómplices del criminal para realizar el delito —aunque no sucede del todo así en el segundo texto—. Encierran a la víctima, que es guiada ahí por su rival vengativo (en el relato de Borges) o celoso (en el relato de Quiroga), hasta asfixiarla. Del mismo modo, también ayudan a encubrir el asesinato. Y aquí conviene preguntarse cómo son esos lugares. ¿Son cerrados? ¿Son nocturnos y sin la luna como espectadora? ¿Son silenciosos? La respuesta a todas esas preguntas es sí. En un inicio dan la apariencia de ser abiertos (como la Triste-le-Roy o el bar en el que está Zaniski con todos absortos escuchando su evidencia). Pero resultan ser cajas —o ataúdes— que, conforme se desarrolla la trama, sofocan al lector y a la víctima con la verdad (en el primer cuento) y con mentiras (en el segundo). Asimismo, el tiempo está vinculado con el espacio. Esto vuelve a ambos una condición del texto llamada *cronotopo*: su unión con la trama es como si fuera un interruptor de palanca que detona la historia y es funcional en relación con ella.

Existen varios tipos de cronotopos. Uno se presenta en “La muerte y la brújula”, donde, como he dicho, están la calle simétrica y la casa laberíntica. Ambas son el cronotopo del camino y del encuentro, respectivamente, porque la vía conduce a la vivienda y ésta, a la muerte. Por otro lado, en “La mujer que llegaba a las seis” (1950) de Gabriel García Márquez está el cronotopo del castillo, aunque el texto no se ambienta en un lugar así. Ocurre en un restaurante —que posiblemente es de clase media baja—, en el que no sucedió el crimen, pero sí se dio su encubrimiento por medio del tiempo. Éste retrocede cada vez más a pedido de la protagonista, una mujer que cometi6 un delito y utiliza indirectas para solicitarle ayuda al dueño para establecer una coartada. Asimismo, algo en común entre este cuento y el de Borges es el uso del vidrio, del espejo como símbolo de la verdad que guía e incomoda a los personajes en cada aparición. Por ejemplo, en el relato de García Márquez el dueño del local frota constantemente el cristal de la barra con su trapo. Esto podría interpretarse como su deseo de “lavarse las manos”, de borrar la culpa que siente.

De igual modo, aquella barra de cristal en ese vacío restaurante representa una división o una frontera entre la verdad y la mentira, la criminal y el no-criminal, la civilización y la barbarie. Esta última dicotomía es la predominante en el siglo XIX y parte del XX en las narrativas policíacas extranjeras y latinoamericanas: los héroes ciudadanos —o detectives clásicos— hacen uso de la ciencia y la razón para desenmascarar a los culpables y llevar la *civilización* a la *barbarie*. No obstante, ¿cómo sabemos qué es cada una? ¿Acaso son sinónimos de urbano y de rural, respectivamente? ¿En dónde empiezan y en dónde terminan? ¿Qué nos indica quién posee una u otra? ¿Qué pasa con las periferias? ¿Existen puntos medios? Es imposible saberlo con seguridad, pues ese tipo de preguntas nunca consiguen respuestas razonables. A menudo las personas se dejan llevar por sus prejuicios, creencias o ignorancia a la hora de definir las.

En relación con la oposición civilización-barbarie o urbano-rural, surgen algunos textos como “La clave literaria” (1955) de María Elvira Bermúdez en el que no se problematiza dicha cuestión, ni se alude. Pero, aun así, lo menciono para mostrar los comienzos de la inclusión del entorno rural a la narrativa policial latinoamericana. Ahí Armando H. Zozaya se desvía de su camino y llega a un pueblo que no se describe detalladamente. Conforme avanza la trama, uno puede darse cuenta del tiempo cíclico (como en el de García Márquez). Sin embargo, la rutina es destruida cuando se comete un crimen por el despojo de tierras en el hotel donde se hospeda el periodista y donde se da tanto la realización como la resolución del asesinato. Además, este sitio —específicamente, el despacho de don Fermín— refleja el carácter del dueño, su nacionalismo, su desprecio por lo moderno, su devoción a la tradición y su machismo.

Esta estrategia, por llamarla así, también la aplica Antonio Helú en “Un clavo saca otro clavo” (1926), donde los espacios descritos por Máximo Roldán indican su pensar y su sentir. Por ejemplo, él expresa su nerviosismo y temor en el siguiente fragmento: “[l]as suelas de goma de su calzado dificultaban la marcha. Resbalaba. A duras penas llegó a la esquina e hizo que para un camión. Se aproximó, tanteando el suelo, materialmente, con los pies, y los brazos extendidos, pronto a asirse” (1991, p. 19). Este no es el único texto policial que ha explorado el funcionamiento del crimen en entornos no urbanos: uno más es “La marca del ganado” (2003) de Pablo De Santis. Ahí se habla sobre, probablemente, uno de los motivos por los cuales se tardó en explorar la idea de llevar al detective fuera de la urbe, su zona de confort: “[e]l comisario parecía desconcertado: nunca en su vida había investigado nada, ya que en el campo, a diferencia de la ciudad, las cosas son, o bien demasiado evidentes, o completamente invisibles, y tanto en un caso como en otro la investigación es inútil” (2015, p. 12). Por supuesto, ahora hay mayor conciencia de que en todos los lugares (ya sean campo o

no) de Latinoamérica se comete cualquier tipo de delitos tan terribles que se podrían hacer mil libros rojos acerca de ellos.

En ese mismo texto se ejecutan numerosos crímenes contra animales. Esto perturba a los habitantes, quienes no paran de elaborar teorías cada vez más absurdas sobre el culpable. Sin embargo, por mera casualidad, el dueño del bar, sitio que también funciona como centro de conspiraciones, descubre al asesino. Pero se niega a decirlo porque disfruta de la algarabía de personas especulando en su local y, sobre todo, goza al saber que es el único que conoce el delito. Ese sentimiento no dura mucho, ya que la masacre se detiene y deja de importar, por lo que su negocio pierde el brillo que había adquirido por tanta gente curiosa. Asimismo, vale la pena mencionar que en este cuento se espera el arribo de hombres de la ciudad para resolver el misterio:

También vinieron policías enviados por la jefatura de la provincia, y el comisario se sintió un poco relegado. Interrogaron a todo el mundo, sacaron fotografías y recogieron muestras para el laboratorio, pero se fueron también al poco tiempo sin respuestas y sin demasiado interés por las respuestas que no habían encontrado.

Durante todo ese tiempo, aun mientras los otros policías invadían su lugar, el comisario siguió investigando [...] (De Santis, 2015, p. 15).

Las medidas que tomaron no sirven, así que se transgrede la idea del policía o detective lógico que llega al pueblo para descubrir la verdad en menos de diez minutos con sólo observar su alrededor. De igual manera, se rompe la creencia popular de que, cuando sucede en un pueblo, un crimen aparentemente inexplicable es producto de un hecho fantástico o de una criatura.

Por otra parte, hay textos como “Tenga para que se entretenga” (1972) de José Emilio Pacheco y “El perjurio de la nieve” (1944) de Adolfo Bioy Casares, que sitúan a sus personajes en

entornos de la naturaleza —Chapultepec y una hacienda, respectivamente— y los hacen navegar entre una narrativa fantástica-policial. En cambio, en *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia la historia se desarrolla en una provincia subversiva que le muestra al lector los bajos fondos, los espacios tenebrosos que nos horrorizan, fascinan y atrapan.

En conclusión, los y las detectives son personajes que disfrutan de andar por el moderno y caótico mundo. En este caso, también son personas que, en cierto modo, viven de forma cíclica, descubriendo y resolviendo enigmas a diestra y siniestra. Primero únicamente estaban en ciudades; después, en todos los lugares posibles: pueblos (como en *Las muertas*), zonas periféricas (como en “Los maravillosos olores de la vida” de Paco Ignacio Taibo II) o incluso nuestro propio hogar (como en “Hacer memoria” de Alejandro Zambra).

Un crimen lo puede cometer cualquiera en cualquier lugar. Pero alguien lo sabrá tarde o temprano, porque no importa si el delito ocurre de noche o de día, en áreas urbanas o no urbanas, en calles o casas, frente a todos o frente a nadie. Siempre habrá alguien dispuesto a solucionar el caso y ensuciarse las manos. No importa si se trata de madres, periodistas o simples lectores, quienes parten del dolor para reflexionar y actuar, mientras intentan evitar que los espacios nos escondan la verdad eternamente.

Referencias

- Bermúdez, M. E. (2006). La clave literaria. *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos* (pp. 129-142). Latino Americana y Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles.
- Borges, J. L. (1987). La muerte y la brújula. En *Ficciones* (pp. 147-163). Alianza y Emecé.
- De Santis, P. (2015). La marca del ganado. En *Cuentos policíacos argentinos con tinta y sangre* (pp. 11-23). Colihue.

- García Márquez, G. (1974). La mujer que llegaba a las seis. En *Ojos de perro azul* (pp. 38-45). Editorial Sudamericana.
- Helú, A. (1991). Un clavo saca a otro clavo. En *La obligación de asesinar* (pp. 13-22). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Quiroga, H. (1996). El triple robo de Bellamore. En *Todos los cuentos* (pp. 869-870). Universidad de São Paulo.
- Taibo II, P. I. (2020). Los maravillosos olores de la vida. En *Cuentos incompletos* (pp. 23-32). Planeta.

Goma de mascar: el secreto que se estira como un chicle

Sandra Escames

Rafael Courtoisie es un poeta y narrador uruguayo reconocido dentro y fuera del país por una obra vasta y en evolución. Ésta se ubica en una modalidad propia de la tan debatida poética de la posmodernidad latinoamericana y, más específicamente, en cierto posmodernismo rioplatense. Comenzando a destacarse en la década del noventa, los escritos de Courtoisie se asoman al mundo literario con un estilo propio en el que sobresalen la mezcla de discursos, el uso oscilante del lenguaje exquisito y coloquial, el ritmo interno de su escritura que alterna la frase breve y contundente con aquella de largo aliento poético. Dado que son un testimonio de una época de fragmentaciones y discursos superpuestos, se instalan en un mundo globalizado con una importante influencia de la tecnología y de la cultura audiovisual. De esta manera, nos presentan un panorama mucho más complejo de la actual literatura de este continente, que integra lo universal y lo local. Por ello, es posible leerlos como el resultado artístico de una serie de innovaciones enmarcadas en la tradición.

Sin embargo, *Goma de mascar* (2008) no es una narración poética como otras de Courtoisie, ya que en ella predomina el discurso paródico transmitido frecuentemente con el tropo de la ironía. Apenas comienza la historia, nos encontramos con un crimen que representa un misterio y, con ello, posibilita una investigación: Kathleen Lamb Craig, una joven estudiante de Economía de la Universidad de Sappy City, ha sido asesinada. Ella tenía un proyecto que consistía “en el estudio sistemático de las posibilidades económicas de reciclar chicles masticados” y acababa de aprobar su tesis de maestría con las máximas calificaciones. Su plan era intercambiar toda la goma de mascar por un número para el sorteo de un auto. Así, al depositarla

ya gastada en un resumidero automático, se facilitaba reciclar tres toneladas equivalentes a diez mil dólares en neumáticos. Además de lo anterior, de Kathleen sólo conocemos algunos aspectos de su personalidad y de su vida: su talento para los negocios, su atractivo físico y su vida sexual promiscua.

Aunque le llamaríamos *Chicle* en Uruguay, la historia está ambientada en una ciudad norteamericana. Entonces, desde el título y dos de los tres epígrafes en inglés, podemos sentir esa ajenidad que se mantendrá hasta el final con frases del narrador y de los mismos personajes enunciadas en dicha lengua. Asimismo, desde el principio, el lector reconoce la cercanía del texto con el policial y, a la vez, su alejamiento: el discurso paródico rompe rápidamente con su horizonte de expectativas, haciéndolo asumir esa síntesis bitextual que se le presenta. En ese sentido, Courtoisie se ha servido de la poética del género como componente importante en el entramado de la obra, para reescribirlo o dislocarlo. Por lo tanto, *Goma de mascar*, en este contexto posmoderno, aparece como un ejemplo modélico de la novela policial latinoamericana contemporánea.

Es interesante observar cómo todos (o casi todos) los personajes se construyen en pares. De igual manera, los principales sospechosos se presentan en contrapunto: son dos poetas candidatos al Premio Nobel que se envidian mutuamente. (Qué ironía que la presunción de culpabilidad recae sobre dos artistas merecedores del mayor galardón al que un escritor puede aspirar.) Uno, llamado Joseph Rabbit, es ruso; el otro, llamado José Asunción Valenzuela, español. Son casos semejantes, simétricos, “como primos hermanos”. Ambos parecen haber tenido razones para matar a Kate, con quien mantuvieron relaciones sexuales cuando eran sus profesores en la Universidad. Sus secretarías, Sally Hare y María del Rosario Carmona y Céspedes —que parecen un apéndice de estos dos grandes hombres— también son caracterizadas en forma dual e incluso van al mismo salón de belleza.

En el otro bando se encuentran los investigadores del caso: dos policías que pertenecen al aparato estatal. El teniente Carson, que es heredero de Dupin y tiene una actitud magistral, audacia analítica y un alto grado de intuición, demuestra sus variadas competencias técnicas. Igual nos enteramos de que es alcohólico y de que su asistente, el sargento Irving Merrill, es homosexual. Siendo así, el texto ratifica, en un juego intertextual, los protocolos del relato policial: “[d]etrás, a unos pasos, lo seguía Irving Merrill, como Watson a Sherlock [...]”. Luego suspende esos rasgos fijos a través de la transformación paródica: “[...] como Pluto a Mickey Mouse, como Condolleeza Rice a Bush o viceversa”. Parodia de la ficción, parodia de la realidad.

La pregunta central de esta novela es: ¿quién mató a Kate? Este misterio requiere de una investigación que debe convertir en significativo lo que no lo era. La búsqueda de la verdad por medio de los indicios para la construcción de sentido, y varios elementos más que iremos observando, acercan a esta historia al policial de enigma. Sin embargo, los rasgos del *hardboiled* tienen más fuerza aquí y resultan más afines con la estética personal del autor: la primera hipótesis de Carson es que se trata de una conspiración de la industria de neumáticos o de los muchos consorcios multinacionales de la industria automotriz. Él bien sabe que no vive en un país libre y que el verdadero poder está en las corporaciones, en las grandes empresas del petróleo, de la química, de la guerra. Entonces, nos encontramos con temas relacionados con prostitución, lavado de dinero, espionaje industrial, hampa organizada, etc.; es decir, con la novela negra.

El espacio donde se desarrolla la acción es la calle de la gran ciudad, lugar en el que se encuentra la multitud y es más fácil esconderse. Por consiguiente, *Goma de mascar* es un relato urbano. Crimen, intriga, espionaje, sexo y una serie de hechos que suscitan nuevos crímenes revelan la monstruosidad de los poderosos. Este acercamiento al realismo por parte de la serie negra tiene mayor afinidad con el llamado “realismo sucio”,

etiqueta con la que se ha identificado a buena parte de la narrativa de Rafael Courtoisie. La aproximación no sólo es en lo temático, sino también en el lenguaje despojado y cargado de violencia, en las recurrentes frases breves que diseñan un estilo parco, económico.

Entendemos, sin embargo, que aquí los rasgos temáticos y retóricos del *hardboiled* se cumplen por medio de una versión paródica. Ésta es como una exacerbación del desvío genérico o como una operación de reescritura que supone una reedición de las posibilidades de la narración —en este caso— mediante la risa y, a menudo, el sarcasmo. No sabemos qué relación tiene el asesinato de Kate con el bombardeo por parte del gobierno de Mickeymousekistán a un país perdido entre Indonesia y América del Sur, pero allí está. Nos desconcertamos como lectores al encontrar dibujos de la bandera de ese lugar, que primero contiene a un ratón un poco parecido a Mickey Mouse; y luego, a un gato que nos recuerda a Hello Kitty. Mickeymousekistán pasa a ser Kittykistán y después se transforma en Doguiekistán (que, obviamente, añade la imagen de un perro).

La incorporación de imágenes visuales, la numeración de los fragmentos (73, 73 y ½, 74) y algunas otras novedades estructurales (como las reflexiones del narrador acerca de la importancia del hielo en la vida diaria norteamericana después de que un personaje ha pedido un scotch sin hielo) aportan la misma dosis de sonrisa y perplejidad en el lector. En varias oportunidades, cuando la escena requeriría de cierta solemnidad, se cae en lo grotesco. Por ejemplo, la muerte del teniente Carson es emotiva para su ayudante, su viuda y todo el Departamento de Policía, pero no para los empleados del cementerio que están aburridos. La focalización del relato pasa entonces a la de uno de los trabajadores más jóvenes, que masca chicle mientras desciende el ataúd y piensa en la posibilidad de ganar un auto en el sorteo luego de depositar su goma de mascar en uno de los contenedores para reciclaje que

hay dentro del mismo cementerio. Este caso es sólo una de las asociaciones arbitrarias que realiza el narrador para desviar su relato, ligando historias disímiles y estirando gratuitamente el enigma.

Toda la edificación de la novela policial está construida sobre los firmes cimientos de un secreto. La reconstrucción del sentido y el esclarecimiento del misterio necesitan de un atento recorrido por cada una de sus estructuras, de una perspicaz mirada a través de cada uno de sus ventanales y de sus fisuras. Pero la verdad no llega pronto: a cada paso, el camino se presenta lleno de desvíos y detenciones. Al principio, aunque las muestras de ADN que había debajo de las uñas de Kate coinciden con las de los profesores, según Carson, todavía quedan cabos sueltos. Hacia la mitad de la obra, por más ansioso que esté Irving por arrestarlos, Carson considera que no es el momento oportuno porque alguno de los dos está por ganar el premio. Además, cada vez que su asistente quiere retomar el caso, el teniente está borracho o listo para tomar una copa.

Estamos ante un espacio narrativo que se deleita en *suspender*: la espera conserva intacto el secreto. Y las acciones no dejan de transcurrir a modo de videoclip, a veces surgidas por capricho, sin un vínculo justificable con la trama central. El azar aquí se carnavaliza, por lo que esas jugadas entrelazadas entre sí terminan siendo arbitrarias o nos resultan poco creíbles por sus combinaciones insólitas. Las historias de Samantha y de Kiki, mujeres espías surgidas del mundo de la mafia y de la prostitución, quedan enredadas con las de los poetas, dando lugar a confusiones y desdoblamientos como en la literatura de folletín. Los malentendidos, los desvíos y las detenciones exacerbaban el desafío planteado al lector, intentando confundirlo y llevar su paciencia al límite. Cuando Carson cae enfermo, se enfrenta a una larga agonía y Merrill no puede retomar el caso hasta después de su muerte. Por lo anterior, estamos entre la construcción y la deconstrucción del paradigma del público del relato policiaco.

En relación con los indicios y su develamiento, veremos que —ya bastante avanzada la novela— Rabbit aparece en su casa lastimado con un rasguño en el brazo. Sally raspa la herida con un hisopo de algodón y lo guarda en una bolsa (primera evidencia). Este hecho, aislado aún, puede no representar nada para el lector, que está confundido entre tantas historias intermedias. Pero, a medida que avanza la narración, se siembran más indicios para el descubrimiento del secreto. Se nos informa luego que las dos secretarias son amigas y, más adelante, asistimos a una conversación telefónica entre ambas para encontrarse en un parque. Una vez allá, el narrador nos informa que no se entendía lo que decían porque estaban cuchicheando.

Después se presenta una pregunta seguida de varias respuestas hipotéticas: “¿quién mató a Kathleen Lamb Craig?”. Las posibles réplicas —entre signos de interrogación— son: la mafia, Bubble Crash, American Patriots Gum Chewers, Rabbit, Valenzuela, Rabbit y Valenzuela juntos... No se menciona a las secretarias como sospechosas. Esa correspondencia entre los fragmentos del relato parece no ser visible a nivel temático, haciéndonos creer que el narrador está contando hechos desligados. Sin embargo, a lo largo de la novela, observamos que se nos brindan pistas a nivel estructural de la relación paradigmática entre ciertas partes de la historia.

John, un amigo gay de Merrill, hace una *Pink Party* en su apartamento y separa los distintos ambientes con biombos rosados. Irving, que fue con su novio *african american*, va a uno de esos lugares reservados y escucha parte de una conversación entre Sally y María del Rosario. Mediante esa plática, se puede deducir que ellas mataron a Kate. La separación física que hay, como símbolo de ocultamiento, aleja y, a la vez, une las historias: de un lado hay una pareja gay y ¿del otro? ¿Qué hacen las amigas secretarias en una fiesta así? El tema de la homosexualidad ronda a esas mujeres, pasando cerca de ellas, pero sin establecer relación con sus vidas.

Por otra parte, el texto está trabajado estilísticamente desde la repetición relacionada con los personajes y las situaciones. Esto funciona como un sutil indicio de la duplicación del culpable: desde el principio, se baraja la posibilidad de que la acusación de homicidio podría recaer en uno de los dos sospechosos. Sin embargo, vemos que, en realidad, las asesinas son esas secretarías aparentemente inocentes, que poco a poco le revelan al lector su faceta violenta y su responsabilidad en el crimen, así como el vínculo amoroso que las une.

En última instancia, la interrogante que engloba o agrupa a todas es la pregunta por la identidad. Los rastros, las marcas y las huellas son pequeñas piezas de un rompecabezas que debe ser armado por alguien capaz de descubrir las mínimas aristas, los bordes más irregulares de cada una de las partes. El *quién* es la cuestión de todo relato policial, pero éste se esconde, se camufla, se metamorfosea. El enmascaramiento es una forma diagonal de aludir a dicha pregunta, que también se trabaja aquí desde la duplicación: todas las mujeres se miran desnudas frente al espejo (único momento en el que se ven realmente como son) y el detective se enfrenta con su sombra. Así se expone a la identidad y la soledad como dos caras de una misma moneda.

La dualidad Rabbit-Valenzuela, presentada en su historia y en sus caracteres personales mediante la semejanza y la oposición, se manifiesta en el primer rasgo de identidad: el nombre. Sólo hay uno para dos personajes: Joseph y José. A su vez, Rabbit ('conejo') y su secretaria Hare ('liebre') comparten el mismo sema. El apellido de ésta se potencia o intensifica con el nombre Sally ('salida'), ya que, si recordamos la proverbial rapidez de ese animal, puede sugerirnos su facilidad para huir de la situación embarazosa. Asimismo, a nivel simbólico, la liebre (de carácter femenino) sugiere lujuria, por lo que es un animal inmundo para los hebreos.

Por su parte, el conejo, aludido en el primero de los tres epígrafes, adquiere connotaciones negativas: "The rabbit has a charming face: / its private life is a disgrace. / I really dare not

name to you / the awful things that rabbit do". Aun con su cara y apariencia encantadoras, hace cosas horribles y tiene una vida privada desgraciada. De este modo, la ironía, ya presente en el paratexto, es una clara anticipación: el narrador dice que no nos dará su nombre y nos está señalando a uno de los principales culpables. Esto es una pista medianamente falsa para el lector, que comienza mirando a Joseph Rabbit con ciertos prejuicios, pues lo señala como una persona con dos caras y como sospechoso. Por tanto, otra vez se presenta el tema de apariencia-realidad. Pero la pista no es del todo falsa si observamos que el narrador en cierta parte del texto hace referencia a su capacidad de hacer maldades.

Más ironías a nivel del lenguaje: José y María, la pareja arquetípica y el matrimonio modelo del cristianismo, son los nombres españolísticos de José Asunción Valenzuela y María del Rosario Carmona y Céspedes. Por su parte, Kate es la víctima del inmerecido sacrificio, aunque no es tan mansa ni tan pura, ni tan inocente como el animal al que alude su apellido: Lamb ('cordero'). Además, están la Universidad de Sappy ('tonuelo') City y las prostitutas de la novela, una de la alta sociedad y la otra de la calle, reciben el nombre de Ángeles y Clarissa.

Toda la novela está llena de ocultamientos y mentiras: los personajes que fingen sus identidades, el gay que aún no quiere salir del closet, las lesbianas homicidas que aparentan ser fieles secretarías y amantes de los profesores poetas. Clarissa es el personaje espía más curioso de la obra. Su caso se puede sintetizar así: es prostituta, pero, por una cuestión de estrategia, se hace pasar por esposa de Carson. A su vez, se transforma en ayudante de Irving luego de la muerte del teniente y pasa a ser una espía que finge ser una mujer común que va al salón de belleza (un simulacro de verdad creíble). Su secreto es ser prostituta porque nadie (ni siquiera Irving) sabe lo que ella es. Su mentira es estar casada con Carson. Este doble juego deja en evidencia ante el lector la ironía de su nombre.

Identidad/verdad frente a apariencia/mentira. El tema de la verdad ha sido aludido directamente por medio de dos poemas: uno de Rabbit, con el motivo de la verdad que duele, y otro de Valenzuela, que contiene la exhortación: “la verdad os hará libres”. En un mundo engañoso, de dobleces y falsedades, esas palabras suenan huecas, como un frívolo ejercicio literario.

Como ya se ha señalado, se sospecha de organizaciones económicas y de dos hombres, pero son dos mujeres las asesinas. Si bien, como observa Bertolt Brecht, “hay muy pocos motivos para el asesinato”,⁴ en principio podríamos creer que matan por sus parejas (por celos). No obstante, lo hacen porque ellas se aman y, sobre todo, por motivaciones económicas. Todo, desde el proyecto de Kate hasta el porqué del crimen, sucede por el dinero (como dicta la serie negra). Aunque pueden existir algunos actos de cariño, llegan a ser condenables desde el punto de vista ético y gratuitos hasta lo inverosímil (a manera de parodia). Ejemplo de ello es que Clarissa mate a quince personas para conseguir un hígado y salvar a Carson, que prácticamente es un desconocido para ella y que igual muere porque ninguna de las víctimas es compatible con él.

Al final, las dos historias se rematan: ninguno de los dos poetas gana el Nobel (a pesar de que eran los candidatos más firmes) y resulta que ninguno mató a Kate. Se descubre quiénes son las culpables, pero ya no importa. No se les castiga, así que no se devuelve el orden (¿alguna vez hubo orden?) transgredido por el delito, porque no hay justicia. Y la razón es muy creí-

⁴ Dice Brecht: “Los caracteres raramente varían y motivos para el asesinato los hay muy pocos. Ni en la creación de nuevos personajes ni en el hallazgo de nuevos motivos para el hecho invierte el buen escritor policíaco mucho talento o reflexión. No es eso lo que interesa. Quien al enterarse de que la décima parte de los asesinatos ocurre en un patio rectoral exclama: ‘¡Siempre lo mismo!’, es que no ha comprendido la novela policíaca. De la misma manera podría exclamar en el teatro al levantar el telón: ‘¡Siempre lo mismo!’. La originalidad está en otra cosa” (2003, p. 24).

ble: a Irving ya no le interesa nada, pues se ha enterado de que tiene SIDA y perdió las ganas de vivir. Raymond Chandler se habría enojado con este final, ya que él consideraba que la novela policial, por una cuestión formal, siempre debía sancionar al criminal.⁵ Pero claro que estamos en otros tiempos y tenemos un concepto distinto de realismo.

¿No es más realista que un héroe, al enfrentarse a la posibilidad cercana de su propia muerte, abandone sus aspiraciones altruistas de resolver un caso misterioso y, sobre todo, de hacer justicia castigando a los culpables? Aun dejando un sentido de irritación o un retrogusto de tibia amargura y decepción en el lector, *Goma de mascar* es una delirante historia que provoca el placer de una segunda lectura: nos convence de la utilidad de volver sobre un mismo texto; de mascar las palabras y rumiarlas; de reciclar, en fin, nuestra primera experiencia (como pretendía Kate con sus chicles).

Referencias

- Brecht, B. (2003). Consumo, placer, lectura. En *El juego de los cautos* (pp. 24-26). (D. Link, Comp.). La marca.
- Chandler, R. (2003). Verosimilitud y género. En *El juego de los cautos* (pp. 31-34). (D. Link, Comp.). La marca.
- Courtoisie, R. (2008). *Goma de mascar*. Lengua de Trapo.

⁵ “La novela policial debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de justicia. Contrariamente a lo que se cree, esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma. Sin esto, la historia es como una acorde sin resolución en música. Deja un sentimiento de irritación” (Chandler, 2003, pp. 32-33).

CINE Y NARRATIVAS SERIALES

**Hibridaciones literarias y audiovisuales en
la saga Casasola de Bernardo Esquinca.
Una aproximación desde la fascinación lectora
y los peligros de perderse en su laberinto**

*Así era la Ciudad de México,
con su vocación de palimpsesto.
Con más capas que una cebolla,
pero con igual capacidad de hacer llorar
a quien expusiera sus ojos ante ella.*
(Esquinca, 2017a, p. 20)

Carlos Reyes Velasco

Además de la serie de Casasola (conformada por cuatro novelas y un cuento), Bernardo Esquinca ha publicado tres novelas, seis cuentarios, un libro de ensayos, cuentos en diversas antologías nacionales, una retrospectiva bilingüe de sus ficciones, una antología de autores mexicanos del pasado y el presente junto a Vicente Quirarte, audiocuentos y narraciones inéditas ilustradas en tiempo real. Por lo tanto, tiene un corpus narrativo sólido para alguien nacido en 1972 que comenzó a publicar a los 21 y que suma ya 28 años de trayectoria. Siempre ha sido fiel a sus temáticas y obsesiones: el género fantástico, la literatura de la imaginación, el policia-co-noir-thriller y el terror-horror.

El laberinto casosaliano progresa en cada entrega y sus pautas respetan la narrativa serial sustentada en la continuidad de su protagonista, quien siempre sobrevive con secuelas físicas y emocionales para presentarse a su siguiente aventura. Nuestro Teseo es Casasola (así, sin nombre propio, sólo con el apellido que es un homenaje directo a los hermanos Casasola, pioneros del foto-reportaje en México), un exreportero de la sección

cultural. Lo conocemos cuando, debido a recortes presupuestales, es trasladado a la sección policiaca del diario donde trabaja en la Ciudad de México. Luego se convierte en periodista de nota roja en el *Semanario Sensacional* y posteriormente pasa a ser burócrata cultural del Museo Nacional de Arte (MUNAL). Su trayectoria es paralela a la de Esquinca, quien en múltiples ocasiones ha referido que este personaje es su *alter ego*. Esto le permite plasmar su pasión por la capital mexicana, lugar donde reside desde hace más de 15 años.

Casola se inserta en la tradición de investigadores de lo oculto: Harry Escott, Dr. Martin Hesselius, Dr. John Silence, Thomas Carnacki, John Constantine y Dana Scully, entre otros. En Latinoamérica, esta línea se exploró de forma tangencial en los misterios esotéricos de Jorge Luis Borges. Sobre todo, su presencia se nota con el detective Erik Lönnrot de “La muerte y la brújula” (1942) y con Isidro Parodi (que aparece en cuentos como “Las doce figuras del mundo”, publicado en 1942 y en conjunto con Bioy Casares). Sin embargo, en esos relatos no se entra en el plano sobrenatural y fantástico.

Esta temática se da de forma alegórica en algunas narraciones con registro policial de varios autores de nuestro continente. El motivo de esto quizá sea el realismo cultivado por los escritores nacidos entre 1950 y 1960. En especial, a partir del neopolicial latinoamericano que pregonaron Paco Ignacio Taibo II y su generación, se priorizó la denuncia social de los crímenes de Estado, dejando de lado los ingredientes sobrenaturales en favor de los elementos naturalistas. Las hibridaciones se presentaron con la ciencia ficción, el terror y sus ramas en creadores nacidos desde 1970, que han sido influenciados por la cultura audiovisual y reconocen a Stephen King como un referente obligatorio en su obra. El mismo Esquinca se declara lector de King y de otros escritores que trabajan los géneros populares y las hibridaciones *weird*: Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, J. G. Ballard, Ray Bradbury, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Mariana Enríquez, Amparo Dávila, Inés Arredondo, etc.

Las constantes en la vida de Casasola son el mal de amores y las mujeres independientes, la soledad, la sensación de no pertenencia, la pasión por indagar los aspectos ocultos y los bajos fondos de la ciudad. Además, hay un vínculo con hechos, épocas, lugares y personalidades del pasado. Este personaje es el protagonista de las dos primeras novelas de Esquinca y de la cuarta. En la tercera, la acción se traslada a su pasado mediante la lectura de las memorias de su abuelo Eugenio, con quien se reencuentra en la última entrega y con quien comparte las mismas características (como su afinidad por el periodismo y la curiosidad por ahondar en el lado oscuro).

Los Casasola-Teseos tienen como Minotauros a una colorida galería de antagonistas, junto con personajes y entidades que fungen como auxiliares durante el enigma sobrenatural para desenredar el hilo de Ariadna. El personaje omnisciente que permea todos los libros es el escenario en el que se desarrollan: el Laberinto de la Ciudad de México (en concreto, el Centro Histórico), con sus múltiples sustratos y recovecos. De hecho, conocí la palabra ‘palimpsesto’ gracias a Esquinca. Tuve que complementar dos definiciones para entender su alcance en la saga Casasola: la de la RAE y la de Wikipedia. La primera es muy parca, mientras que la segunda se vincula con aspectos que amplían el significado de este término para entender la Ciudad plasmada por este autor jalisciense. Esto permite dimensionar mejor el espacio y los personajes que integran esta parte de su obra.

Por otra parte, las narrativas audiovisuales del cine, televisión y cómic se amalgaman de forma virtuosa en la prosa de Esquinca. Por ello, los lectores nos sumergimos en un doble juego: nos adentramos en la trama criminal de la historia y detectamos las referencias. Así se enriquece el proceso de interacción con el texto, ya que la investigación se da en varios niveles simultáneos. Presento a continuación una síntesis de cada novela y algunos apuntes relacionados con éstas.

La octava plaga

El esquema de las novelas de asesinos seriales que se popularizó con *Dragón rojo* (1981) de Thomas Harris es adaptado a la realidad mexicana de la capital en el siglo XXI. De este modo, la figura del investigador se traslada al reportero treintañero Casasola, que indaga los crímenes de la Asesina de los Moteles, quien ejecuta de forma salvaje a varios hombres después del coito.

La estructura narrativa de *La octava plaga* (2011) intercala páginas insólitas de periódicos amarillistas que reportan casos extraños que sólo adquieren sentido cuando se descubre la identidad de la criminal y su trasfondo: los seres humanos mutan y adquieren características insectoides como parte de la evolución en la Tierra. Esto se encuentra en sintonía con la premisa de la cinta *Mimic* (1997) de Guillermo del Toro y con la iconografía surreal de *El almuerzo desnudo* (1991) de David Cronenberg, adaptación de la novela homónima de 1959 de William Burroughs. Ambas tienen afinidad con cintas de serie B como *La mujer avispa* (1959) de Roger Corman y, sobre todo, *La mosca* (1958) de Kurt Neuman y su *remake* hecho por Cronenberg en 1986. Estas dos últimas están basadas en el cuento del mismo nombre publicado en 1957 por George Langelaan. Otro de sus referentes literarios es *Su nombre era muerte* (1947) de Rafael Bernal, relato sobre un misántropo aislado en la sierra lacandona que logra comunicarse con los mosquitos, quienes conspiran para esclavizar a la raza humana.

Además, Casasola debe resolver su obsesión con Olga, su exesposa y compañera del periódico cuyo nombre es un guiño a Olga Lavanderos, la joven periodista del Diario Capital que aparece en las novelas *Sintiendo que el campo de batalla* (1989) y *Que todo es imposible* (1995) de Paco Ignacio Taibo II. Al mismo tiempo, el protagonista conoce a varios colegas con experiencia en la nota roja. Uno de ellos es El Griego, fotógrafo legendario inspirado en Enrique Metinides.

Nuestro detective halla la clave para resolver el enigma al consultar a un interno del Hospital Psiquiátrico: Esteban Taboada, exentomólogo del Museo Nacional de Historia y descubridor de una especie nueva de insecto. Este encuentro es un homenaje directo a los detectives Hannibal Lecter e Isidro Parodi, que, desde sus encierros, se dedican a desenmarañar misterios. Asimismo, Casasola recibe pistas oníricas del Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos de forma similar a la del agente Dale Cooper de la serie creada por David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks* (1990 y 2017). El tratamiento es delirante y abiertamente *pulp*. Sirve como ajuste de cuentas con el medio cultural de la ciudad y como una carta de amor al periodismo sensacionalista que funge como el lado B de la sociedad (idea plasmada por Carlos Monsiváis en 1994 en *Los mil y un velorios: Crónica de la nota roja en México*).

Toda la sangre

En *Toda la sangre* (2013) observamos la premisa de asesinatos vinculados con la cosmogonía azteca. Ésta se conecta con la película mexicana *El signo de la muerte* (1939) del director Chano Urueta y del guionista Salvador Novo, donde las profecías del Códice Xilitla sobre el regreso de Quetzalcóatl son el motor de los crímenes rituales en el México de esa época. Los delitos son investigados por una pareja de periodistas: Carlos Manzano (Tomás Perrín) y Lola Ponce (Elena D'Orgaz). Carlos y Lola son parecidos a dos protagonistas de la novela: Casasola, quien indaga para el *Semanario Sensacional* los crímenes del Asesino Ritual que deja partes humanas en zonas arqueológicas del Centro Histórico, y Elisa Matos, arqueóloga del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La identidad del criminal es muy similar en ambos casos: en la cinta es el Dr. Gallardo (Carlos Orellana), director del museo; en la novela, Yólotl, asistente y amante de Matos.

Otro vínculo se da con *El crimen de la obsidiana* (1942) de Enrique F. Gual (miembro del Club de la Calle Morgue), que es considerada la primera novela policial en México. Además, hay una relación con el cuento “Tenga para que se entretenga” (1972) de José Emilio Pacheco, donde algunas de las especulaciones del secuestro de un niño en Chapultepec se enlazan con el inframundo náhuatl y la teoría de un culto neozteca que comete sacrificios.

“El brazo robado”, epílogo de *Toda la sangre* que es incluido en *Mar negro* (2014), narra el testimonio de El Pepeñador, un investigador privado y lector de nota roja que toma los casos extraños que nadie quiere, y cuya oficina está en el Centro Histórico. El caso lo toma por recomendación de su colega Godínez: al cuerpo de una madre soltera de 24 años, que murió al dar a luz, le falta el brazo derecho. Su padre desea recuperarlo por la dignidad de su hija. Jorge Mondragón, policía judicial encargado del caso del Asesino Ritual, le revela que el cadáver desapareció del Servicio Médico Forense (SEMEOF). Luego de ello, su amigo Camargo, dueño de la Librería Inframundo en la calle Donceles, exdanzante azteca y experto en temas esotéricos y prehispánicos, le da la clave para atraer al responsable y resolver el misterio.

Carne de ataúd

Empleando el recurso de narrar una historia dentro de otra, en *Carne de ataúd* (2016) se presenta lo que Casasola lee en los escritos de su abuelo Eugenio, reportero de *El Imparcial* (diario fundado en 1896 y que inició el periodismo industrial en nuestro país). Sus andanzas en el nacimiento de la prensa sensacionalista durante el Porfiriato ofrecen un panorama histórico detallado en el que se reviven los crímenes de El Chalequero, Francisco Guerrero Pérez, el primer asesino serial mexicano, quien entre 1880 y 1888 estranguló y degolló a varias prostitutas en el río Consulado. Esto es un escalofriante paralelismo con los crímenes de Jack El Destripador, ocurri-

dos hasta 1888 en Gran Bretaña. De ahí que el referente en este libro —el más redondo y sólido de la serie— sea la novela gráfica escrita por Alan Moore y dibujada por Eddie Campbell: *Desde el Infierno* (1991).

Se multiplica el entramado de referentes en esta hibridación de novela histórica, *noir* y horror, por lo que su lectura se dota de frescura. Además, el espacio narrativo se amplía: abarca Guadalajara, la Ciudad de México y Veracruz; el rango temporal varía, pues se intercalan fechas entre 1855 y 1910, y se expande el repertorio de personajes tanto verdaderos (Carlos Roumagnac, Rafael Reyes Spíndola, Aleister Crowley, Murcia Gallardo) como ficticios (Madame Guillot, Ana, la Mulata de Córdoba, el reportero Inocencio Frías, La Bestia). Asimismo, la ambientación de la época se nutre con múltiples detalles: la estética gráfica de José Guadalupe Posada, los bajos fondos de la capital, las cantinas tradicionales, las salas de redacción y las sesiones espiritistas que estaban en boga.

Inframundo

Inframundo (2017), la cuarta y última novela de la serie hasta este momento, retoma las andanzas de Casasola después de *Toda la sangre*. En esta parte de la historia, él trabaja como editor de la publicación mensual del MUNAL y tiene una relación con Dafne, *escort* de lujo. La trama se inserta en los enigmas de texto ausente y tiene como referente a *El Club Dumas* (1993) de Arturo Pérez-Reverte, novela en la que Lucas Corso, detective de libros raros, tiene una doble misión: autenticar un capítulo de *Los tres mosqueteros* (1844) de Alejandro Dumas y los ejemplares sobrevivientes de *Las nueve puertas del reino de las sombras* (1666) de Aristide Torchia (y del Demonio). Esto lo lleva a un viaje por Europa, que ocurre entre excéntricos coleccionistas y está plagado de referentes metaliterarios sobre los folletines y la literatura popular seriada.

Esquinca centra su argumento en varios antagonistas vinculados con el libro maldito, que fue escrito por Blas Bo-

tello (astrólogo de Hernán Cortés) y que es considerado el Santo Grial de los Libros Antiguos. Su escabroso trayecto, desde su pérdida en la Noche Triste de 1520 hasta nuestra época, sirve de contrapunto narrativo. A la par, se intercala su búsqueda actual por Max Siniestra, El Librero Asesino, coleccionista psicópata que extermina a los miembros de la Sociedad México Viejo y que están vinculados con su objeto de deseo.

El repelente librero Leandro Ceballos (dueño de la Librería Inframundo) secuestra a Dafne (una de sus clientas) en su negocio, donde se esconde un Portal hacia otras épocas. Esto lleva al involucramiento de Casasola en el caso, quien es ayudado de nuevo por El Griego, El Monje (líder de los indigentes que conforman La Hermandad del Abismo), Daniela (atractiva médium de la Zona Rosa), su abuelo Eugenio y otros miembros del Consejo de Periodistas de Nota Roja Muertos. Estos últimos se manifiestan en nuestro mundo no como fantasmas, sino como entes encarnados en forma similar al personaje de Frank Cotton en *Hellraiser: puerta al infierno* (1987) de Clive Barker, obra que tiene una conexión con otro personaje de la novela de Esquina: El Mulato, misterioso traficante de libros prohibidos, cuya misión y aspecto son parecidos al vagabundo guardián del *puzzle*.

La novela histórica se fusiona con otros géneros y medios, recorriendo acontecimientos y personajes de 500 años en México. Sobre todo, se ubica en el Virreinato de Nueva España durante el apogeo de la Inquisición. Esto ha sido el marco de varias películas nacionales de corte fantástico-terrorífico: *La llorona* (1933), dirigida por Ramón Peón y considerada la primera de este género en nuestro país; *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro, y *El fantasma del convento* (1934) de Fernando de Fuentes. Esquina se inspiró también en el cine de luchadores: *Santo vs El Hacha Diabólica* (1965) de José Díaz Morales, *Santo en el Tesoro de Drácula o El vampiro y el sexo* (1968) de René Cardona, y *Leyendas macabras de la colonia* (1974) de Arturo

Martínez. En dichos filmes el viaje temporal se realiza por medios científicos o mágicos.

Destaco, además, la conformación de un multiverso literario de la novela *noir* y fantástico-terrorífica de México. Esto se da con Bernardo Fernández (BEF) por la ex judicial y detective privada Andrea Mijangos, protagonista de la saga Alacranes, y con F. G. Haghenbeck por *El diablo me obligó* y su secuela: *Simpatía con el diablo*, novelas del Diablero Elvis Infante publicadas en 2011 y 2019, respectivamente.

Finalmente, considero que esta parte de la novelística de Esquinca, si bien se nutre de múltiples referentes, no depende sólo de ellos, ya que articula su propio universo narrativo. Esto le ha ganado un lugar como uno de los escritores latinoamericanos que hibridan de forma exitosa el amplio abanico de géneros y que logra, al mismo tiempo, tanto entretenernos como cuestionar nuestra visión de la realidad consensuada.

Referencias

- Esquinca, B. (2016). *Carne de ataúd*. Almadía.
Esquinca, B. (2017a). *Inframundo*. Almadía.
Esquinca, B. (2017b). *Toda la sangre*. Almadía.
Esquinca, B. (2021). *La octava plaga*. Almadía.

Serialidad en María Elvira Bermúdez

Perla Holguín Pérez

María Elvira Bermúdez fue una de las principales escritoras precursoras del policial en México. Desde los 40 y hasta los 80 del siglo XX, desarrolló una extensa carrera literaria como escritora, teórica y antologadora de dicho género. Entre sus obras, destaca la novela *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), al igual que las recopilaciones de cuentos: *Alegoría presuntuosa* (1971), *Cuentos herejes* (1984), *Detente sombra* (1984), *Muerte a la zaga* (1985) y *Encono de hormigas* (1987).

Esta autora demuestra un pleno conocimiento del policial en textos como *La novela 'negra' y la literatura 'social', ¿Qué es lo policiaco en la narrativa?* o el prólogo de *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*. Pero esta característica no sólo es notable al momento de teorizar sobre el género, pues podemos encontrar rasgos de erudición en su propia narrativa y que responden a las fórmulas del policiaco clásico. Asimismo, sus personajes hacen uso de sus propios saberes sobre este tipo de literatura al momento de enfrentarse a un enigma o crimen.

Además de las fórmulas a las que se adhieren los cuentos y la novela de María Elvira Bermúdez, otro rasgo que imita, apropiándose de él desde su propio contexto, es el de la serialidad policiaca. ¿Qué quiero decir con esto? En primera instancia, encontramos un personaje que funciona como investigador y que aparece en más de una historia, tal como ocurrió con Auguste Dupin, Sherlock Holmes o Hércules Poirot. Así, Bermúdez crea dos figuras que no son propiamente un detective, ni forman parte del cuerpo policial. Ambos aparecen en más de una narración: Armando H. Zozaya y María Elena Morán. El primero es el que más sale y, por lo tanto, tiene mayores atributos a tomar en cuenta durante el estudio de los relatos de esta autora.

Para los fines de este trabajo, nos abocaremos a ciertos aspectos que hacen que la producción de Bermúdez se pueda estudiar dentro de lo que en la actualidad se conoce como narrativa serial. Especialmente, nos enfocaremos en lo que respecta a la aparición de su detective estrella, Armando H. Zozaya, y a los factores externos a la obra que permitieron que se desarrollara de esta forma. Retomo una síntesis que hace Héctor Fernando Vizcarra sobre este tema:

[1]a serialidad en los constructos narrativos se define a partir de un balance que dosifica innovación y repetición entre un episodio y otro, encadenándolos en un formato que de manera potencial resulta infinito y en expansión constante, con una misma lógica de conjunto otorgada por aspectos como protagonistas, espacios, mediaciones del lenguaje, intertextualidad y transtextualidad, mercado editorial, condicionamientos de producción y de consumo; en fin, todas aquellas instancias que cohesionan un universo ficcional y que, sumadas, favorecen la consolidación de lo que llamamos identidad serial. (2020, pp. 7-8)

Armando H. Zozaya es un periodista al que le gusta leer novelas policíacas. En sus ratos libres ayuda a resolver casos criminales o enigmáticos para los que es llamado, por lo general, por algún personaje que ha tenido contacto anteriormente con él. Es especialmente atento a los detalles, por lo que siempre duda de las soluciones que se le presentan fáciles. Este personaje aparece en *Diferentes razones tiene la muerte*. Sin embargo, pocos años antes salió en “Mensaje inmotivado”, relato publicado en 1948 en el número 25 de la revista *Selecciones Policíacas y de Misterio*, y en el libro *Muerte a la zaga* (1985).

Este último es una antología en la que se encuentran otros dos cuentos donde interviene Armando: “Muerte a la zaga”, que da el nombre al libro y salió en la misma revista en el número 70, y “Cabos sueltos”. Además de los mencionados, se encuen-

tra en alrededor de una decena de relatos, como “El embrollo del reloj”, “La clave literaria”, “Ella fue testigo”, “Un cuarto en Ámsterdam”, “Sin coartada” y “El misterio de la casa oscura”. Algunos de ellos también estuvieron en *Selecciones* entre los 40 y 50. La constante presencia de Zozaya que funge como investigador a lo largo de la obra de Bermúdez no es casualidad.

La forma en la que se difundieron sus cuentos (primero en una publicación periódica) posiblemente permitió que los lectores asiduos de la revista reconocieran no sólo a la autora sino también al detective. Esto igual pudo generar que esperaran encontrarlo nuevamente en otra historia, ya que se trataba de un personaje familiar para ellos. Aunado a esto, con *Diferentes razones tiene la muerte* en los 50, se dio continuidad a la narrativa gestada dentro de la producción seriada.

Como mencioné antes, la autora conocía las particularidades del policial, pues éste ya contaba para entonces con una tradición arraigada en otros países como Estados Unidos, Francia o Inglaterra. Por lo tanto, sabía algunos de los mecanismos que interesan a los lectores de dicho género. Entre ellos, se encuentran el aspecto siempre lúdico que se debe conservar, el planteamiento y la resolución de un enigma, la exposición de las debilidades humanas, la continuidad del suspenso y la repetición de algunos personajes típicos (en general, de aquellos que generan expectativas y que hacen que el receptor se vuelva recurrente).

La continua aparición de los mismos personajes cumple un papel fundamental. Especialmente, es clave en la conformación del héroe, pues el público acude a estos relatos buscando —y personificando muchas veces en el detective— cierto orden dentro del caos o un ideal de justicia que, gracias a sus lecturas anteriores, saben que podrán encontrar en estas figuras. Es así como se construyen historias donde el héroe-detective se repite.

Además, resultaría muy complejo (e innecesario) la existencia de más de dos o tres investigadores dentro de la misma

narrativa de un autor, pues los lectores buscan sentirse identificados y, con frecuencia, desarrollan afecto hacia ese personaje. (Ésa es una de las razones por las que los superhéroes son tan populares.) Incluso dicho sentir puede desarrollarse con la figura del antihéroe, del criminal o de algún otro que salga en repetidas ocasiones. Por ello, el público del policiaco (así como de otros géneros populares) tiene con anticipación una serie de expectativas: “la primera y más evidente de estas expectativas es la necesidad de un héroe, ya sea un detective privado, un policía o un delincuente” (Vizcarra, 2020, p. 25). En este caso, sólo tomaremos la figura del investigador.

En *Diferentes razones tiene la muerte* Bermúdez introduce a los personajes antes de que comience la narración. Esta presentación, a modo de obra dramática, da una breve síntesis sobre quiénes son cada uno de los que intervendrán en la trama. Así, el lector, si lo desea, puede regresar siempre a esa página y reubicar quién es quién. Zozaya es el onceavo en ser presentado y aparece de la siguiente manera: “Armando H. Zozaya, de treinta y un años. El investigador” (Bermúdez, 1987, p. 8). Enseguida se muestra: “Familiares, criados, policías. Delegado del Ministerio Público” (Bermúdez, 1987, p. 8). Además, se señala que la historia está desarrollada en septiembre de 1946. Este dato es relevante, pues recordemos que, si bien esta novela se publica en 1953, ya en 1948 aparece un cuento donde interviene Zozaya. Entonces, podemos suponer que el relato en cuestión se gestaba incluso años antes de la publicación de 1948.

Con su introducción, el público podría pensar que este personaje no tiene (casi) ninguna importancia dentro de la trama. El detective sale en el capítulo XI, después de que ha ocurrido un asesinato. Su presentación se enfoca en aspectos físicos; sin embargo, se hace mención de dos detalles importantes para la expectativa del lector que ya lo conoce: por un lado, su relación de amistad con Miguel y, por otro, que el Delegado aprueba su colaboración en la resolución de este crimen. Esto último se debe a que se menciona que el investi-

gador ha tenido colaboraciones anteriores con la policía y que se ha hecho de cierta fama:

Pedro se presentó y anunció que el señor Zozaya buscaba al licenciado Prado. Miguel, en cuyo rostro se pintó una expresión de alivio y gozo a un tiempo, se excusó con la dueña de la casa, fue al zaguán y regresó a los pocos momentos en compañía de un señor que representaba unos treinta y tantos años de edad. Era de estatura poco más que regular y a primera vista podría pasar inadvertido. Una segunda mirada, sin embargo, fijaba indefinidamente en la memoria de quienes lo conocían su porte distinguido, mezcla extraña de agilidad e indolencia; la boca juguetona y cálida sombreada por pequeño, aunque agresivo bigote castaño; y los ojos verdes, burlones e inquisitivos ante los demás y curiosamente tristes en las horas de aislamiento.

El licenciado presentó a su amigo: Armando H. Zozaya, compañero suyo en la Preparatoria e inteligente periodista. Explicó que lo había llamado por teléfono, sabedor de su habilidad y afición para resolver casos misteriosos; y que Armando, previa autorización que recabó del Delegado, había acudido con las mejores intenciones de ser útil. (Bermúdez, 1953, pp. 81-82)

A diferencia de la novela que presenta a su detective a la mitad de la trama, "Mensaje inmotivado" lo hace en la primera línea, atendiendo las características propias de la construcción del relato corto: "Armando H. Zozaya era un periodista aficionado a resolver casos criminales misteriosos" (Bermúdez, 1985, p. 7). Palabras casi idénticas a las que lo introducen en *Diferentes razones tiene la muerte*. El inicio del cuento prosigue así:

[e]n una tarde de junio luminosa y tranquila se encontraba en las oficinas de su periódico, ocupado en redactar un reportaje acerca de los métodos estadounidenses de investigación detectivesca, cuando un colega le

anunció que una señora deseaba verlo. Armando no era lo suficientemente famoso en México como para estar acostumbrado a la visita de personas desconocidas y francamente curioso e intrigado hizo pasar a su visitante. (Bermúdez, 1985, p. 7)

Este relato, al publicarse antes que la novela, nos brinda más información sobre quién es Zozaya. No centra su atención en los rasgos físicos, sino en los profesionales: es un periodista atípico, ya que está interesado en los métodos de investigación estadounidenses. Dichos métodos sitúan el contexto histórico y social de la época, pues, a partir de los 40 y con la entrada de la modernidad, México comenzó a recibir una notable influencia de Estados Unidos en distintos sentidos. Ejemplo de ello son las proyecciones de películas de cine norteamericano, literatura por medio de publicaciones *pulp* y traducciones de inglés a español. Asimismo, las noticias por medio de la prensa se propagaron mucho más rápido de un país a otro.

La visitante de la que se habla es Mariana Ramírez de Gómez, una señora de 60 años que busca a Zozaya para solicitar su ayuda “por recomendación de una vieja amiga, María López del Campo” (Bermúdez, 1985, p. 7), quien es la madre de Miguel Prado, el amigo de la prepa. Ambos aparecen en la novela. Además, Mariana acude a Zozaya porque desea evitar que la policía interfiera (algo que ocurre con muchos otros ejemplos de la literatura):

[t]engo entendido que usted logró desenredar un caso terrible y misterioso y como no quiero ver mezclada a la policía en el asunto que voy a tratarle, pensé que es usted la persona indicada para desenmascarar a un asesino. (Bermúdez, 1985, p. 7)

En el número 67 de la revista (entre 1948 y 1949) salió el cuento “El embrollo del reloj”, donde reaparecen Zozaya y su amigo Miguel Prado, quien lo busca para pedirle ayuda.

Miguel es abogado y se encuentra defendiendo a un cliente acusado de homicidio, pues está convencido de su inocencia. Sin embargo, no sabe cómo probarlo, por lo que las habilidades del detective le serían muy útiles para encontrar al verdadero asesino. ¿Qué mejor forma de liberar a un presunto culpable de homicidio que dar con el verdadero criminal? Sobra decir que el investigador acepta y que, con buena fortuna, resuelve el caso.

Las tres narraciones presentadas aquí tienen un hilo conductor por medio de los personajes que en ellas aparecen, ya que la fama de Zozaya no sería posible si primero no se hubiera dado la resolución de los asesinatos de la novela (ocurridos en 1946). Pese a que la publicación de ésta fue posterior, la historia seguramente ya existía o al menos se gestaba en la mente de la autora. No lo podemos afirmar, pero sí podemos suponerlo dadas las relaciones que se establecen entre los participantes y sus apariciones en las historias en cuestión.

Además de las recomendaciones de “boca en boca” sobre la labor de Zozaya como detective, todas las historias, incluidas las otras que no expuse, se resuelven satisfactoriamente debido a su talento para reconstruir la psicología de los criminales. Por eso, el lector de Bermúdez (el de su época y el actual) puede anticiparse a ello, pues es fácil reconocer las dotes del detective en las que la autora hace hincapié cada vez que le es posible. Como señala Vizcarra:

[a] fin de cuentas, el objetivo es no defraudar al público cautivo y generar satisfacción entre los nuevos lectores, en una dinámica similar a la de la comercialización de cualquier otro producto (cultural o no); con el propósito de lograr esto por vía de una narración serial, cada nuevo relato que se inserte en la cadena de episodios debe contribuir y respetar la construcción de un sistema que regula la diferencia y la repetición dosificadas: diferencia en la anécdota y repetición en el método para completar la intriga. (2020, p. 23)

De esta manera, la autora de los 40, lectora asidua del policia-
co clásico, tenía conciencia de la importancia de construir un
detective atractivo, sagaz y familiar para el público mexicano.
Pero también era consciente de que debía recurrir a algún me-
canismo narrativo para lograr afianzarlo en las expectativas y
gustos de sus lectores.

Referencias

- Bermúdez, M. E. (1985). *Muerte a la zaga*. Secretaría de Edu-
cación Pública.
- Bermúdez, M. E. (1987). *Diferentes razones tiene la muerte*.
Plaza y Valdés.⁶
- Bermúdez, M. E. (2013). *Cuentos presuntamente completos*.
Instituto de Cultura del Estado de Durango.⁷
- Vizcarra, H. F. (2020). *Serialidad narrativa. Tres propuestas
analíticas en la ficción policial*. Instituto de Investigaciones
Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

⁶ Publicada originalmente por Talleres Gráficos de la Nación en 1953.

⁷ “Se utilizó para la consulta de los cuentos publicados originalmente en
Selecciones Policiacas y de Misterio en 1948 y 1949.

**La justicia mexicana en *Llámenme Mike*:
locura, droga y Sasha Montenegro**

Héctor Fernando Vizcarra

Por motivos de censura, *Llámenme Mike*, película de 1979 dirigida por Alfredo Gurrola, pudo ser proyectada a partir de 1982. La historia es simple, pero revela algunos de los motivos por los que su estreno fue obstaculizado tres años: Miguel, aficionado a las películas de Bruce Lee y a las novelas negras estadounidenses, es un policía judicial que, junto con sus compañeros, recibe un día el encargo de decomisar un paquete de droga. Los judiciales se quedan con parte de lo incautado y entregan el resto a su mando superior, pero él se da cuenta del engaño y exige un culpable. Los policías eligen a Miguel para ser presentado como chivo expiatorio con la promesa de ayudarlo a salir pronto de la cárcel.

Ahí, para su mala suerte, se encuentra con criminales que golpeó, extorsionó y apresó a lo largo de su carrera. Por ello, recibe una paliza en una de las celdas y es llevado al hospital con el fin de practicarle una compleja cirugía de reconstrucción craneal. Cuando despierta, descubre que ha perdido completamente la supuesta cordura de la que gozaba: se cree Mike, el personaje de las novelas policiales que suele leer. Imposibilitado para ser reingresado a la prisión, es confinado a un manicomio, donde planea con detenimiento la estrategia para detener el complot comunista que, según él, amenaza a Occidente. Entonces, asume su destino de héroe solitario; deja de ser Miguel para convertirse en Mike.

Mike sabe emplear la violencia por su experiencia en la judicial y por su experiencia lectora. En su cabeza él representa los valores del capitalismo estadounidense más acendrado, del pavor durante la guerra fría, de la paranoia macartista frente a la amenaza soviética. Lo único que tiene que hacer es escapar del

manicomio. Cuando lo logra, comienzan sus verdaderas aventuras, que son sacadas de los delirios de persecución de la época, transformadas en parodia por los guionistas Reyes Bercini y Jorge Patiño, y puestas en escena por el director. Para acercarnos a la película de Gurrola, plantearé tres preguntas:

1. ¿Qué es *Llámenme Mike*?

El largometraje de Gurrola es, sobre todo, una sátira de la ideología hollywoodense posterior a la Segunda Guerra Mundial y del cine de ficheras nacional, la sexy-comedia mexicana. En el primer caso, se trata de la recreación del discurso triunfalista anglosajón encarnado por James Bond, el “héroe contra el mundo”, pero se presenta formulado en un contexto distinto y con eufemismos satíricos justificados por la locura de Miguel y por el ambiente en el que se ha desenvuelto laboralmente desde su juventud. En cuanto al género de ficheras, los espacios nocturnos citadinos (calles solitarias sin iluminación, bajos fondos con *gansters* al acecho, mujeres elegantes y peligrosas llegando al despacho del detective privado) son suplantados por las noches festivas del cabaret de la Ciudad de México y por la aparición de una de sus representantes icónicas: la actriz Sasha Montenegro (Bari, Italia, 1946), viuda de José López Portillo, presidente de México en el periodo de 1976 a 1982. Este último año es el mismo en el que la película pudo ser exhibida.

Como en todo producto *kitsch*, la ejecución de cada elemento absurdo de *Llámenme Mike* es voluntaria. El cartel promocional original, que no se difundió, apuntaba: “¡Qué horrible ciudad! Cada vez más ficheras, más alcohólicos, más jotos. ¡Voy a acabar con el vicio!”. Después fue modificado con las siguientes frases: “Mi profesión, detective. Mi objetivo, eliminar comunistas. Mi nombre: Miguel, pero ustedes, Llámenme Mike.” Visto de modo superficial, el film es una comedia negra por dos razones: el humor negro, muchas veces incorrecto para sensibilidades contemporáneas, y las obvias referencias al cine y a la literatura *noir*.

El judicial, que es interpretado por Alejandro Parodi, tiene unos 40 años y vive en casa de su mamá, quien le prepara chilaquiles cuando está crudo. Su jefe inmediato, igual o más corrupto que él, se llama O'Hara —muy a lo estadounidense—, como el jefe policiaco de la serie de televisión *Batman* de los 60 o como el policía amigo de Mickey Mouse, un perro con patillas y uniforme condecorado. En la película sus subalternos le llaman a escondidas el Jefe Hojaldra.

2. ¿De dónde sale Mike?

Mike Hammer es un personaje de la cultura popular estadounidense creado por Mickey Spillane en 1947. La primera novela de este autor, que forma parte de una serie de 13 libros, se titula *Yo, el jurado* (1947). Ésta retoma el discurso macartista, que es muy cercano a la ultraderecha anticomunista de la segunda mitad del siglo XX, cuya caza de brujas perduró durante varios años, principalmente, entre el gremio artístico y cinematográfico.

Hammer es un detective privado que, en esa primera novela, busca vengar a su mejor amigo, quien fue asesinado por delincuentes sin escrúpulos. Para combatirlos, también tiene que despojarse de los escrúpulos que conserva. Eso se manifiesta en la carrera contra la policía para hallar a los culpables: si los oficiales encuentran primero a los homicidas, habrá juicio legal y posiblemente serán sentenciados a una condena en prisión. Pero Hammer no desea que queden vivos: él mismo quiere exterminarlos y ser, como dice el nombre de la obra, el jurado y el verdugo. El resto del ciclo novelístico sobre este detective es igual de sangriento, misógino y reaccionario.

Miguel, el judicial y nuestro Mike Hammer mexicano, lee de modo voraz sus libros. Lo vemos a cuadro disfrutando en su recámara y en la cama de su celda novelas como *Bésame, moribunda* (1952). Claramente el guion apela al tópico literario del loco que se cree caballero andante y justiciero para dar forma a una ficción de apariencia cómica, situada entre el dramatismo

de cierto cine mexicano de la época —pienso en *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons, *El lugar sin límites* (1978) de Arturo Ripstein, *Mecánica Nacional* (1972) de Luis Alcoriza— y la sexy-comedia, cuyos títulos elocuentes dan idea de sus preocupaciones: *Esta noche cena Pancho* (1986), *La taquera picante* (1990) o *El pájaro con suelas* (1989).

En dicha mezcla de tendencias cinematográficas mexicanas ubicamos a *Llámenme Mike*, cinta transgresora en varios sentidos, desde lo estético hasta lo político. Para argumentar esto, voy a referirme a una serie de elementos que dan identidad a la película: la droga, la pérdida de la cordura y la mujer fatal.

En primera instancia, la droga es el pretexto ejemplar para representar estereotipos del criminal y del malandro chilango. Hay una satanización del homosexual, del individuo de tez morena, del narcomenudista cobarde. Esta imagen no corresponde únicamente a los antagonistas de la película (los malos), sino también a los judiciales. Por ello, el diseño del vestuario intencionalmente provoca que los confundamos en la pantalla, sobre todo, en la escena del cateo y de los arrestos que da origen a las penurias de Miguel: todos los implicados visten de traje y corbata. Incluso se conocen entre ellos (policías y narcos) por nombre o sobrenombre.

Uno de los traficantes le advierte al jefe: “cool, jefe, cool, esto viene de muy arriba”. Los judiciales, casi por compromiso, siguen golpeando a los delincuentes mientras O’Hara se mete al saco varias bolsas de cocaína antes de encontrar el botín grande en un florero. Al día siguiente, en un recurso cinematográfico infalible, se ve el *close-up* de la portada del periódico Últimas Noticias: “Golpazo al narco”. Bajo el encabezado alcanza a leerse una noticia: “Chicago bajo montañas de nieve”. ¿A quién, en la Ciudad de México, le importa que Chicago amanezca bajo la nieve? A riesgo de caer en una sobreinterpretación, pero basándome en los indicios que proporciona la trama, sugiero que la frase es intencional: la urbe enmarca las actividades de la mafia

estadounidense en el cine negro y la nieve se asocia con la cocaína que circula sin dificultad, de la noche a la mañana.

Mientras tanto, en México, de los 2 kilos de coca que habrían de decomisarse, sólo llegan a la central de policía unas cuantas bolsitas de plástico. El comandante está seguro de que sus agentes encargados del cateo tomaron la droga, así que exige un culpable entre ellos. Como sabemos, el elegido para absorber el castigo será Miguel, cuyo retrato, en la escena inmediata, aparecerá en la primera plana de la revista *Alarma!* con la leyenda “Era tira y manotas”.

La pérdida de la cordura —una cordura que se manifiesta subjetiva, incluso tergiversada, tomando en cuenta el desenlace— se da cuando Miguel es apaleado en la cárcel y su metamorfosis es representada con un encuadre al libro de Hammer, que está empapado de su propia sangre. Miguel, entonces, debe ser operado de la cabeza. La secuencia de la cirugía craneal es aún más sangrienta y absurda que la golphiza: así como las acciones de las autoridades, la pericia de los médicos se pone en entredicho, junto con, en un sentido análogo, la falencia en los avances técnicos. En consecuencia, la inoperancia de las instituciones señalada en la cinta no sólo abarca a la policía, sino también al sistema de salud, tanto en el quirófano como en el hospital psiquiátrico.

Tras la intervención, la voz en *off* del protagonista dice: “aún no ha nacido el tecnócrata capaz de lavarme el cerebro”, frase que resulta cómica y trágica a la vez. Denota que el nuevo Mike está repitiendo palabras cuyo significado desconoce, pero que suenan a las que pronunciaría un estadounidense simpatizante de la derecha. Cuando vuelve en sí (por decirlo de alguna forma), ya recluido en el manicomio, el jefe O’Hara es el único que lo visita. Una vez que lo convence de que no es Miguel, le dice: “no estés triste, Mike. Mira qué risueños están todos aquí”, señalando a un paciente vestido de blanco que los saluda sin ningún motivo y que luego se esconde detrás del busto de Sigmund Freud que adorna el jardín del hospital psiquiátrico.

El tema de la locura sirve como estrategia para desestabilizar el mundo que, hasta ese momento, transcurría en lo cotidiano; es decir, en un espacio donde la corrupción y la violencia policíacas están normalizadas. Por ello, después de la operación, los odios de Mike Hammer encarnan, bajo un régimen paródico, en la mente de este judicial mexicano. “Va a llover sangre. No han terminado conmigo”, dice el nuevo Mike al escaparse del manicomio en una ambulancia tras provocar un incendio, asumiéndose como justiciero anónimo e implacable de comunistas inexistentes.

La actriz Sasha Montenegro (llamada Primera Dama de la sexy-comedia) destaca por las películas *La pulquería* (1981), *La golfa del barrio* (1983), *Sólo para adúlteros* (1989) y *Fieras en brama* (1983). En *Llámenme Mike* interpreta a Zoila, la *femme fatale* que lleva a Mike a cometer el asesinato del proxeneta que la controla. Nunca se especifica su profesión, sólo se dice que es amante de varios judiciales (entre ellos, los compañeros de Miguel). Su papel es relevante por ser la única que comparte, momentáneamente y a su conveniencia, la distorsión perceptiva del protagonista. Le responde en inglés, lo llama *honey* y asimila su nueva personalidad con facilidad, pues él le promete protegerla. En todas sus apariciones a cuadro, viste un *babydoll* traslúcido. Sus diálogos son escasos, imitando la intervención de la *femme fatale* del cine negro, con predominio de lo visual sobre el verbal, en un rol manipulador que simula conscientemente a la damisela en apuros. Por lo tanto, se trata de una autoparodia de los personajes actuados por ella misma en películas de ficheras de la década de los 70.

3. ¿Qué ha sido de *Llámenme Mike*?

Esta combinación de *noir*, humor y sátira social —ganadora de un Ariel por guion, otro por argumento original y un tercero por mejor actuación protagónica— puede ser considerada como el mejor trabajo cinematográfico de Alfredo Gurrola, quien también dirigió *Gavilán o paloma* (1985), biopic de José

José, y dos filmes de los 70 basados en novelas de Paco Ignacio Taibo II. *Llámenme Mike* es una película poco difundida actualmente —pero con una extensa base de seguidores— que tuvo su reedición en DVD en 2006.

Pese a sus carencias técnicas, la trama continúa vigente incluso en tiempos en que la amenaza bolchevique combatida por Mike parece extinta: siempre hay temores invisibles, subterfugios mediáticos, riesgos de brotes de locura. Como afirma la crítica de cine Fernanda Solórzano, el largometraje de Gurrola es “una de las pocas películas mexicanas del sexenio de López Portillo que valen la pena”, pues, entre otras cosas, no reproduce el tópico simplista de que la desgracia tiene que presentarse en pantalla desde el exceso trágico o desde la picardía benevolente.

En *Llámenme Mike* las instituciones funcionan al revés, como si fueran su propia parodia. La propuesta satírica no exagera la descomposición social: hace que la percibamos como un entramado esquizoide, donde un loco fugado del manicomio es el único posibilitado para impartir justicia. En una sociedad arraigada en lo corrupto, el individuo doblemente corrompido (social y mentalmente) es el más cuerdo o, por lo menos, el más apto para llevarse una victoria insospechada. Y, encima, el panorama que retrata la película es desolador, igual de actual como hace más de cuatro décadas.

Referencias

Gurrola, A. (director) (1979). *Llámenme Mike* [película].
CONACITE II.

**Crimen en obra negra:
contexto, ambigüedad e impunidad en dos construcciones
del cine mexicano**

Jerónimo Barriga Montoya

Los albañiles —filme de 1976 dirigido por Jorge Fons y basado en una novela de Vicente Leñero— y *El Vigilante* —película de 2016 dirigida y escrita por Diego Ros— dejan en evidencia aspectos del país que se han transformado en todo este tiempo. Cuatro décadas separan a estas dos películas que, además de formar parte del corpus de nuestro modesto cine criminal, comparten la misma arena dramática: una construcción edificándose en el Valle de México, un universo contenido en sí mismo, apartado del mundo familiar e íntimo, en donde tienen lugar asesinatos, robos, corrupción y otros delitos.

Tomemos por ejemplo la cultura laboral. A lo largo de la primera película, estrenada a finales del echeverrismo, hay un ensamble coral de albañiles y trabajadores de la construcción que, en varias ocasiones, aluden al sindicalismo corrupto y a sus líderes charros vinculados al partido oficial, el de la Revolución. Es de notar que, a mediados de los 70, el PRI lleva medio siglo en el poder, dominando un sistema político que ha mostrado signos de evidente descomposición. Se trata de un último tramo del desgaste revolucionario antes del arribo de los gobiernos neoliberales en la siguiente década.

Los albañiles, como toda obra artística, es producto de su época. Pero esta película no sólo representa su contexto, sino que lo critica y lo cuestiona de una forma casi didáctica y no exenta de guiños al cristianismo más social. Ejemplo de esto se da cuando el joven aprendiz Isidro (José Luis Flores) le pregunta al velador Don Jesús (López Tarso): “¿por qué dice el Pato-tas que somos explotados?” El otro, mientras se arma un toque de mota, le contesta: “¿No me ves a mí? ¿No te ves a ti? Pero

pues eso no quita que no quieras a este edificio”. Tras prender su churrito, concluye: “porque el día vendrá en que todo será de todos. Verdad de Dios”.

Por su parte, *El vigilante*, estrenada en medio del peñanietismo, tiene un único protagonista: Chava (Leonardo Alonso), trabajador (presumiblemente, subcontratado) de una empresa de seguridad privada. Tanto en su esquema laboral como en el campo semántico de su historia, la lucha obrera, la consciencia de clase y los sindicatos no existen ni por asomo. Tras el paso de varios gobiernos neoliberales, pareciera que la precarización del trabajo y un individualismo completamente asimilado tomaron su lugar. Asimismo, es interesante notar el cambio del plural (*Los albañiles*) al singular (*El vigilante*), pues en este último universo, ciertamente, no hay gremio, camaradería, ni personaje coral. El protagonista parece estar solo contra el mundo. Que cada uno se rasque con sus propias uñas.

Los albañiles de Fons no sólo padecen, sino que verbalizan o hasta gritan sus conflictos de clase: “¡Me paso la vida haciendo casas y casas, edificios y edificios! Y ninguno es mío”. En cambio, *El vigilante* de Ros no dice nada. Pero, en una de sus secuencias más líricas, contempla en absoluto silencio la maqueta del proyecto arquitectónico para el que trabaja. La ve llena de muñequitos de familias clasemedieras, holgadas, felices, que rondan despreocupadas por el complejo inmobiliario. Nadie, excepto la figurita del vigilante, está trabajando en ese mundo. Entonces, Chava la toma entre sus dedos y, como si quisiera dilucidar un misterio social, la observa detenidamente.

Formalmente, cada una de las películas pareciera empatizar con este rasgo distintivo de sus respectivos personajes. Los albañiles son explosivos: hay fiestas, fajes, risas, albures, lágrimas, gritos, borrachos, corretizas, madrazos y botellazos. De igual forma, la cámara está llena de dinamismo. Nunca se queda quieta y cambia de estilo en cada secuencia. Transita de la relamida grúa a la nerviosa cámara al hombro y pasa también por la secuencia entrecortada, con planos y contraplanos más

tradicionales. Por su parte, la cámara de *El Vigilante* se parece a Chava y es mucho más discreta. Casi siempre está fija y, muchas veces, distante. Acciones importantes ocurren en *long shots* y el movimiento, cuando lo hay, es acompañado, sutilmente se hilvana con el desplazamiento o con el estado emocional del personaje.

La música de *Los albañiles*, igual de contrastante, tiene tanto momentos operísticos como corridos aguardientosos, que curiosamente entran y salen de la diégesis. A veces son música de fondo; a veces, la música de un acetato (en el caso de la ópera) o el dúo Dinámico cantando en vivo durante la fiesta del tres de mayo (en el caso de los corridos). *El vigilante*, en cambio, acorde a su estilo cauteloso e introvertido, transcurre prácticamente sin banda sonora. Sólo hay un par de temas para los créditos de entrada y de salida, además de la canción que canta un obrero, personaje incidental, que estaba tomando solo y quería pasar la noche en la construcción.

Pero entre *Los albañiles* y *El vigilante* no todo son abismos. Hay cosas que no han cambiado: en ambas historias los trabajadores de la construcción siguen siendo igual de vulnerables al abuso de las autoridades. La pobreza siempre actúa como agravante a la hora de hacerle frente a una justicia corrupta y urgida de chivos expiatorios para un sistema de impunidad que parece infranqueable, y donde los límites de la legalidad se vuelven tanto difusos como paradójicos.

Los albañiles son víctimas del clasismo y la condescendencia de sus patrones; son objeto de tortura policiaca para intentar sacarles una declaración que cierre el caso. El vigilante no es agredido, pero sí amenazado por la autoridad. Le hacen ver que, ante los peritos de la procuraduría, tiene todas las de perder. Lo asustan diciéndole que podría meterse en un problema grave si no cambia su declaración para que coincida con la de su compañero (Ari Gallegos), quien también les teme a los policías (Héctor Holten y Noé Hernández), pues asegura que ellos estuvieron involucrados en el crimen que se está investigando.

En ambos universos corruptos es notorio que la criminalidad no se representa como un hecho aislado, sino como una acción continua, un perpetuo de delitos con diferentes niveles de gravedad. Cuando parece que se está entendiendo al primero, surgen otros más. En ese sentido, ambas películas son dolorosamente pesimistas; se ubican en terrenos muy lejanos a la narrativa restauradora del orden, donde los crímenes se cierran. Nos encontramos ante un México donde la criminalidad parece irresoluble y donde, por más que se quiera encontrar la claridad de una salida, lo único que se logra es perderse, cada vez más, en un laberinto sombrío lleno de suspicacias, pero absolutamente vacío de certezas.

En los minutos iniciales, *Los albañiles* nos coloca en la perspectiva de un misterioso asesino que mata a palos a Don Jesús (una cámara subjetiva que recuerda a los primeros *giallos* italianos y se adelanta por años a *Halloween* de 1978 de John Carpenter y posteriores *slasher films*). El resto de la película es un ir y venir temporal en el que se explora a los distintos sospechosos alrededor del asesinato. El homicidio es enmarcado por otros crímenes: el robo de materiales (en complicidad con el ingeniero a cargo, el maestro de obras y el mismo Don Jesús), de una cartera y del equipo del plomero; narcomenudeo; colusión corrupta entre la constructora y los amigos políticos del dueño, e incluso el ultraje sexual de un adolescente perpetrado por Don Jesús. Éste es un velador devenido en violador, un ancianito enfermo que usa sus dolencias como señuelo, un hombre que sabe entregar cuentas claras, pero que también sabe tomarle la medida al ingeniero y a su papi corrupto.

Ladrón que roba a ladrón. Apestando entre los más apestandos. Marihuano loco y místico que escucha a los edificios platicarle cosas. Don Jesucristo, el que da sermones; el que habla de tú a tú con Dios; el que carga, metafóricamente, la mugre de todos y, literalmente, la cruz el Día de los Albañiles. Soldado revolucionario que envejeció pobre, sin gloria, y se volvió delincuente aplastado a palos impunemente. “¡Mataron a Don

Jesús!”, grita repetidas veces Isidro, el muchacho que encuentra el cadáver. Pero al final no existe un culpable claro, sino una sociedad visiblemente criminal. El plano subjetivo, que nos coloca como espectadores en los pies y en la perspectiva del asesino, cobra sentido: todos asesinamos a Don Jesús. Y él es tanto víctima como victimario.

El Vigilante, por su parte, cuenta la historia de Chava, cuya jornada laboral inicia de la peor manera posible: durante un día festivo (quizás Año Nuevo o 16 de septiembre), recién llega a la obra donde trabaja y de inmediato es interrogado por un policía acerca de una camioneta abandonada afuera de la construcción. (Después sabemos, por boca del mismo personaje, que el vehículo tenía en su interior el cuerpo sin vida de un niño.) Tiene prisa por salir temprano, pues su hija está por nacer. Pero su visita al hospital se vuelve imposible debido a las complicaciones surgidas a partir del asesinato, aunadas a las propias de otros delitos que suceden en la construcción: robo de materiales (otra vez), una prostituta que muere por una bala perdida proveniente de los festejos del feriado, el presumible tráfico de menores (que conjeturamos mediante un niño escondido dentro de la obra) y, sobre todo, la presunta colusión de los policías en el infanticidio.

Esta madeja criminal imposibilita que el personaje salga a tiempo. Pero no sólo eso: también lo orilla a actuar en contra de sus principios de honestidad, ya que, temeroso de ser inculcado o de sufrir represalias a manos de la policía, falsea su testimonio y ayuda a ocultar el cadáver de la prostituta. De nueva cuenta, todo queda impune, aunque la delincuencia permea cada arista de la historia. Parece inevitable un destino trágico marcado por la mácula de una sociedad descompuesta.

Esta impunidad no deja indiferente al espectador. Condicionado a esperar una resolución de las incógnitas que tan claramente se van planteando, el público se ve obligado a lidiar con esa inquietante ambigüedad en el cierre de los delitos. Esto lo deja en la endeble posición de sacar sus propias conclusiones,

aunque es despojado de toda certeza sobre el carácter restaurador de la justicia. La criminalidad no logra encarnarse en algún rostro, ni puede asociarse de forma definitiva al nombre de alguno de los personajes. Entonces, nos quedan más preguntas que respuestas.

Entre la bala anónima que mata a la prostituta en *El vigilante* y la irresoluble cuestión de quién mató a Don Jesús en *Los albañiles* no hay mucha diferencia. La criminalidad, en ambos casos, se entiende mucho más allá de un culpable y se presenta como sistemática, producto de una sociedad en la que la complicidad es una forma de supervivencia, en la que el juego de poderes hace gala de una verticalidad abusiva que se ensaña por naturaleza y en la que todos parecemos participar. Pero ¿qué papel jugamos realmente? ¿Somos parte del poder injusto y corrupto, del grito justiciero de *Los albañiles* o de *El Vigilante* silencioso y atemorizado? ¿Somos víctimas impunes o delincentes anónimos? ¿Todos? ¿Ninguno?

Una construcción en obra negra es, por definición, algo que está incompleto. Una primera fase del proceso en la que va delimitándose y figurándose el proyecto en cuestión, pero que está aún lejos de tener los acabados completos y considerarse habitable. De alguna manera, refleja algo de la naturaleza misma del relato abierto de las películas que nos ocupan. Es normal que, ante un edificio que comienza a construirse, se conjeture qué clase de lugar será, quién lo estará construyendo o quién lo estará ocupando. De igual forma, en *Los albañiles* y *El vigilante* están ausentes los elementos finales que cierran sus tramas, así que el público se ve obligado a completarlas en su mente. Y, al mismo tiempo, atestigua cómo en los cimientos quedan enterradas la verdad y la justicia.

Así como la narrativa de estas películas, la sociedad mexicana y el país parecen una construcción en curso, incompleta. *Los albañiles* y *El vigilante* coinciden en mostrar el crecimiento de la urbe en sus periferias y es por todos bien sabido el caos que ocasiona este tipo de desarrollo. No es gratuito que el cine y la

literatura criminal se hayan centrado en las grandes ciudades varias veces. Una construcción, entonces, parece ser la síntesis perfecta de una nación en ciernes. Las preguntas que quedan son: ¿qué clase de edificación es México? ¿Es una donde se roban los materiales; un producto del contubernio corrupto entre empresarios y gobierno? ¿Es donde la gente muere asesinada sin esperanza de justicia; donde las columnas tienen cuatro varillas sabiendo que son necesarias seis? Dolorosamente, los filmes aquí expuestos nos dan muy buenos indicios sobre las respuestas.

Referencias

- Fons, J. (director) (1976). *Los albañiles* [película]. Conacine.
Ros, D. (director) (2006). *El vigilante* [película]. Avanti Producciones.

**FICCIONES POLICIALES Y
EXPERIENCIA DE LECTURA**

El cuento policial, más real que la realidad

Beatriz Arcila

“No quiero escuchar las historias de terror del barrio, que son todas inverosímiles y creíbles al mismo tiempo y que no me dan miedo; al menos, de día”, dice la protagonista del cuento “El chico sucio” (2016) de Mariana Enríquez. Pero yo solía oírlas cada martes en las visitas al Centro de Readaptación Social (CERESO) de Ciudad del Carmen, donde, con dos o tres acompañantes, ingresaba para un curso de lectura. Eran relatos que, pese a que parecen inverosímiles, los protagonizaron los mismos reos.

No siempre me daba miedo; a veces sí, aunque fuera de día. Sobre todo, me sentía así si tocaba trabajar en la sección varonil. Preferíamos no saber nada, por lo que seguíamos el consejo del psicólogo del penal: no preguntar, solamente escuchar. Tenía razón, ya que estábamos más tranquilas antes de conocer que aquel hombre canoso de mirada esquivada había violado con toda la saña posible a una niña de seis años que era su alumna. Y nunca faltaba el recluso que quería sacar plática y advertirnos que él y sus compañeros no estaban presos por cantar en el coro de la iglesia los domingos. Habían sido declarados culpables, pero decían lo contrario. Los que tenían permiso de asistir a los talleres eran los sentenciados, pues todo lo que hacían sumaba puntos a favor para reducir su condena.

Las chicas nos recibían recién bañadas y peinadas; olían a loción e iban con uñas pintadas y acrílicas, para practicar lo aprendido en los talleres del DIF (el Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia). Nos gusta ir, desafanarnos de la rutina, vivir durante tres horas la experiencia que solamente se da en ese lugar; desconectarnos por completo, sin teléfonos celulares. Al cruzar la última reja, igual de pesada que las anteriores, los gritos se escuchan y avisan nuestra llegada.

La lectura y la escritura tienen magia. Antes no había tenido oportunidad ni curiosidad de escudriñar en el género policiaco. Prefería hacerlo en las historias color rosa y pensaba que dicho género era para la gente rara hasta que ingresé al “Curso de Cuento Policial Latinoamericano” de Cultura de la UNAM impartido por Héctor Fernando Vizcarra. Los primeros relatos no daban miedo, pues me parecían algo gracioso. La muerte y los asesinos eran como los íconos mexicanos del humor blanco: Capulina, Cantinflas, Resortes y Clavillazo. Pero después el asunto se puso serio y los personajes dejaron la parte cómica para transformarse en criminales, perturbados mentales a quienes no les importa la vida ni la muerte. Nada que no haya escuchado en las historias del CERESO.

“El chico sucio” me taladra todavía la cabeza. Me aterroriza imaginar la vieja casona —de altos techos y paredes gruesas— de mis padres, donde pasamos nuestra infancia y donde no volvería a dormir sin compañía.

Cuando Lorena salió del penal, llovía torrencialmente. Eran las nueve de la noche, la cabeza le pesaba mientras chacoteaba entre agua y lodo. La bolsa negra era todo lo que llevaba en sus manos. Había estado ocho años y nueve meses en prisión, y nadie la esperaba. Entre las gruesas gotas, se dejaron ver los opacos faros de la camioneta Ford Ranger color gris. Subió su ritmo cardíaco, sintió el impulso de correr y se contuvo. No sabía qué le aguardaba y tampoco hacia dónde ir. Una voz hostil le dijo “sube”, mientras la puerta se abría. Era su hermano. Los padres no fueron a recibirla (y lo entendía,

pues habían espaciado sus visitas poco a poco hasta reducirlas a una por mes). Envejecieron prematuramente. Su mamá perdió la vista a causa de la diabetes y su papá era un médico retirado del trabajo y también de la sociedad. Ser el padre de una asesina no se perdona.

La ciudad estaba cambiada, con carros diferentes y gente con ropas y cabellos extraños. Hasta los olores eran raros. Eso es lo que se narra en “Repartición I” (1999) de Marçal Aquino cuando el personaje sale de la cárcel después de seis años. Así fue también para Lorena: ya nada era como antes. No podía serlo. La distinta era ella. Los pequeños monstruos de su cabeza la atormentaban en exceso; la llevaron a cometer el crimen, la siguieron durante su encierro y, pese a todo, también fueron una de las causas de su liberación anticipada. Su esquizofrenia debía ser tratada como parte de las condiciones: además de acudir a firmar cada mes, debía llevar las pruebas de que estaba cumpliendo.

La vida es más cruel afuera, donde suceden las cosas más monstruosas que se puedan describir, no adentro: la libertad no es para todos. Aquí te enfrentas a la verdad y la misma sociedad te segrega. Eso de la readaptación es mucho cuento. Por eso, Bella había ingresado en más de tres ocasiones por posesión de sustancias prohibidas. Me dijo que lo hacía por necesidad y le creí. No eran tan diferentes el interior y el exterior, y ser adicta ya es demasiada prisión. Eso siempre le ganaba. Algunos tienen necesidad de comer, dormir, hacer el amor; otros, de alcohol, drogas o matar.

La novela y el cuento policial no están lejos de la realidad. En “Paseo nocturno” (parte I y II) (1975) de Rubem Fonseca se describe a un personaje que siente la enorme necesidad de matar mientras sale a pasear en su carro por las noches. Tal y como lo hacía Gabito, que caminaba en calles poco iluminadas y algunas veces asaltaba a uno que otro transeúnte. Robaba después de su trabajo como instructor de gimnasio hasta que una de sus víctimas lo reconoció y tuvo que matarlo.

Al día siguiente, como uno de los jóvenes clientes no llegó al *gym*, trascendió que fue asesinado tras varios piquetes con un arma blanca. Una semana después, Gabito también dejó de ir. Lo sentenciaron a 50 años. Estaba seguro de que no los cumpliría. Ahora ha formado un gimnasio improvisado en el que entrena a sus compañeros.

Ese martes de otoño entramos al penal, pues tocaba trabajar con las muchachas. Pasé por mi compañera a las ocho. Llegar a nuestro destino nos lleva unos 20 minutos: la vereda de llegada mide como dos kilómetros, el camino es angosto y lleno de vegetación, el estacionamiento es amplio. Tratamos de acomodarnos enfrente de la entrada. El lugar es solitario y debemos dejar nuestras pertenencias (teléfonos y bolsa de mano) en el vehículo. Después tenemos que recorrer caminando unos 50 metros para subir 22 escalones. La primera reja es corrediza, muy pesada, y hace ruido al abrirla. Ahí es donde presentamos el oficio firmado en el que solicitamos permiso para entrar, dejamos las identificaciones y nos entregan el gafete de visitantes. Pasado el primer filtro, el material de trabajo es revisado. Cada libro debe ser hojeado y cada material tiene que ser inspeccionado minuciosamente. En ese lapso perdíamos otra media hora. El taller era de 9:00 a 12:00 aproximadamente.

Pero esa mañana de octubre habíamos cruzado apenas el primer filtro cuando vimos el cambio en el rostro de los guardias, quienes corrieron a tomar sus armas y se internaron en la sección varonil. Mientras el ambiente se sentía más denso y los radios comunicadores no dejaban de sonar, vimos arribar las patrullas llenas de policías. Se escuchaba: “¡puerta, puerta!”. Luego abrieron los portones de la rampa de acceso para vehículos y el ruido de las torretas hizo más fuerte el terror que sentíamos. Pregunté qué pasaba. Solamente había arriba, en la recepción, mujeres policías. Los hombres habían bajado. Una de ellas, ante mi insistencia, respondió que era un operativo de rutina. Sabíamos que mentía.

Pasaron unos 40 minutos. Ya no escuchábamos nada. Insistí. Una de las custodias nos aconsejó salir y esperar en nuestro vehículo; nos acompañó y, fuera del alcance de las cámaras, nos dijo la verdad: había un motín y, al parecer, también había heridos. Prendí la camioneta con la mano temblorosa y salimos de la zona. A salvo y más tranquilas, avisamos a nuestras familias. Mi compañera denotaba angustia: su hijo está preso acusado de asesinato y ella había vendido su casa para pagar abogados. Le preocupaba saber de él. Fue la única ocasión que vivimos algo así. Por lo general, las mañanas de lectura en el CERESO eran de aprendizaje para todos.

Jocelin vino de Honduras en las caravanas de migrantes, ilusionada por una vida que no consiguió; su destino era Estados Unidos. Su piel oscura resaltaba los enormes y blancos dientes, y las rastas en su cabello daban un aspecto de descuido. Era divertida, gritaba, bailaba y participaba en todas las actividades. Devoraba lo que le ofrecíamos de comer. Esa misma hambre la trajo aquí. Fue presa fácil. Comenzó vendiendo solamente para tener con qué alimentarse y pagar su consumo, pero no duró: fue detenida con varios paquetes individuales. Su risa era escandalosa, al igual que su hablar, como si quisiera que la escucharan todos o que la escuchara alguien en especial. Tres playeras, dos pantalones deportivos y tres calzones eran todas sus pertenencias. Hicimos recolecta y su guardarropa aumentó considerablemente. Como es atlética y fuerte, todo le quedó bien. Sus gritos demostraron su emoción: nunca había tenido tanto. Parece cruel decir eso, pues, al perder la libertad, no se tiene nada.

Estaba completamente convencida de su inocencia. Lidia no podía haber cometido el asesinato: era alcohólica, terminaba tirada en cualquier rincón y los olores a orines y a excremento eran comunes en ella. Pero necesitaban un culpable para demostrar que la justicia era pronta y expedita. Ella: el chivo expiatorio perfecto. Su pecado: embriagarse todas las tardes en el espacio abandonado enfrente del viejo muelle, donde su esposo

y compañeros entregaban la pesca del día. Recibido el pago de la mercancía, compartían caguamas y pachitas, se dormían sobre el piso de tierra, entre las moscas que se deleitaban con los restos de pescado, jaiba y camarón caídos durante la entrega. Con los primeros rayos sobre sus rostros, despertaban. Eran casi las seis de la mañana, hora en que los pescadores vuelven al trajín diario, compran algo para desayunar y se echan con todo y lancha a la nueva aventura. Ella iba a casa. Cerca de allí, había una chocita de tasiste con techo de zinc que compartía con su esposo. Cocinaba cualquier cosa y dormía. A la hora de recibir la pesca, iba al muelle a la fiesta diaria. Sábado, domingo y días de temporal, no salían al mar. Entonces, permanecía en casa e igual había fiesta a Baco. No faltaban los amigos de parranda. Al final, se dormían en el piso de tierra.

Uno de esos días, Lidia se despertó con un pie empujando su estómago. No podía ver claro aún, los ojos se negaban a abrirse por la excesiva ingesta de alcohol de caña, que era para lo que le alcanzaba. La esposaron y se la llevaron en la patrulla 056. No tuvo tiempo de asimilarlo. Lo último que alcanzó a ver antes de salir fue el cuerpo de su esposo ensangrentado. El cadáver ya tenía varias horas (eso lo supo después). Su proceso aún no termina. No recuerda bien que pasó, aunque asegura ser inocente y que fueron los lancheros.

Han pasado diez años de que la conozco y sigue ahí. Su dificultad al hablar se presenta a la par de su lentitud mental, no sé si a causa del alcohol o de nacimiento. Nos recibía con cariño; buscaba los abrazos, los esperaba, los daba y los aceptaba con la misma felicidad de un niño viendo su golosina preferida. Hacía planas completas de la actividad, cantaba, era la primera en leer su reflexión. Su entusiasmo suplía cualquier retraso, era inagotable. De pronto, pegaba su cabeza a la mía o de mis compañeras, como los gatitos que buscan la caricia del humano. Otras veces se acercaba en silencio y ponía en nuestras manos algún detallito fabricado por ella (una pulsera, unos aretes o una carta). Su sonrisa reflejaba inocencia y

creí en ella simplemente porque lo sentía. Pero sigue privada de la libertad, esperando un milagro.

Al conocerlo, Miguel era un hombre de 27 años. Desde el primer día, fue de los más participativos, incluso era el encargado de la biblioteca. Llevaba la bitácora de libros leídos, prestados, devueltos. Platicador nato, amable y servicial, se encargaba de poner las cosas en su lugar, recogía el material sobrante y ayudaba a guardar lo que nos llevábamos de regreso. Nadie podía imaginar lo que estaba pagando. Entró al penal a los 21 años. En ese entonces cursaba los últimos semestres de la carrera de Ingeniería Petrolera, y compaginaba sus estudios con la labor de paramédico en la Cruz Roja y su liderazgo con un grupo de Boy Scouts que dirigía los sábados. Los domingos jugaba por las mañanas fútbol con sus amigos. Era lo que se conoce como un joven sano y responsable. Ya entrado en confianza, en una de sus pláticas comentó que la gente juzgaba sin saber. Asesinato. Ése era su delito. Ya no podíamos verlo igual. Una de las compañeras, que sabía la vida de media urbe, recordó el caso. Fue muy difundido: mató a su novia, la llevó a las afueras de la ciudad y, después de dar vueltas por un tiempo sin saber qué hacer con el cuerpo, intentó ocultarlo entre ramas secas y le prendió fuego. La encontraron con la cara quemada. La reconocieron por la ropa, el lunar en el hombro izquierdo y una cicatriz de la extirpación de apéndice. Era una joven guapa, estudiante de la universidad en donde estaba por graduarse de psicóloga.

No pudo, con lo aprendido, adelantarse a lo que vendría. Nadie (mucho menos ella) hubiera imaginado que Miguel sería su feminicida. Tenían cinco años de noviazgo desde que comenzaron a salir en preparatoria. Pero algo desató todos los demonios internos, que convirtieron a una persona aparentemente normal en un despiadado asesino. Quizá no tan despiadado: la parte que no sabemos puede cambiar los hechos, aunque no la historia, ni su culpabilidad. Pudieron haber discutido y, en su ira, no midió la fuerza al empujarla y se desnucó.

El hecho estaba consumado. ¿Hubiera ayudado si, en lugar de ocultarla dos días en el carro, se hubiera entregado; si no le hubiera prendido fuego? No mucho.

“El chico sucio” vuelve a mi mente. Su madre drogadicta y maloliente dormía en la calle junto al personaje al que hace alusión el título del cuento. Lo hacía envuelta en plástico para protegerse, como la señora de las bolsas que deambula todo el día por el centro de la ciudad. Un lugar que no es el suyo. De pronto, apareció como han aparecido varios menesterosos. Nadie la había visto antes. La sembraron en el centro, donde tenemos fama de adinerados; pero eso era antes, porque la industria daba a manos llenas, y ahora difícilmente se encuentra trabajo. Por todos lados hay letreros de venta o renta de casas y edificios. Ya no hay tanto por hacer. Antes un indigente nos contaba que, de pura caridad, juntaba un promedio de \$800 diarios y que hasta un ranchito compró en su pueblo. Sin embargo, la señora de las bolsas llegó tarde. No sé si tenga ropa debajo pues las bolsas negras de basura no dejan ver más. Tiene una en la cabeza a manera de turbante, otra como falda y una más como blusa. Los calores aquí son, en promedio, de 35°. Es difícil aguantarlos envuelta de esa forma. Cada noche acampa a las afueras del palacio municipal junto a un perro que ya se hizo su amigo y confidente. Temprano por la mañana, los conserjes barren y lavan con detergente y líquidos de olor los orines y excrementos que deja regados. La historia se repite a diario.

Ojalá su destino no sea como el de Aladino, un indigente que hace unos dos o tres meses apareció muerto a puñaladas ante la mirada de sus dos inseparables perros. Sin embargo, él era agresivo. A veces cargaba un machete; se metía a defecar al atrio de la iglesia, insultaba y escupía a los feligreses; caminaba entre las mesas del mercado, cogía de la comida de los clientes, les daba a los perros y agarraba también para él. A quien se oponía, lo agredía. No fue raro leer la noticia del asesinato. Fueron cinco heridas con arma punzocortante. Un charco de sangre lo rodeaba, mientras los dos perros permanecían junto

al cuerpo inerte del que los alimentaba —con comida ajena, pero eso ellos no lo sabían—. Nadie lo reclamó. Las autoridades le dieron sepultura. No obstante, la señora de las bolsas es distinta. Aunque habla sola o con su compañero, si se da cuenta de que la observas, pide dinero con voz de mando. A veces toca los vehículos en los altos para pedir apoyo, pero no agrade a las personas como lo hacía Aladino.

Pepe El Tira, personaje de “El policía de las ratas” (2003) de Roberto Bolaño, era sobrino de Josefina. Nadie la entendía —decía él—, pero todos la querían (o fingían quererla) y ella era feliz así (o fingía serlo). También conocí una Josefina, estaba recluida en el CERESO. Todas la apreciaban: era la consejera, confidente, confesora, protectora, la más solidaria. Nunca la vimos enojada; triste o melancólica sí, pero jamás enojada. Fue sentenciada a 70 años de prisión por el secuestro y asesinato de un joven empresario. Decía ser inocente y había apelado por segunda ocasión. Anteriormente no le fue tan bien. Ahora habían decidido solicitar la prueba del Protocolo de Estambul para demostrar que fue torturada. Ella confiaba en que, si eso se comprobaba, saldría libre. No perdía la esperanza.

Mientras ocupaba su tiempo en cosas positivas, terminó la preparatoria. Cuando recibió su certificado, era día de lectura. Los del Instituto Estatal para la Educación de los Adultos le entregaron el documento. Pidió permiso para acudir a la ceremonia en el patio central, donde se reunían ambas secciones, hombres y mujeres. Pero regresó antes de concluir la jornada para mostrar orgullosa su logro. Sabía que, de haber estado afuera, no lo hubiera logrado: no era necesario, su vida estaba resuelta, sin ambiciones. Era madre soltera con tres hijas. Por las noches bailaba en un bar y recibía propinas suficientes para mantenerse.

En ocasiones tenía algún padrote que la cuidaba y, lógicamente, eso costaba. Y costaba caro. Pero se cansaba pronto y lo echaba para seguir cuidándose sola. Fue detenida —cuenta ella— con un amigo que conocía del bar. No sabía a qué se de-

dicaba ni dónde vivía. Al encontrarla por la calle, Jorge se ofreció esa mañana a darle un aventón mientras hacía las diligencias para inscribir a sus hijas en diversas escuelas. No tuvo tiempo de reaccionar. Cuando recién había arrancado el motor del carro, fueron interceptados por varios uniformados, que los invitaron a salir del vehículo y enseguida los esposaron para llevarlos a los separos.

Salió de la secundaria, después de terminar con la inscripción de su hija mayor, ante la mirada prejuiciosa de la gran cantidad de personas que se encontraba en las afueras del plantel. Fue su última imagen en libertad. 12 años después, sigue sosteniendo que fue una equivocación, aunque no pudo demostrarlo. Los tres hombres involucrados en el caso coincidían en que una mujer era cómplice y ella era la idónea según la descripción. No importó que desconocieran su nombre real, pues Marisol era su nombre artístico.

Josefina de nuevo está en espera de resolución; piensa estudiar Derecho al salir. Se sabe su caso como si fuera abogada: cita artículos, reglamentos y procedimientos legales que tiene bien estudiados. El Protocolo de Estambul le ha dado una nueva ruta al caso. Si no se demuestra la inocencia, comprobar la tortura es suficiente para lograr la libertad, dice ella. Se limpia sutilmente el rostro y narra, por cuarta o quinta ocasión desde que la conozco, los golpes, tehuacanazos y las veces que la penetraron los cuatro ministeriales que se ensañaron con ella como bestias. Lo demás no me atrevo a contarlo.

No sé cómo me negaba a la literatura policial. No hay en ella más terror que la realidad de miles de hombres y mujeres que están en prisión. Unos purgan condenas que se quedan cortas por la saña con la que cometieron los delitos. Otros, inocentes, no saben cómo cayeron en ese lugar donde se pierde todo: los despojan de la libertad e incluso del nombre. Digo esto último porque todas las historias que narro son verdaderas, sus nombres no. Esos datos los reservo para proteger su identidad.

Retomo el relato del principio. Creo que ya no me dará tanto miedo, al igual que ya no temeré cuando me encuentre en las habitaciones frescas, los antiguos azulejos y los techos altos de la casa de mi infancia. Pero tal vez una de esas veces, en un Día de Muertos, si me quedo sola por la noche, escuche el toque insistente en la puerta y, al abrir, encuentre al Chico sucio que llega a pedirme, otra vez, que lo deje pasar.

Referencias

- Aquino, M. (2013). Repartición i. En *Nado libre. Narrativa brasileña contemporánea* (pp. 38-43). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bolaño, R. (2010). El policía de las ratas. En *Cuentos. Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible* (pp. 454-479). Anagrama.
- Enríquez, M. (2017). El chico sucio. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama. https://www.amazon.com.mx/cosas-perdimos-fuego-Narrativa-hisp%C3%A1nica-ebook/dp/B01B22DOCK/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=&sr=
- Fonseca, R. (1998). Los mejores relatos. Alfaguara.

**Víctimas reales y ficciones transformadoras.
Una lectura en torno a *Casas vacías***

Cecilia Ávila

“¡Dónde están, dónde están, nuestros hijos dónde están!” y “¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!” son las consignas que gritaba un grupo de mujeres mientras caminaban en medio de Paseo de la Reforma, en la Ciudad de México. Así lo hacen cada 10 de mayo desde hace ya muchos años, al mismo tiempo que otras madres —unas con mejor suerte (si es que de suerte se trata)— celebran con sus hijos e hijas su día.

Era el primer año que cubría la marcha como reportera de una revista que, si bien se dedica a temas de estilo de vida y cosas superfluas, quiso realizar un reportaje sobre estas mujeres. Los contingentes estaban conformados por las madres de los desaparecidos, de aquellos que se llevaron a la fuerza a nadie sabe dónde. Se escucha hablar de los casos que han tenido mayor cobertura mediática, como el de Ayotzinapa, pero también van a las que les han secuestrado o robado a uno de sus hijos. Algunas se han organizado en grupo para exigirle al gobierno, al Estado o a quien resulte responsable la aparición con vida de sus vástagos. Piden apoyo para encontrarlos. Llevan colgadas al cuello sus fotografías para identificarlos y para que, si alguien los reconoce, las notifique inmediatamente. En caso de que no aparezcan con vida, reclaman sus cuerpos para poder llorarlos, porque su ausencia es aun más dolorosa sin saber qué fue lo que les sucedió y sin una tumba en dónde lamentarse por ellos. Al verlas marchar, gritar y reclamar con toda la fuerza de su dolor, tuve ganas de gritar con ellas.

Las madres que marchaban ese 10 de mayo conformaban un bloque uniforme, un coro de cientos de voces sin rostro, sin nombre, que sabía que luchar juntas quizá las llevaría a tener alguna noticia de sus casos. Al contrario de lo que sucedería si

gritaban solas, cada una por su lado. En esa masa las historias particulares se difuminaban.

Tiempo después de haber cubierto ese evento, supe de la publicación de la novela *Casas vacías* (2019) de la escritora mexicana Brenda Navarro. Es un texto que se lee de una sentada gracias al estilo de narración de la autora, que cuenta una historia desgarradora sobre el dolor de una madre a la que le robaron a su hijo y de otra mujer que quiere ser mamá, pero que, por diversas razones, no puede. Esta última es quien le quita al niño a la primera. Las dos son las protagonistas (“las personajes”, como dice Navarro). Ambas tienen voz, por lo que los lectores nos enteramos de las dos perspectivas: la de la víctima del crimen y la de quien lo cometió.

Al leer este libro, recordé aquella marcha a la que había asistido como reportera y me imaginé que la protagonista podía ser una de las que iban en esa ocasión para reclamar la aparición de su hijo con vida. También pensé que aquella que se lo había robado observaba a las demás desde una de las banquetas, tomando de la mano al pequeño que había secuestrado. Entonces, por medio de la historia de Navarro, pude ver en aquel bloque uniforme a la protagonista, conocer de cerca lo que sentía y cómo su vida entera había cambiado a raíz de su pérdida. Ahí destacaba una historia que, al mismo tiempo, podía ser la de cualquiera de las mujeres que estaban presentes.

Me percaté del poder de la ficción como herramienta para hacer visible lo que en el todo se desvanecía. Y más tarde me di cuenta de la importancia del policial o de la novela negra, donde la denuncia social es casi ineludible cuando de escritores de la región latinoamericana se trata. En la mayoría de los países del continente estamos expuestos todos los días a hechos violentos consignados por los medios de comunicación mediante imágenes, fotografías o videos que muestran escenas escalofrantes, que difícilmente son imaginadas por algún autor de dichos tipos de literatura.

Las desapariciones forzadas, la violencia perpetrada por los narcotraficantes, los feminicidios y la impunidad de la mayoría de los delitos son parte de nuestra vida cotidiana, a tal grado que parece que ya nadie se da cuenta de lo que sucede. Nos hemos malacostumbrado a ver esa realidad sin tratar de entenderla. Pero la lectura de una historia ficticia nos deja la sensación de poder hacerlo, pues la hace más asequible. Aunque nos hemos vuelto indolentes ante los hechos, nos hacemos sensibles a ellos cuando leemos un cuento o una novela. O eso me gusta creer.

Es inverosímil pensar en un investigador o detective que indague y descubra a los asesinos, violadores, secuestradores; que ayude a atrapar a los ladrones para ponerlos a disposición de un juez, para que los sentencien y se haga justicia. Por eso el género policial latinoamericano se aleja de la tradición europea y estadounidense donde surgió, y toma un camino propio que, por supuesto, no es ajeno a los sucesos criminales, pero sí a su resolución lejos de la justicia. Aun así, gracias a que son consignados en la literatura, por lo menos se denuncian y nos dejan asomarnos a espacios íntimos a los que no podríamos acercarnos sin historias como la que narra Brenda Navarro.

Dicha autora describe emociones que pueden ser comunes para todas las que han perdido a un vástago. Habla de la culpa que no deja de sentir la mujer a la que se lo robaron, ya que, en el momento de la sustracción, ella estaba distraída con su celular; de la obligación de cuidarlo y de hacerlo bien porque, de lo contrario, ella será la única responsable por no haber realizado su labor; de cómo se queda grabada la última imagen que se tiene de un hijo y cómo es repasada una y otra vez para tratar de entender qué fue lo que pasó. Para ellas, dice Navarro, un desaparecido “es un fantasma que te persigue como si fuera parte de una esquizofrenia”. Además, también nos muestra el contexto familiar violento en el que viven algunas sin importar su nivel socioeconómico: la que se roba al niño es violentada por su pareja, su mamá, sus amigas, etcétera. Y, en medio de esta historia, igual aparece una víctima de feminicidio.

Asimismo, la autora derriba el mito que dice que hay un instinto que hace que todas quieran ser madres. Las dos mujeres de la novela son mamás por la presión social ejercida sobre ellas, por la idea idílica de que la maternidad es el mejor estado en el que pueden estar. Idilio que desaparece cuando cargan con el bebé durante nueve meses o cuando se dan cuenta de que el niño es autista y su comportamiento es aun más desconcertante que el de cualquier otro sin esa condición. Sumado a ello, Navarro indaga en las relaciones de pareja donde la paternidad es concebida como una manera de resolver sus problemas debido a la idea —errónea— de que, en cuanto nazca el hijo, todo irá mejor.

Pienso, entonces, ¿cuántas de las que marchaban aquel día decidieron ser madres por voluntad propia? ¿Cuántas de ellas crecieron en un contexto violento? ¿Cuántas sienten que son las culpables de haber perdido a sus hijos o hijas? ¿Entre ellas, hay alguna que creyó que, con la llegada de un bebé, la relación con su pareja iba a mejorar? Me imagino a cada una llegando a su casa y enfrentando una vez más, como todos los días desde que desaparecieron, el vacío que han dejado sus niños o niñas; cómo muchas de ellas, al igual que la protagonista, conservan intacto el espacio donde los vieron por última vez. El repaso de la última escena en la que estuvieron juntos se ha convertido en el lugar recurrente de sus pesadillas.

Navarro señala que, aun cuando no hay una palabra en español para nombrar a quien ha perdido un hijo que ya parió, estas mujeres existen y hay que hacerlas visibles para que algún día por fin se haga justicia. En medio de esa angustia en la que viven, han tenido que sacar fuerza para dar seguimiento a sus casos en las instancias gubernamentales encargadas de investigar, aunque no han obtenido una respuesta. Invierten tiempo y dinero en un proceso que no tiene final ni resultado favorable. Quizá muchas saben, desde el primer día en el que fueron a un Ministerio Público a realizar su denuncia, que su caso no tendrá solución; pero no pueden abandonar el proceso porque, de

hacerlo, también serán juzgadas. La maternidad es una responsabilidad que se adquiere para toda la vida.

El título de *Casas vacías* no se refiere al lugar físico donde transcurre nuestra vida cotidiana, sino al cuerpo de las mujeres, que ni ellas mismas habitan. Sin lugar para sus sueños o proyectos personales, es un *contenedor* de las expectativas y deseos de otros. Al mismo tiempo, el nombre de la novela nos hace pensar en el enorme espacio que deja la desaparición de una persona. Desaparecido siempre será peor que fallecido. La muerte, aunque no se llega a comprender del todo, por lo menos deja un lugar dónde acudir para pasar por el duelo.

Gracias a esta novela, pude conocer de cerca lo que una mujer siente al perder un hijo y las razones que impulsan a otra a robárselo. Ver la realidad por medio de los ojos de la ficción me ayudó a comprender mejor este problema social que nos aqueja. Alguna vez leí un texto sobre cómo el cerebro no es capaz de diferenciar una experiencia real de otra que no lo es y cómo, por medio de la literatura, podemos empatizar con situaciones que no hemos vivido.

Yo, por ejemplo, no soy mamá, pero con esta lectura me acerqué a las que sí lo son. En la historia que Navarro cuenta, no tuve cercanía con la víctima —que es lo que tal vez se esperaría—, sino con la victimaria. Debido a su descripción y a su contexto, entendí lo que la orilló a llevarse al niño. Esto no sirve para justificar lo que hizo, pero sí para comprender que los personajes, tanto reales como ficticios, no se pueden clasificar únicamente en buenos o malos. Hay muchos matices que los hacen humanos y complejos.

Referencias

Navarro, B. (2019). *Casas vacías*. Sexto piso.

Picnic de estofado en salsa negra

*Me metí en un vagón del metro y no he podido salir de aquí
Llevo más de tres o cuatro meses viviendo acá en el subsuelo...
Creo que me ha crecido ya el pelo con la barba y las arrugas.
No sé cuándo es de día y de noche. No sé si llevo cien años aquí adentro.*
(Del Real, 1994)

Rita Lilia García Cerezo

El metro de la Ciudad de México empezó a construirse a finales de los ya lejanos años 60. En ese entonces, esta urbe gris se llamaba Distrito Federal y ya estaba atiborrada de gente. Este medio de transporte no sólo serviría para trasladarla de un lado a otro de manera eficiente, sino que, además, llevaría a la ciudad a la modernidad. Sin embargo, hizo mucho más: desde que comenzaron las excavaciones para su construcción hace más de medio siglo, el pasado surgió de la tierra en forma de restos arqueológicos y cadáveres de nuestros tataratataratarabuelos. Alrededor de 20,000 objetos han sido rescatados gracias a ello.

Yo misma fui testigo cuando empezaron las obras de la línea 8, la que va de Constitución de 1917 a Garibaldi. Eran mediados de los 90, yo era una adolescente extraña, mezcla de nerd y darqueta de clóset, que acababa de descubrir a Poe, a Polidori y a Stoker en una antología de cuentos de terror comprada en una librería de segunda mano. Estaba completamente alucinada. De pronto, un evento extraordinario y sorprendente ocurrió literalmente a la vuelta de la esquina. El Eje Central estaba lleno de hoyos y ya me había acostumbrado a ver el ajetreo de los trabajadores desde temprano, hasta que un día todo cesó repentinamente. Los trabajadores ya no estaban, pero los hoyos seguían ahí. Y supe la razón por medio de las noticias: habían

encontrado restos arqueológicos, pedazos de vasijas y unos esqueletos. Por supuesto que tenía que verlo con mis propios ojos, pero el primer día no pude porque había gente cerca del hallazgo.

Quienes supuse que eran ingenieros o arquitectos eran, en realidad, enviados del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Pensé que se llevarían todo y sellarían los alrededores con muros de lámina, que tendría que conformarme con la imagen de una pantalla tecnicolor. No fue así. No pude ver las vasijas, pues se las llevaron pronto. Pero, para mi sorpresa, los esqueletos seguían ahí sin más vigilancia que una cinta amarilla de plástico y barandales improvisados. Yo estaba fascinada, me encantaba verlos. Me preguntaba quiénes habían sido, cómo habían muerto, cuánto tiempo llevaban ahí.

No pasó mucho tiempo antes de que apareciera algún imbecil y violara con su humor soso el suelo sagrado del enterramiento. (Aunque estuviera en medio del Eje Central, el hecho de ser la tumba de un antepasado sacralizaba ese suelo, ¿no?) Una mañana, uno de los esqueletos amaneció con un envase de Coca Cola familiar entre sus brazos. Lo agarraba como si fuera un tesoro. Eso me enfureció. El muy idiota no sólo echó su basura, sino que bajó y se atrevió a profanar los huesos. Deseé con todas mis fuerzas que sus bichos microscópicos lo contaminaran y que pagara caro su osadía, pero, por supuesto, nunca se supo quién fue. Al poco tiempo se llevaron las osamentas y la obra continuó. Así, sin más. No hubo investigación (no en ese tramo, al menos). Ningún grupo de arqueólogos en bermudas beiges y sombrero llegó para buscar más vestigios que respondieran mis preguntas.

Pasaron años de viajes de ida y venida en vagones vacíos o retacados de gente que a veces no dejaba subir ni bajar a nadie. Personas malhumoradas, cansadas, sudadas; vagoneros con mercancía recién salida de la fayuca; cantantes ciegos; sordomudos con estampitas y un papelito que explicaba su situación junto con el precio; expresidarios que ya no querían volver a

robar, porque era lo más fácil y por eso ahora ofrecían paletas, dulces y chocolates; olores a perfume barato, comida rápida o garnachas, mugre, sudor...

Recuerdo una vez en especial: salimos de la universidad algunas amigas y yo, y nos dirigimos al Museo Nacional de Antropología, donde realizábamos el servicio social. Hacía un calor de los mil diablos y, aun cuando no había mucha gente, resultaba sofocante; pero, cuando entramos al vagón y las puertas se cerraron, se volvió realmente insoportable. Era como estar en una sauna. Aunque intentamos abrir las ventanas, parecía que estaban selladas. No se movieron ni un milímetro y la gente... la gente no hacía nada. Simplemente estaba ahí sentada, como zombi, viéndonos luchar contra las ventanas atascadas. De plano tuvimos que bajarnos en la siguiente estación, escurriendo de sudor. Fue muy desagradable y desconcertante.

La novela *Picnic en la fosa común* (2009) de Armando Vega Gil comienza con un evento similar, aunque multitudinario: un ataque de pánico entre los usuarios del metro provocado por “la invasión de un olor terrible que se originó en la zona de túneles que comunican las estaciones Guerrero y Tlatelolco” (2009, p. 22). ¡La línea 3 del metro! La misma que yo había recorrido miles de veces y en donde esa ola de calor nos atacó. Por supuesto, todo era ficción (porque lo era, ¿verdad?), pero de inmediato me sentí identificada. Por primera vez un libro me atrapó, no sólo como testigo, sino como parte de la historia.

Bernardo Vera, el reportero indolente de nota roja que había aprendido a hacer poesía de la violencia, inspirándose en Lovecraft y Agatha Christie para aderezar sus artículos sobre seres occisos que ya ni siquiera se molestaba en ver personalmente, al principio me resultó chocante. Podía entender por qué nadie lo tomaba en serio, pues no hay nada más molesto que un mediocre con ínfulas. Sin embargo, mi percepción cambió casi de inmediato. Pude acompañarlo y mover con gusto el acento de su mote para nombrarlo como él quería. Poco a poco pasó de ser Veritas a ser Véritas (‘verdad’ en latín), poco a poco

lo admiré y temí por él a cada paso que daba, poco a poco el destino me alcanzó junto a él.

Todo ocurrió después de recibir una cinta de su amiga Adriana Díaz, también redactora de nota roja, con testimonios de algunos presentes en el incidente del metro. Por primera vez en mucho tiempo, la curiosidad del reportero se despertó, así que decidió volver a ejercer su oficio como debía ser: salió a la calle e hizo su propia investigación. Como era de suponer, se encontró con una cloaca en la que se escondían, a la vista de todos, licitaciones amañadas, recomendaciones de expertos ignoradas, informes ocultos, proyectos cuestionables, denunciados perdidos que aparecían luego asesinados y una advertencia que se repetía una y otra vez: “el infierno está más cerca de lo que crees”. Pero, junto a esta negrura, Véritas descubre también la oscuridad.

En su camino para encontrar la verdad, Bernardo se encuentra con lo desconocido. Y no me refiero sólo a las causas que ignora, sino a *lo desconocido*, a la

fuerza tremenda y omnipotente de calamidades y de favores que se dispensaban a la humanidad por unos motivos tan misteriosos como enteramente extraterrenales, y pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte ninguna. (Lovecraft, 2011, p.8)

El horror se escapa de las páginas, porque basta ver a nuestro alrededor para encontrarnos con cada una de las pistas que ha seguido el reportero de nota roja: 1985. ¿Cómo olvidar la huella de destrucción dejada por el terremoto del 19 de septiembre? Yo vivía muy cerca de Tlatelolco y tuve que recorrer a pie el camino desde mi casa al Centro donde vivían mis tíos. Fue impresionante ver la devastación, la sangre y un muerto por primera vez.

En 2017 un enorme socavón se abrió a un costado de avenida Reforma “a consecuencia del colapso de un drenaje”

según el jefe de la Delegación Cuauhtémoc, Ricardo Monreal. ¿Cuántos habían surgido antes? No lo sé, pero, después de eso, han sido muchos más, hasta llegar al impresionante hundimiento en Santa María Zacatepec, Puebla, en 2021. ¿Y las desapariciones de mujeres y de niños, que no pueden fecharse porque no tienen principio ni fin? Sólo hay que mirar y todo está aquí, no en una hoja impresa, sino en el mundo real. Encontrarte con cada uno de los indicios corporizados logra que te sientas dentro de una bobina de Tesla, como si fueras atacado por múltiples relámpagos de terror.

Y así, mediante lo cotidiano, Vega Gil transforma nuestros temores diarios en horror cósmico. Éste es el más profundo, el más grande, porque no viene de las almas de los muertos, ni de los monstruos tradicionales a los que podemos matar destruyéndoles el cráneo con una estaca o con balas de plata. Va mucho más allá. Implica a dioses y demonios, a seres que ni siquiera pueden clasificarse como unos u otros.

Armando sigue todas las reglas del género de los géneros. Por un lado, su protagonista es un investigador dispuesto a hacer lo que sea por encontrar la solución al enigma que se le ha planteado; pero en su búsqueda halla una respuesta que desafía toda lógica. Por otro lado, una vez que el juego del gato y el ratón comienza, hay pistas que parecen buscarlo a él. ¿Quién es el gato y quién el ratón? A sus manos llega un libro de procedencia desconocida: *La muerte de los sentidos*, junto con otros dos de procedencia conocida, pero de alcances insospechados: el diario y la Biblia del Acedo. El contenido de ésta es desconcertante no por provenir de un psicópata, sino por mencionar con certeza eventos y existencias futuros. Y, aunque *La muerte de los sentidos* no es una obra profética, los sentidos de Bernardo mueren poco a poco. El gusto y el olfato se van primero (¿les parece eso familiar?); luego, todos los demás: el oído, el tacto y, por último, la vista.

Mientras más cerca está de la respuesta, Véritas se da cuenta de que no es algo tan simple como una ciudad en manos de

la ambición y la corrupción de unos cuantos. El horror está en descubrir quiénes están involucrados y cuáles son sus propósitos, en encontrar qué papel juega él mismo en esta historia y en saber que no puede hacer nada. Es Véritas-Edipo tratando de ir en contra del destino, indagando para evitarlo sin darse cuenta de que está haciendo precisamente lo que se suponía que debía hacer. Hasta sus supuestos aliados se dan cuenta antes que él de que son peldaños en esta escalera hacia el infierno. Lo hacen y cumplen su papel envuelto en un halo de locura, sabiendo que irremediamente se transformarán en aquello contra lo que han luchado. Incluso sucede esto con el ingeniero Roberto Hernández, el héroe que capturara a Arturo Barrios, El Acedo, asesino serial de prostitutas a las que nadie echaba de menos y cuyas muertes habrían seguido impunes sin la intervención de Hernández.

El héroe y su heroína, juntos contra esa criatura asquerosa que deambulaba por las calles de la Fosa Común —como le llamaban a ese sistema de drenaje profundo. Pero aun ese picnic de azúcar glas derretida en jeringas fue un paso más hacia el final ineludible que las Moiras habían decretado desde el principio de los tiempos. Como en un tobogán, los hechos se precipitaron en una espiral vertiginosa, por lo que ya no hay marcha atrás (¿alguna vez la hubo?) cuando la muerte de un dios desconocido marca el inicio del fin.

Así, a lo largo de esta historia, el autor construye una atmósfera que, página tras página, aumenta cada vez más la sensación de claustrofobia y oscuridad, el olor nauseabundo, el calor húmedo del metro y de las alcantarillas, la sensación pegajosa de esa viscosa materia oscura que infecta todo lo que toca, el miedo que se vuelve horror ante una respuesta que sólo deja más incógnitas y la ineludible seguridad de que no hay escape. Es imposible huir de entidades que han estado ahí desde mucho antes que existiera la raza humana. Los dioses sólo mueren cuando desean hacerlo. Entonces, por medio de la atmósfera, *Picnic en la fosa común* une, sin costuras visibles, al género ne-

gro y al horror cósmico. No por nada, para Lovecraft este elemento era el más importante: “por cuanto el criterio final de la autenticidad no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada” (2011, p. 11).

Para mí, esa impresión fue la transmutación de todas mis repulsiones, mis miedos y mis molestias cotidianas en evidencias de un mal ancestral que nos acecha desde lo más profundo de la tierra. Pero, ante los hechos que vivimos día a día, ante la vileza que muestra una y otra vez la naturaleza humana, cabría cuestionarnos si el mal somos nosotros y esa presencia es sólo el cosmos restaurando el orden mediante una especie de remedio homeopático del universo.

Referencias

- (2017, agosto 31). Se abre mega socavón a un costado de Paseo de la Reforma en la CDMX. *Obras por expansión*. obras.expansion.mx/construccion/2017/08/31/se-abre-mega-socavon-a-un-costado-de-paseo-de-la-reforma-en-la-cdmx
- Del Real, E. (compositor). (1994). El metro. En *Re* [CD]. Warner/Chappell (1994).
- Lovecraft, H. P. (2011). *El horror sobrenatural en la literatura*. Fontamara.
- Vega Gil, A. (2009). *Picnic en la fosa común*. Ediciones B.

Semblanzas de los autores

José Emiliano Alcántara Cruz (Ciudad de México, Méx., 1999). Egresado de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente desarrolla su tesis sobre narrativa policíaca en México. Colaborador del Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (CORDIAM).

Gustavo Álvarez Sánchez (Ciudad de México, Méx., 1978). Licenciado, Maestro y Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Autor de *La gramática pornológica de Klossowski* y *Crimen y economía. Elementos de una ontología del presente en Michel Foucault*. Colaborador con el texto “Genealogía de la economía atea” en el libro *Michel Foucault. De la arqueología a la biopolítica*.

Beatriz Arcila (Campeche, Méx., 1969) Autora de relatos, ensayos y columnas. Premio Nacional de Fomento a la Lectura y la Escritura 2017 en la categoría de “Otros espacios educativos” por el proyecto *Liberarte*, con el cual formó dos bibliotecas en el Centros de Readaptación Social CERESO. Ha llevado talleres de lectura y escritura desde hace 12 años a diversos espacios.

Cecilia Avila Becerril (Ciudad de México, Méx., 1972). Maestra en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Periodista freelance. Colaboradora en diferentes publicaciones periódicas de la capital mexicana tales como *Reforma*, *El Universal* y *Chilango*.

Jerónimo Barriga (Ciudad de México, Méx., 1985). Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en donde dirigió cuatro cortometrajes, entre los que destaca *Hamac Caziim (Fuego Sagrado)*, el cual obtuvo reconocimientos en varios festivales nacionales e internacionales. Ha

sido becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA, así como del Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos del IMCINE. Profesionalmente se desempeña como guionista y también como docente a cargo de la materia “Géneros Cinematográficos” en la Universidad de la Comunicación.

Wendy María Cáliz Lanza (Tegucigalpa, Honduras, 1979). Máster en Literatura Centroamericana. Licenciada en Letras con orientación en Literatura. En la actualidad se desempeña como Docente investigadora del Departamento de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Sus áreas de especialización son: Literatura Centroamericana, Literatura de viajes siglos XIX y XX, Construcción del paisaje.

Sandra Escames (Montevideo, Uruguay, 1966). Profesora de Literatura y Magíster en Literatura Latinoamericana. Integra el Consejo académico de lectura de la revista *Sic* de APLU (Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay). Autora del libro infantil *Supertía* (Editorial Fin de Siglo, 2019) y de obras teatrales que han sido representadas en Montevideo, así como de poesía y narrativa. Algunos de estos textos recibieron menciones y premios y se han difundido en revistas literarias.

Rita Lilia García Cerezo. (Chiapas, Méx., 1977). Licenciada en Letras Clásicas por Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Maestra en Docencia en Educación Media Superior en el área de Español. Cuenta con una Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX y el Diplomado en Análisis Cinematográfico, ambos por la UAM. Docente, escritora y actriz, coordinadora del sitio web *Atlas Mitológico* y editora de la revista de cine *Chicle en la Butaca*.

María Eugenia García Fernández (Ciudad de México, Méx., 1997). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Cuenta con un

Diplomado en Literatura Hispanoamericana del Siglo XXI. Redactora de contenido cultural para revistas y docente titular en CCH Naucalpan. Ha participado en coloquios y congresos interuniversitarios a nivel nacional e internacional. Ha publicado artículos académicos en *Bitácora Invisible Revista de Crítica Hispanoamericana* y *Pulso Académico*.

Grecia García Romero (Ciudad de México, Méx., 1984). Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y el Diplomado en Traducción de Textos Especializados, ambos en la UNAM. Traductora independiente. Miembro activo del Círculo de Traductores, donde colaboró como coordinadora de la Incubadora de Proyectos de Traducción Editorial, que recibió el apoyo del FONCA, en el Programa de Fomento y Coinversiones Culturales. Coautora del fotolibro *Estampas de la cotidianidad. Una mirada al pueblo de San Juan de Aragón*, apoyado por el PACMyC, en 2019.

Mariana Hernández (Tamaulipas, Méx., 2000). Estudiante de la carrera de Estudios Literarios en la Universidad Autónoma de Querétaro. Autora de *¿Qué clase de libro es Filoberto?* (UNAM, 2014) y “Frankenmary” (Fanzine 20 y tantos, 2020).

Perla Holguín Pérez (Chihuahua, Méx., 1987). Escritora, docente y editora. Licenciada en Letras Hispánicas por la UAA, Maestra en Letras Latinoamericanas por la UNAM y candidata a Doctora en Letras por la misma institución. Sus líneas de investigación son: literatura policiaca y literatura infantil y juvenil. Autora en revistas y suplementos como *Letras Libres*, *Confabulario*, *Cuadernos del Sur*, *Parteaguas*, entre otros, y en el libro *Historia de las literaturas en México, siglos XX y XXI. Hacia un nuevo siglo (1968-2012)*, (UNAM, 2019).

Sandra Carolina Jiménez Pedroza (Ciudad de México, Méx., 1997). Egresada de la carrera de Lengua y Literaturas Hispá-

nicas de la UNAM. Ha participado en varios coloquios sobre literatura mexicana y latinoamericana, así como en antologías de cuento como *Otras voces. Literatura para niñas y niños en México* y de minificción como *Diversidad(es) minificciones alternas Hispanoamérica*.

Diana Andrea Pérez Adame (Ciudad de México, Méx., 1994). Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Docente comunitaria desde el 2014. Fue becaria de investigación en el *Proyecto Digital. Escritores Mexicanos del Siglo XXI* en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma universidad. Distinción Premio Joaquín García Icazbalceta 2020 de la Academia Mexicana de la Lengua y la FFyL.

Carlos Reyes Velasco (Aguascalientes, Méx., 1974). Egresado de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Comunicólogo, lector, cinéfilo y fanboy. Autor de *Novela negra y cine noir* (colección Una introducción para zombis) y de cuentos en las antologías colectivas *Aquí comienza la sangre* y *Aquí continúa la sangre*, todos publicados por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ganó el premio estatal de cuento 1992 en León, Guanajuato.

Héctor Fernando Vizcarra (Ciudad de México, Méx., 1980). Traductor literario y doctor en Letras. Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Autor de *Detectives literarios en Latinoamérica*, *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica*, *Serialidad narrativa. Tres propuestas analíticas en la ficción policial* y de la novela *El filo diestro del durmiente*, así como de varios libros para niños. Becario FONCA Jóvenes Creadores (novela) 2016.



DIRECTORIO

UNAM

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Rector
Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria General
Mtro. Tomás Humberto Rubio Pérez
Secretario Administrativo
Dra. Tamara Martínez Ruiz
Secretaria de Desarrollo Institucional
Lic. Raúl Arcenio Aguilar Tamayo
Secretario de Prevención, Atención
y Seguridad Universitaria
Mtro. Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General
Mtro. Néstor Martínez Cristo
Director General de Comunicación Social

CCH

Dr. Benjamín Barajas Sánchez
Director General
Mtra. Mayra Monsalvo Carmona
Secretaria General

PLANTEL NAUCALPAN

Mtro. Keshava R. Quintanar Cano
Director
Mtra. Verónica Berenice Ruiz Melgarejo
Secretaria General
Mtra. Teresa Sánchez Serrano
Secretaria Administrativa
Ing. Damián Feltrín Rodríguez
Secretario Académico
Lic. Elizabeth Hernández López
Secretaria Docente
Biól. María del Rosario Rodríguez García
Secretaria de Servicios Estudiantiles
Lic. Isaac Hernán Hernández Hernández
Secretario de Apoyo al Aprendizaje y Cómputo
Lic. Mireya Adriana Cruz Reséndiz
Secretaria de Atención a la Comunidad
Lic. Tania Montserrat Sánchez Pomposo
Secretario de Arte y Cultura
Lic. Ana Rocio Alvarado Torres
Secretaria de Administración Escolar
Ing. Carmen Tenorio Chávez
Secretaria Técnica del Siladin
Lic. Reyna I. Valencia López
Coord. de Gestión y Planeación
Mtra. María Guadalupe Peña Tapia
Jefa de la Oficina Jurídica
Mtro. Miguel Angel Muñoz Ramírez
Jefe del departamento de Impresiones
y Proyectos Editoriales

