



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales

Cosa fácil y el neopolicial: ruptura del esquema clásico

Trabajo de titulación previo a la obtención del
Título de Licenciado en Ciencias de la
Educación, en Lengua, Literatura y Lenguajes
Audiovisuales.

Autor:

Leonardo Marcelo López Verdugo

C.I.: 0104502141

Director:

Magíster María Augusta Vintimilla Carrasco

C.I.: 0101206878

Cuenca-Ecuador

2017



Resumen:

Este presente trabajo estudia las divergencias que mantiene la novela neopolicial *Cosa fácil* (1977), escrita por Paco Taibo II, con relación a la narrativa policial clásica y su estructura: construcción de escenarios, personajes y ejes argumentales. El contraste entre estos dos tipos de narrativa policial permite evidenciar cómo *Cosa fácil* ha logrado formar características propias que no responden a los esquemas primigenios presentados en la novela policial clásica.

Palabras clave:

Paco Taibo II, *Cosa fácil*, novela neopolicial, novela policial clásica, estructura.

Abstract:

The following paper studies the divergences into the neopolicial novel *Cosa fácil* (1977), written by Paco Taibo II, in relation with the classic police novel and its structure: construction of scenarios, characters and drama. The contrast between these two types of police narrative makes it possible to show how *Cosa fácil* has structured the form its own characteristics that do not respond to the original schemes presented in the classic police novel.

Keywords:

Paco Taibo II, *Cosa fácil*, neopolicial novel, classic police novel, structure.



COSA FÁCIL Y EL NEOPOLICIAL: RUPTURA DEL ESQUEMA CLÁSICO

ÍNDICE:

Resumen:	2
Abstract:	2
ÍNDICE:	3
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR	6
CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR	7
Dedicatoria:	8
Agradecimientos:	9
I. INTRODUCCIÓN.....	10
I.I JUSTIFICACIÓN	10
I.II Objetivos	13
I.III MARCO TEÓRICO.....	14
I.IV METODOLOGÍA	19
1. LA NOVELA POLICIAL CLÁSICA.....	21
1.1 Antecedentes: cuestión de origen.....	21
1.2 El origen remoto de la novela policial: el caso de los prehistóricos.....	22
1.3 Auguste Dupin: el caso de los ortodoxos.....	26
1.4. tres modalidades de enigma.....	28
1.5 ¿Qué es la narrativa policial clásica?: la premisa.	31



1.5.1 la premisa	33
1.5.2 La premisa: características	35
1.6 Expansión de fronteras.....	37
2. LA NARRATIVA POLICIAL LATINOAMERICANA	39
2.1. Antecedentes	39
2.2. Dos frentes: influencias de la narrativa policial en Latinoamérica	43
3. EL RELATO NEOPOLICIAL	45
3.1 El relato neopolicial: contexto	45
3.2 Paco Taibo II: Eje de la novela neopolicial	47
3.3 Paco Taibo II y su sustentáculo histórico.....	47
3.4 ¿Qué es la novela neopolicial?.....	49
3.4.1 Característica del relato neopolicial.....	50
3.4.2 El enigma.....	51
3.4.3 El escenario: la ciudad	52
3.4.4 El detective	52
4. PACO TAIBO II: LA NOVELA POLICIAL EN EL TIEMPO	54
4.1 Introducción: El universo policial de Taibo II.....	54
4.1.2 dos novelas ejemplares: <i>Muertos incómodos</i> y <i>Cosa fácil</i>	54
4.1.3. Vigencia de la novela neopolicial: Taibo II en el tiempo	56
4.1.4 La novela neopolicial y las nuevas problemáticas	58
5. <i>COSA FÁCIL</i> Y LA NOVELA DE ENIGMA: CONVERGENCIAS, DISTANCIAS Y REESCRITURAS.....	61



5.1 Estructura: Cuatro planos.....	62
5.2 Escenarios y habitantes: México D.F, Londres.....	67
5.3 Crimen	72
5.4 Pesquisa y detective	78
5.5 METALITERATURA	85
6. REFLEXIÓN FINAL: CONCLUSIONES	87
7. FUENTES DE CONSULTA.....	92



CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR

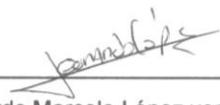
Universidad de Cuenca



CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR

Yo, Leonardo Marcelo López Verdugo, autor del trabajo de titulación "*Cosa fácil y el neopolicial: ruptura del esquema clásico*", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, con base al Art. 5 literal c) de su reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ciencias de la Educación, Especialidad en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 13 de enero del 2017.


Leonardo Marcelo López verdugo

0104502141



CLÁUSULA DE DERECHO DE AUTOR

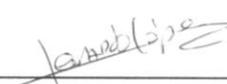
Universidad de Cuenca



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Yo, Leonardo Marcelo López Verdugo, autor del trabajo de titulación "*Cosa fácil* y el neopolicial: ruptura del esquema clásico", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 13 de enero del 2017.


Leonardo Marcelo López verdugo

0104502141



Dedicatoria:

A Carolina Maldonado.



Agradecimientos:

A la Magíster María Augusta Vintimilla, directora de este proyecto, por su
paciencia, consejos y enseñanzas durante mi formación académica y la
investigación de este trabajo.

A mi familia.

Leonardo.



I. INTRODUCCIÓN

I.1 JUSTIFICACIÓN

La narrativa policial desde siempre se ha visto afectada por dos verdades parciales: la primera tiene que ver con su calidad literaria; la segunda con su estructura y su delimitación como género. En el primer caso, se cree que la narrativa policial es un tipo de literatura de “ocio” o de “espectáculo” que no aporta nada al desarrollo de la narrativa de una región determinada; pues, se considera que desde su origen ha servido como vehículo de diversión para las clases burguesas del siglo XIX; y, en la actualidad la narrativa policial es un sinónimo de *best-sellers* o de literatura de masas –y de todo lo que eso representa–.

Este mismo factor, no ha sido de gran ayuda para consolidar a la narrativa policial como un género sólido, sino más bien ha logrado homologarla como un “concepto” o una forma de escritura basada en dos ejes –llamados comúnmente premisa–: un crimen y una resolución del mismo.

Este último criterio ha generado una confusión notable. Pues, algunos críticos literarios confunden el uso de la premisa con el carácter policial de una obra literaria. En este punto es donde el género no logra delimitar sus momentos históricos y sus características, debido a que rasgos encontrados en relatos bíblicos, orientales y griegos desvían el correcto análisis, la correcta ubicación de momentos y características de la narrativa policial.



Sin embargo, y para suerte de los ávidos lectores de obras policiacas, existen críticos que han sabido delimitar los varios momentos y características de estas obras; y además han logrado consolidar a esta narrativa como un género independiente de las otras literaturas.

Por un lado, la novela policial clásica es comprendida desde la serie detectivesca escrita por Edgar Allan Poe en los años 1841-1844 en donde figura Auguste Dupin como detective, hasta las primeras décadas del siglo XX con las sagas policiacas de Hércules Poirot, Miss Marple o el Padre Brown seres eminentemente analíticos, cerebrales.

Un segundo momento correspondería a la novela negra (desde la publicación de *Cosecha roja* de Dashiell Hammett en 1929) que es una tergiversación de la narrativa policial clásica y una transición entre el carácter positivista del género hacia un carácter dramático o de acción. En este periodo los detectives más famosos son Philip Marlowe, Sam Spade y el Agente de la Continental.

Los periodos posteriores, que van desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, tienen una delimitación más bien geográfica (socio-política) que literaria. Por ejemplo, la narrativa policial estadounidense mantiene el componente *hard-boiled* (misma estructura de detectives y mismo contexto que las novelas negras). La narrativa policial sueca crea una línea investigativa que se enfoca en la corrupción de los medios de comunicación; y, finalmente: la narrativa de espionaje se cultiva mayoritariamente en los países que fueron escenarios de la Segunda Guerra Mundial: Francia, Alemania, Austria, entre otros.



En Latinoamérica acaeció lo propio. El género policial supo ingresar, a estas latitudes, trepidante: primero como una serie de ejercicios literarios, plagios o malinterpretaciones (de la narrativa policial clásica); y, en segundo lugar derivó en lo que se conoce como novela neopolicial.

El mexicano Paco Ignacio Taibo II, considerado como el padre de este género, debuta en el mundo literario Latinoamericano con la obra *Días de combate* en 1976. Un año después, en 1977, con su libro *Cosa fácil* fortalece su proyecto de escritura de la mano de su detective Héctor Belascoarán Shayne apoyado en los cambios cualitativos y estructurales que se insertan en este detective y en su saga como: deterioro físico (descritos en el capítulo X de la novela citada), procedimientos violentos para resolver crímenes, eliminación de los discursos explicativos del misterio y poca capacidad deductiva.

En escasas palabras, Héctor Belascoarán Shayne en esta segunda aparición ya se perfila como un personaje completo, delimitado y con vida propia; rasgos que se presentan tan solo esbozados en la obra *Días de combate*; pero también estos rasgos son notables ya que lograrán poner distancias entre la narrativa policial clásica y la narrativa neopolicial.

Así mismo, la consolidación de Héctor Belascoarán Shayne convierte a *Cosa fácil* en un libro de suma importancia, pues con su publicación coadyuvará a fortalecer la “novela neopolicial Latinoamericana”, que había sido trabajada anteriormente (por escritores como Jorge Luis Borges, Vicente Leñero, Juan Carlos Onetti); pero que no lograba alcanzar una sistematización, ni una independencia como género.



Dicho esto, en este trabajo de titulación queremos estudiar a la novela neopolicial de Paco Ignacio Taibo II, *Cosa fácil*, en relación con la novela policial clásica escrita por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y G.K. Chesterton. Esto significa identificar y contrastar personajes (detectives), analizar y contrastar contextos de desarrollo, uso del lenguaje y procedimientos deductivos entre estas novelas.

Además, este análisis partirá de la identificación teórica acerca de ¿qué es la novela policial tradicional?, ¿qué es la nueva novela policial Latinoamericana?, ¿cuáles son sus diferencias argumentales?, ¿en qué ambientes se desarrollan estas novelas policiacas?, ¿cuáles son las diferencias entre los detectives tradicionales y nuevos? y, ¿cómo son los procedimientos para develar el misterio en la novela policial tradicional y en la novela neopolicial?

I.II OBJETIVOS

GENERAL:

Realizar un análisis comparativo entre la novela de Paco Taibo II *Cosa fácil* y las características (delineados por Symons, Todorov y Van Dine) de las novelas policiacas clásicas para encontrar las diferencias y las convergencias –en los aspectos argumentales, de construcción de personajes, construcción de ambientes y el lenguaje–.

ESPECÍFICOS:

- Realizar un breve estudio de la novela policial tradicional en donde se estudie a Edgar Allan Poe (en las obras «Los crímenes de la Rue Morgue», «El misterio de Marie Rogêt», «La carta robada») como precursor de la



novela policial clásica y como el sustentáculo literario de las novelas neopoliciales latinoamericanas.

- Analizar la construcción del personaje y sus metodologías investigativas del detective Héctor Belascoarán Shayne en confrontación con las características de los detectives tradicionales de la novela policial.
- Analizar el argumento y el escenario de la novela *Cosa fácil* en contraste con los escenarios u argumentos de las novelas clásicas policiales.
- Presentar diferencias entre novela negra y novela neopolicial latinoamericana.
-

I.III MARCO TEÓRICO

En primer lugar, comenzaremos nuestro análisis estudiando el concepto del relato policial. Aquí tenemos a Julian Symons con *Historia del relato policial* (1980) en donde propone que la novela policial tradicional –referida por el autor como novela de detectives– se basa en: «presentar un problema y que este esté resuelto por un detective aficionado o profesional mediante unos procesos deductivos» (8).

Además, este autor delimita algunos aspectos que influyen en el desarrollo argumental y en la construcción del detective clásico como: «el detective no puede ser quien cometa el delito y nunca debe ayudar al detective un accidente fortuito ni tampoco el hecho de poseer una intuición inexplicable que demuestre ser acertada» (8).

Es decir, Julian Symons define a la novela policial tradicional como una novela que gira en torno a un crimen y este, necesariamente, debe ser resuelto mediante la capacidad deductiva de un investigador arquetípico dentro de los reparos de la



moral, las leyes y las buenas costumbres propias de la sociedad burguesa europea victoriana y postvictoriana. Claro: dejando a un lado a Auguste Dupin, por ser de un contexto diferente: de Estados Unidos.

Por otro lado, Tzvetan Todorov (2003) denomina a la novela policial tradicional como «novela del enigma» y plantea que este tipo de novela debe lograrse teniendo como eje a dos componentes necesarios de la novela policial: el crimen y la resolución del mismo mediante un método deductivo.

Por otro lado, este mismo autor insiste en que la novela policial es una narración que se centra específicamente en los hechos ocurridos dentro de la trama. Este estudio de Todorov, a la larga, coincide con el estudio de Symons en que la novela policial es eminentemente narrativa y deja a un lado aspectos sociales del detective.

En otro orden de cosas, alrededor de la narrativa policial clásica se ha logrado establecer una normativa estricta. S.S. Van Dine¹ plantea lo siguiente:

1. El lector y el detective deben estar en igualdad de condiciones para resolver el problema.
2. El autor no tiene el derecho de emplear, con respecto al lector, trampas y recursos distintos de los que el mismo culpable emplea con respecto al detective.
3. La verdadera novela policial debe estar exenta de intriga amorosa. Si se introdujera el amor, se perturbaría el mecanismo puramente intelectual del problema.

¹ Incluir “Las 20 reglas de la novela policial” sería extender, en demasía, el tamaño de este marco teórico. Por lo tanto, hemos seleccionado las “reglas” más relevantes para este trabajo.



4. El culpable nunca debe ser el mismo detective o un miembro de la policía. Este es un recurso tan vulgar como cambiar un centavo nuevo por una moneda de oro.
5. El culpable debe ser identificado por medio de una serie de deducciones, no por accidente, por casualidad o por confesión espontánea.
6. En toda novela policial, por definición, debe haber un policía. Y ese policía debe hacer su trabajo, y hacerlo bien. [...]
11. El autor nunca debe elegir al criminal entre el personal doméstico: valet, lacayo, cocinero u otros. Hay que evitarlo por principio, porque es una solución demasiado fácil. El culpable debe ser alguien que valga la pena (13).

S.S. Van Dine sostuvo estas reglas con miras a caracterizar al género. Es decir tratar de definir sus límites y tratar de detener una posible hibridación entre diversas literaturas con la literatura policial; asimismo Van Dine intentó generar una suerte de manual o reglamento que le ayudase a discriminar entre obras que presenten la premisa tan solo como un accesorio a su espíritu natural y a una verdadera novela policial que presenta a un crimen y a su desarrollo como parte fundamental de su constitución.

Ahora bien, Juan Pablo Castro Rodas (2013) propone un principio más específico acerca de la novela policial:

se construye a partir de un enigma: un asesinato, una desaparición, incluso una serie de hechos inexplicables, es decir, lo que se denomina en el argot jurídico-policial, un caso criminal. [Además] el personaje que debe afrontar la resolución del conflicto suele ser un policía, un detective privado o un aficionado con aspiraciones a serlo (311).

En esta cita queda claro que el personaje principal, y por ende el drama que gira a su alrededor, debe estar enfocado en un misterio y en un proceso investigativo

Leonardo Marcelo López Verdugo.



obligado por dicho evento. Sin embargo, en esta última cita Castro se enfoca en un elemento de la novela policial que determinará el desarrollo de este género narrativo: el detective. A diferencia de Symons y de Todorov que ven al detective como un medio para la resolución del misterio, Castro le da un nuevo rol: «sus ideas sobre el mundo, y los tropiezos que se le presenta en el decurso de la investigación permiten la construcción de un andamiaje literario» (312).

La forma de ver el mundo del detective, según el criterio de Castro, ya no se centra en las formas reales de proceder de los detectives tradicionales (apegos a la ley, apegos a la moral, burguesía) sino, a través del detective se puede entender al mundo que lo circunda. En este punto, la conciencia del detective ha generado una doble mutación en la narrativa policial: la novela negra (que no vamos a abordarla) y la novela neopolicial.

Para profundizar este tema ponemos a consideración algunas divergencias entre novela policial y neopolicial. Para el mismo Juan Pablo Castro:

Las diferencias estarían en que la primera, la policial, tiene como superobjetivo la resolución del caso, la utilización de un proceso policial, un *modus operandi* de los detectives reales y, la segunda, la novela negra [neopolicial] se centra en la construcción de un universo sombrío, negro, una suerte de denuncia estetizada de un mundo corrupto y violento (Castro 312).

Para contraste, es cabal mencionar a Laura Restrepo (2012) quien plantea que: «La novela policiaca se basa en la trama y propone una especie de rompecabezas [...], mientras que en la novela negra [la autora confunde con novela neopolicial] lo importante no es el misterio detectivesco, sino el retrato social». Para Restrepo el



retrato social es un elemento que no se incluía en la novela policial racional. Por lo tanto, podemos ver que la denuncia, la visita a los lugares olvidados y marginados son el cambio entre novela policial tradicional y neopolicial.

Después de marcar los elementos que conforman a este género queremos abordarla desde otras perspectivas. En este punto es importante incluir a Ricardo Piglia (2012), ya que este autor es uno de los mayores representantes del género en la actualidad. Así pues, Ricardo Piglia sostiene que en la novela neopolicial «parece no haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes» (60).

En esta cita vemos que la novela neopolicial trasgrede las normas planteadas por SS. Van Dime y Symons, debido a que el detective de la novela neopolicial se inserta en el mundo criminal para resolver el crimen. En *Cosa fácil* el detective Belascoarán Shayne transita por las locaciones de México en busca del asesino y, a su paso va infringiendo normas de conducta, la ley y sobre todo las diversas reglas del relato policial tradicional.

Por otro lado, Leonardo Padura (1998) es más puntual al referirse que la novela neopolicial Latinoamericana debió sufrir, con respecto al modelo tradicional, una: «naturalización que se concreta por dos vías: la estructural -a través de la parodia- y la formal -por medio del lenguaje-» (39).

Y es una realidad expresa. La parodia se encuentra en la constitución total del relato policial latinoamericano desde sus orígenes: en *Seis casos para Don Isidro*

Leonardo Marcelo López Verdugo.



Parodi (el detective creado por Borges y Casares en 1942) presenta la polarización del detective: de metáfora de la burguesía a un reo común y corriente, que además incluye toda una serie de reflexiones en un lunfardo, esto como acotación a lo de transgresión desde el lenguaje. En la narrativa neopolicial sucede lo mismo: Belascoarán es una antítesis a todo arquetipo de detective clásico: violento, poco cerebral, supersticioso, entre otras características de la misma índole.

Además, Padura propone que el contexto social en el cual nos encontramos ha sometido al género neopolicial de este modo: «lo contradictorio parece convertirse definitivamente en sistema para la novela policial, que otra vez toma sus propios derroteros como, casi siempre, a contracorriente» (39). Esta cita se refiere a que la novela neopolicial retoma elementos pocas veces asumidos como elementos ficcionales en las novelas policiales tradicionales, estos son: delincuencia común, el uso del argot popular, concientización del detective y crímenes de corte político.

I.IV METODOLOGÍA

Este trabajo se realizará mediante un análisis comparativo entre la obra *Cosa fácil* y la narrativa policial clásica de los autores Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie y G.K. Chesterton. Es decir, este trabajo contrastará personajes, ambientes, lenguaje, crímenes, metodología o procedimientos entre los detectives de la obra de Taibo II y los autores de la narrativa clásica (que han sido estudiados por Julian Symons y Tzvetan Todorov). Finalmente, vamos a realizar una análisis a los datos obtenidos para esbozar una generalidad que pueda ser aplicada a lo



largo de la serie neopolicial de Taibo II, y a partir de estos resultados encontrar la proyección de este género en Latinoamérica.



1. LA NOVELA POLICIAL CLÁSICA

1.1 ANTECEDENTES: CUESTIÓN DE ORIGEN.

Con asiduidad, los críticos e historiadores se han involucrado en la dificultosa tarea de establecer el origen exacto del género² policial. Pero esta tarea se ha mantenido irresoluta debido al nivel extremadamente heterogéneo de elementos policiales que pueden ser localizados en obras tan antiguas y disímiles como las tragedias griegas, narraciones orientales y relatos bíblicos.

No obstante, para algunos autores como Juan José Millás (1993) y Mempo Giardinelli (2013), esta difícil interrogante podría quedar resuelta si se estudia la historia del género policial en dos secciones: la primera, el origen remoto o prehistoria de la narrativa policial; y la segunda, la aparición del detective Auguste Dupin, en «Los crímenes de la Rue Morgue» (1841), como el hito inaugural de la narrativa policial moderna.

Ahora bien, independientemente de la postura que sostengamos en cuanto al origen de la narrativa policial, el fin último de nuestra investigación corresponde a encontrar también la «premisa»³ del género: un crimen, un detective, y una resolución del misterio. Es decir, si se toma a Poe como el padre de la narrativa

² La cuestión de género dentro de la literatura ha sido siempre un catalizador de debates. Por ello, nosotros vamos a definir este término de acuerdo a los postulados de Boris Tomachevski (1982), desde los cuales se cree que género literario es una aglomeración de obras de acuerdo a su origen procedimental (tendencia de escritura: drama, estructura y poética) pero que están subordinados a: «el procedimiento dominante [que] representa el elemento que autoriza la formación de un género» (212). En este caso, el género literario policial estaría supeditado a los elementos dramáticos, estructurales y poéticos de la narrativa policial: crímenes, develamientos sistemático de esos crímenes por parte de los detectives y el discurso mismo de los detectives.

³ En el argot de los críticos del género policial se habla de «premisa» a la hora de referirse a la estructura esencial de la narrativa policial: la historia de un crimen, y la historia de su investigación. Este punto se desarrollará más ampliamente en 1.5.



policial, se debe aceptar a Dupin como modelo ideal de detective y a su método de investigación como el arquetípico sistema de pesquisa. Si por el contrario, se rechaza a Poe como el padre de la narrativa policial y se opta por un texto diferente, se deberá presentar la premisa del relato policial acorde a ese último texto.

Por lo visto en un inicio, nosotros proponemos una revisión bibliográfica de los posibles orígenes de la narrativa policial con el objetivo de ampliar el panorama teórico y de sentar una posición que nos acompañe a lo largo de esta investigación. Indagaremos en los diferentes antecedentes de la narrativa policial, siguiendo el lineamiento planteado por Millás y por Giardinelli. Cabe señalar que también existen dificultades terminológicas pues, según diferentes autores, en ocasiones la novela policial clásica va a ser denominada «novela problema», «novela enigma» o «novela policial inductiva».

1.2 EL ORIGEN REMOTO DE LA NOVELA POLICIAL: EL CASO DE LOS PREHISTÓRICOS.

En la primera división histórica de la narrativa policial encontramos a críticos e historiadores importantes del género y también constan historiadores ajenos al *jet set* de lo policiaco. Existen, por un lado, críticos sobresalientes especializados en el género como Régis Messac y críticos que han trabajado someramente narrativa policial como Gabriel García Márquez, Roland Barthes o María Rosa Lida; por otra parte, en esta semblanza figuran historiadores pertenecientes al canon policial ortodoxo como Doroty Sayers o Rodolfo Walsh quienes pusieron el tela de duda el carácter seminal de los relatos de Edgar Allan Poe. Finalmente proponemos la



revisión a los planteamientos presentados por Clive Emsley y Haia Shpayer con relación a la narrativa policial y a su origen en la novela francesa.

Pues bien, para comenzar debemos situarnos en *Edipo Rey*. Basándose en la tragedia de Sófocles, muchos críticos han configurado su propia historia de la narrativa policial. Régis Messac, citado por Symons (1982), por ejemplo, plantea que la novela policiaca debe estar construida con base en la tragedia de Sófocles. Para Messac, el detective y el misterio de cualquier novela policial inductiva, son similares a Edipo y a su proceso de anagnórisis. Además, este autor sostiene que el asesinato de Layo corresponde a un crimen, el cual nos introduce a una respectiva indagación de hechos, como en efecto la realiza Edipo, y al descubrimiento del criminal. Así mismo, el enigma que plantea la Esfinge a Edipo sugiere un proceso cerebral como un eje dramático paralelo de esta pieza teatral.

María Rosa Lida (1983), al igual que Messac, propone una «regla» que demanda un análisis policiaco contemplando como modelo ideal la estructura policial presentada en *Edipo Rey*. Lida acepta como válida «la comparación del Edipo por su trama formal con la moderna novela de policía, como sugieren la extrema economía y perfección lógica de todos los pasos del argumento que llevan al desenlace» (150).

Para Lida, *Edipo* no solo se cataliza en un crimen, sino que a nivel estructural esta tragedia establece similitudes con la novela policial por el hecho de contener una serie de elementos que giran en torno al misterio: una semblanza de los indicios, un detective y un culpable. Roland Barthes (2014) y García Márquez (2015) también plantean que *Edipo* forja el modelo clásico de todo relato policial: un

Leonardo Marcelo López Verdugo.



misterio y su resolución: elementos que, para estos dos autores, corresponden a la única condición de la novela policial.

En cambio, Doroty Sayers, fundadora del *Deteccion club*⁴, propuso los relatos del profeta Daniel –sobre todo «Susana y los ancianos» y «Daniel y el dios Bel» como el germen de los relatos policiales inductivos. Sayers (1928) toma esta posición debido a que en estos dos relatos Daniel resuelve dos misterios que, aunque ligados a las tradiciones judías, responden a una estructura simple: un detective y un misterio.

En el primer relato de Daniel se cuenta como dos ancianos obligan a Susana a tener coito con ellos; Susana se rehúsa y los dos ancianos inmediatamente la denuncian públicamente. En el juicio, Daniel, quien asume un rol de investigador y juez, interroga a los ancianos por separado: ninguna de sus versiones coinciden; por lo tanto, Susana es liberada.

En el segundo relato, Daniel descubre un fraude que cometen unos sacerdotes al llevarse las ofrendas del Dios Bel, figura sagrada persa. Daniel, mediante el uso de ceniza logra ubicar las pisadas dejadas por los sacerdotes y, a partir de este hallazgo se puede localizar el lugar por donde los sacerdotes ingresan para hurtar las ofrendas dejadas para Bel.

Sayers, a priori, tiene razón al integrar a los relatos de Daniel como parte fundacional de la narrativa policial debido a que en ambos casos, Daniel utiliza

⁴ El *Deteccion Club* Británico es una asociación de escritores de novela policial clásica. Entre sus integrantes más famosos figuran G.K. Chesterton, Agatha Christie, S.S. Van Dine, Doroty Sayers, Julian Symons y Ronald Knox. El objetivo de este club es velar por el buen manejo de la premisa de la novela policial; por este motivo, comúnmente se conoce al *Deteccion Club* como la rama ortodoxa del género.



métodos investigativos deductivos para revelar los misterios, en lugar de apelar a una revelación divina como instrumento de pesquisa; sin embargo, para Julian Symons (1982) estos misterios y sus respectivas resoluciones no corresponden a un relato policial *tout court*, pues no constituyen la finalidad misma de las narraciones sino que, mediante estos, se pretende instruir en una serie de valores (castidad, honradez, temor de dios, entre otros); además, este autor es categórico al expresar que dentro de la narrativa policial clásica o de enigma, los eventos morales y sobrenaturales atenúan el carácter policial de un relato.

De todos modos, la postura de Sayers obtuvo acogida dentro de algunos escritores y críticos de relato policial; por ejemplo Rodolfo Walsh, uno de los primeros escritores de novela policial y de literatura no ficción latinoamericana, asume en su libro *Variaciones en rojo* (1953) una especie de homenaje al detective bíblico al bautizar a su detective Daniel Hernández.

Finalmente, Vautrin o Jacques Collin –personaje transtextual de las novelas de Balzac: *Eugenia Grandet* (1833), *Papa Goriot* (1835), y *Las ilusiones perdidas* (1837)– es a menudo considerado como un modelo de detective anterior a Auguste Dupin. Clive Emsley y Haia Shpayer (2006) proponen que Vautrin, o su nombre encubierto Jacques Collin, es un personaje que funge de detective por la siguiente razón: se enzarza en los misterios acaecidos en los relatos de Balzac que generalmente son desapariciones, robos o muertes (tópicos comunes del relato policial).

De la misma manera, Emsley y Shpayer consideran evidente que Vautrin es un agente de policía: prueba irrefutable de que la narrativa policial debe ser situada



en Balzac y no en Poe. Pero como se ha visto, la inserción de un crimen, un detective o un procedimiento investigativo, no garantiza que la etiqueta del relato corresponda a la rama policial.

Por otra parte, la cuestión inicial del relato policial se ha convertido en una cuestión de primicia intelectual o en una cuestión de un chauvinismo. Para autores como G.K. Chesterton (en *¿Cómo escribir un relato policiaco?*, publicado en 1964), la consideración a Balzac como padre del relato policial clásico corresponde más bien al intento histórico de los escritores franceses, de negar a Poe y apropiarse de un género que, en gran medida, ha sido patrimonio de los ingleses con Thomas de Quincey, Conan Doyle, Agatha Christie y el propio Chesterton.

En definitiva, los textos que han sido presentados como hitos de la narrativa policial, no presentan como objetivo principal crear un relato policial bizarro. Por el contrario, estos relatos, sobre todo los bíblicos y el teatro griego, están estructurados con una proyección didáctica específica. En los otros casos, como el de Balzac, el elemento policial está utilizado con el afán de generar más profundidad dramática. Por esto, es lógico pensar que la premisa dentro de las obras mencionadas no ha dado una dimensión policial a su estructura, sino se han servido de esta para redondear sus tramas y sus pretensiones literarias.

1.3 AUGUSTE DUPIN: EL CASO DE LOS ORTODOXOS.

Por otro lado, como ya se dijo, es común señalar a Edgar Allan Poe y a su personaje August Dupin –en los relatos: «Los crímenes de la Rue Morgue» (1841),



«El misterio de Marie Rogêt» (1842) y «La carta robada» (1844)– como el origen de la narrativa policial, pues Poe propone como eje argumental de estos relatos la presentación y solución de un enigma, sin que estos estén subordinados a una finalidad diferente. Dupin es, por lo general, aceptado como hito fundacional de la narrativa policial.

Guillermo Cabrera Infante (1983) en el artículo titulado «La ficción es el crimen que paga Poe», propone que el origen de la narrativa policial se encuentra en los tres relatos de Poe ya mencionados; además, para Cabrera Infante, Poe es el único escritor que descubrió y notó que era posible situar un proceso deductivo como argumento de ficción; en oposición a los autores anteriores a Poe que tan solo se sirvieron del misterio como parte accesoria a su hilo dramático principal.

Julian Symons (1982) por otro lado, explica que Poe es el responsable de la narrativa policial, pues con el personaje Dupin, Poe pudo amalgamar todos los elementos anteriores que apuntaban al relato policial como la inserción de un misterio y un develamiento del mismo. Es decir, para Symons, Poe fue el escritor que sistematizó los elementos policiales dispersos en obras como las de *Edipo Rey* o la narrativa de Balzac en donde figura el personaje Collin.

Javier Coma (1983) es un poco escueto al plantear un origen de narrativa policial. Para Coma, la literatura policial debe ser ubicada dentro del desarrollo mismo de la «novela enigma» o «novela problema»: en cualquier relato de Dupin o de Sherlock Holmes, el famoso detective creado por Arthur Conan Doyle que apareció por primera vez en *Estudio en escarlata* (1887). Algo semejante sostendría G.K. Chesterton, en su ya citado *¿Cómo escribir un relato policiaco?*,

Leonardo Marcelo López Verdugo.



en donde asegura que tanto Dupin como Holmes se disputan el origen de la narrativa policial clásica; pues Dupin diseña el perfil del detective clásico y Holmes es la perfección de ese esbozo seminal.

Como se ha visto, es innegable el aporte de Poe para el desarrollo de la narrativa policial clásica. La construcción de detectives posteriores a Auguste Dupin como Sherlock Holmes, Hércules Poirot o Miss Marple, (estos últimos creados por Agatha Christie), son tan solo figuras pulimentadas de un modelo base presentado por Edgar Allan Poe en «Los crímenes de la Rue Morgue». Asimismo, los otros dos relatos de Poe: «El misterio de Marie Rogêt» y «La carta robada» corresponden a las modalidades de enigma en los cuales se desarrolla la pesquisa de cualquier relato policial clásico posterior a Dupin.

1.4. TRES MODALIDADES DE ENIGMA

La importancia de Edgar Allan Poe, como se dijo, no solo reside en la construcción de un relato alrededor de un misterio y al desenvolvimiento del mismo a través de un proceso predominantemente cerebral, sino que Poe (con la creación de Dupin) también plantea algunas de las estructuras o modalidades de relato policial clásico. Julian Symons (1982), en este sentido, propone tres posibles variantes o modalidades de escritura de un relato policial de enigma, de acuerdo a las necesidades dramáticas: el «enigma de la habitación cerrada», la «investigación desde la butaca», y la «carta robada».

En el relato «Los crímenes de la Rue Morgue», en primer lugar, se puede encontrar un doble asesinato dentro de una habitación aparentemente sellada por



dentro. Esta modalidad o estructura de relato policial clásico es denominada como un «enigma de la habitación cerrada» (Symons 45). La pregunta que genera esta modalidad, según el mismo autor, es la siguiente «¿cómo fue apuñalado, muerto de un tiro, envenenado X si nadie pudo entrar en la habitación y no hay en ella rastro alguno de armas ni veneno?» (45). Julian Symons sugiere que esta modalidad se enfoca más en el procedimiento del criminal que en el del detective.

En el universo del relato policial clásico, el caso de la habitación cerrada se puede encontrar por ejemplo en *Estudio en escarlata* (1887) de Arthur Conan Doyle en donde se narra el hallazgo de un cadáver dentro de una casa abandonada que en primera instancia parece no haber sido irrumpida por ningún criminal.

La segunda modalidad corresponde a la «investigación desde la butaca», en la que el detective no se involucra en la escena del crimen sino que toma conocimiento y se empapa de los hechos que conforman un misterio sin abandonar un lugar particular: despacho, biblioteca, *lobby*, entre otras. Symons propone que este tipo de relato se encuentra presente en «El misterio de Marie Rogêt» en donde se narra la desaparición de Rogêt y los eventos que suceden a su desaparición como las reflexiones de Dupin desde su residencia en Saint Germain. Para fraguar esta modalidad, «la narración es presentada a través de recortes de periódico» (Symons 46) y, con base en la recopilación de información el detective, en este caso Dupin, puede obtener la resolución del caso. Cabe acotar que los recortes de periódicos están insertados e intercalados con comentarios del detective.



Los casos de «butaca» clásicos más conocidos son los de la serie policial del padre J. Brown, detective creado por G.K. Chesterton en 1911, en donde este detective resuelve misterios complicados con tan solo recopilar información de periódicos y analizarlos a profundidad desde su despacho.

La tercera modalidad es más compleja. Julian Symons, propone lo siguiente: «[«La carta robada»] era el prototipo de la novela de relato detectivescos que adoptan como tema de que la solución en apariencia más improbable es la correcta» (46). De hecho, en «La carta robada» Dupin recupera una carta que se escondía en un tarjetero de un despacho allanado reiteradas veces y bajo una estricta exploración policial.

Este tipo de modalidad es más compleja de encontrar pues, muchas veces se hallan paralelas a las otras modalidades de enigma, como es el caso de «Escandalo en Bohemia» (1946) de Conan Doyle en donde se busca una fotografía que se encuentra escondida tras un cuadro que pasa a la vista del lector y de los personajes del relato reiteradas veces; además, esta modalidad de enigma se complementa con la resolución del caso sin que Holmes abandone 221B de Baker Street.

Con base en lo anterior, es cabal decir que en el desarrollo de la narrativa policial de enigma, las modalidades presentadas en un inicio por Poe, a través de Dupin, han sido modificadas parcial o totalmente de acuerdo a las necesidades dramáticas de cada autor clásico. En *El crimen del Orient Express* (1935) escrito por Agatha Christie, por mencionar tan solo un caso, se narra la búsqueda de un asesino dentro de un tren.



En esta novela destacan dos cosas: la primera: la variante de la habitación cerrada que correspondería a un tren que aparentemente se encuentra detenido a medio camino entre Estambul e Inglaterra, lo cual significa que el tren está aislado de agentes externos; y la segunda: la hipótesis de que varios usuarios en el tren son cómplices de un asesinato, por lo tanto la solución del misterio es mucho más sencilla (por no decir obvia) debido a que el asesinato pudo haberse planeado mucho antes de que el relato empezara y todos los usuarios del Orient tienen motivos para haber cometido el hecho.

1.5 ¿QUÉ ES LA NARRATIVA POLICIAL CLÁSICA?: LA PREMISA.

Ahora bien, en este apartado proponemos que la narrativa policial clásica o de enigma debe ser teorizada teniendo en cuenta la totalidad de relatos policiales clásicos; y si no su totalidad, por lo menos de los autores descollantes: Edgar Allan Poe y Conan Doyle. Es decir, no creemos conveniente delimitar las características de la premisa tan solo con miras al detective Dupin ya que, en el contexto de su creación (romanticismo estadounidense y/o trascendentalismo), este detective correspondía a las antípodas de la poética y pensamiento imperante promulgado por Waldo Emerson y por Whitman: un retorno a la naturaleza.

Dupin, como se ve y es evidente, contrasta todos los criterios del romanticismo, debido a que recurre a la eminencia intelectual para construir sus relatos: específicamente los de corte policial, pues, los otros relatos como «Descenso al Maelström» o «La caída de la casa Usher» (1839), corresponden a la categoría de



«romanticismo oscuro» que representa el carácter irreconciliable de la naturaleza y del ser humano⁵.

Por otra parte, Conan Doyle es, como se sabe, un escritor que mantiene y propaga el discurso imperante: la estética y moral del periodo victoriano; que, si bien es cierto, intentaba repeler todo acto antiestético (como los crímenes en general) y mantener el estado social jerárquico intacto (con la marginación de figuras populares como ladrones, prostitutas, extranjeros), crea a Sherlock Holmes que es de cierta medida un agente en favor de este pensamiento⁶. En otras palabras, Chandler — en *El simple arte de matar* publicada en 1950 — definiría a Holmes como una actitud intelectual y moral apegada al perfeccionamiento de un discurso dominante (12).

En resumidas cuentas, en un nivel estructural de análisis se puede pensar que la premisa del relato policial clásico corresponde a una generalidad que puede ser aplicada tanto en Dupin como en Holmes. No obstante, a nivel discursivo los elementos del relato policial corresponden a un contexto determinado, como lo expusimos anteriormente. Pero en este punto vamos a tomar como referencia el

⁵ Se debe pensar en *Moby Dick* (1851) como un ícono, arquetípico, del romanticismo oscuro debido a que la ballena blanca representa la monstruosidad de la naturaleza frente al ser humano. Por otra parte, Harold Bloom en *Cuentos y cuentistas* (2009) plantea que Poe era un contrario de Emerson tanto en la vida pública como en las concepciones de la literatura; consideración que debe mantenerse al pensar en Dupin como un hijo de la ilustración tardía más que en un hijo del romanticismo.

⁶ La Época Victoriana (1837-1901) es fundamental dentro de la literatura inglesa debido a que, dentro de esta época, autores como Conan Doyle, Charles Dickens o Lewis Carroll escribieron fundamentalmente obras que giraban en torno a un drama y estética puntuales: veladura a la sexualidad explícita, moralidad ortodoxa, repudio por las costumbres de las clases obreras o folclorismo proletario y, sublimación y popularización de las costumbres de la *upper class*. En contrapartida, Oscar Wilde corresponde a la antítesis, muy encriptada, de esa época con obras como *La importancia de llamarse Ernesto* (1895) o en *De profundis* (1897), acaso la obra más polémica, que pone en tela de juicio y en ridículo todas las formas estéticas y morales de ese periodo.



criterio de Chesterton que sugiere que Holmes es la figura pulimentada de Dupin: por lo tanto, Holmes un detective sistematizado del todo que puede servir como modelo arquetípico del detective del relato policial.

1.5.1 LA PREMISA

En el famoso texto *Tipología de la novela policial* (publicado en 1971 pero reeditado en 2003), Tzvetan Todorov hace un paneo de los elementos que cree imprescindibles para conformar un relato policial clásico:

En la base de la novela de enigma encontramos una dualidad [o premisa] y esta va a guiarnos para descubrirla. Esta novela no contiene una, sino dos historias: la del crimen y de la investigación. En su forma más pura, estas dos historias no tienen ningún punto en común. Esta línea es la de novela “pura” [...] La primera historia, la del crimen, está determinada antes de que ni siquiera comience la segunda. Pero ¿Qué sucede en la segunda? Pocas cosas, los personajes de esta segunda historia, la historia de la investigación, no actúan, «adquieren conocimiento» (66).

Todorov plantea que la novela policial está fundamentalmente basada en dos elementos que constituyen la premisa del relato. El primero: un crimen o un misterio; y el segundo elemento: el método de búsqueda o pesquisa que se entabla a través de la lectura o «adquisición de conocimiento» de las pistas. Esta premisa para Todorov, en síntesis, es un imperativo de la narrativa policial ya que sin estos elementos no podría haber relato policial.

Julian Symons (1982) al igual que Todorov, cree que la novela policial debe «presentar un problema y que este sea resuelto por unos procesos deductivos de un detective oficial o aficionado» (8). La postura de Symons apunta a definir la premisa de la narrativa policial y, como valor adyacente, definirla.



Por otro lado, Guillermo Cordero (2013) es más sintético al teorizar y fundar un criterio relacionado con el género policial y los componentes que lo concretan: «una resolución, por medios racionales de un crimen o hecho misterioso» (14). Para Cordero, sin embargo, la narrativa policial clásica concentra su eje temático en el misterio; el método racional de resolverlo es un accesorio o una parte, en grado jerárquico menor, del relato policial.

Por su parte, Román Setton (2012) plantea que la narrativa policial clásica es un tipo de relato que gira en torno a un enigma y su resolución como motivo dramático; y que estructuralmente está conformado por siete pasos narrativos. Estos pasos para Setton son la fórmula básica del relato policial clásico que se repite a lo largo y ancho del universo policial, especialmente en Poe y en Conan Doyle. A continuación los enlistamos: 1) la postulación del problema; 2) la primera solución; 3) la complicación; 4) fase de confusión; 5) contornos de solución; 6) solución y 7) explicación.

En el relato de Conan Doyle titulado «La aventura de los bailarines» (1892) es posible rastrear estos pasos en el siguiente en el orden propuesto por Setton: en primer lugar, el enigma que se plantea en este relato es la aparición abrupta de unos signos indescifrables con siluetas de bailarines en la casa de Hilton Cubbit (de aquí toma sentido el título del relato).

El segundo paso incluye ya al detective Holmes debido a que este personaje, previamente contratado por Cubbit, genera una hipótesis para llegar a una hipotética resolución del caso: el abanico de posibilidades se abre y Holmes junto con Watson cavilan sobre cada uno de estos.



En el tercer paso el caso se complica con el hallazgo de Cubbit y de su esposa muertos dentro de su casa. La señora Cubbit es descubierta con el arma homicida en la mano. La complicación del caso reside en la reducción considerable de pistas o de indicios que podrían haber sido otorgadas por el difunto con relación a los bailarines. Además, el caso se enzarza con el misterio del tiroteo y con la presunta muerte y suicidio de la señora Cubbit.

En quinto lugar, la muerte de estos personajes cataliza dudas acerca del nexo entre los signos y los posteriores asesinatos. En el contorno de resoluciones comienza a perfilarse ya que Holmes genera enlaces entre casos anteriores acaecidos en Londres o en alguna otra parte de Europa.

El sexto paso es determinante ya que Holmes y Watson empiezan a atar cabos y entienden que el asesinato tiene un nexo entre los signos y el asesinato de los Cubbit. En el último paso, Holmes logra corroborar su hipótesis entre el asesino y el dibujante de los garabatos con figuras de bailarines y finalmente da una explicación de todas las incógnitas: motivos del asesinato, motivo de la aparición de las figuras de los bailarines y la historia personal del asesino.

1.5.2 LA PREMISA: CARACTERÍSTICAS

En otro orden de cosas, dentro de la novela policial clásica la premisa obtiene una dimensión significativa muy particular. Para Paula García (2014), el relato policial clásico es codificado de acuerdo a un sistema social. En este sentido, el misterio de la novela de enigma corresponde a un elemento incómodo dentro de una sociedad: desapariciones, robos, violencia sexual y extorsiones. Es decir, el



misterio siempre altera el letargo social: genera un evento atípico que pone en tela de juicio la operatividad de la policía, en primer lugar, y por ende, demuestra la vulnerabilidad del sistema social y de las clases dominantes.

Como es obvio, además, la novela policial clásica pregona una didáctica muy sencilla: el orden siempre se restaura. Esto quiere decir, que para Conan Doyle, tanto como para los demás escritores victorianos y postvictorianos como G.K. Chesterton y Agatha Christie, la literatura tiene un efecto de censura que demuestra las consecuencias de un acto antisocial que por lo general resultan en muerte o en cárcel.

El relato policial clásico, es más, fue una forma preventiva del avance del hampa de los barrios pobres ingleses hacia la clase media y alta. A pesar de que en un principio, proponíamos que el misterio es una forma de evidenciar la inoperatividad de la policía, el relato policial también se ha encargado de evidenciar todo lo contrario mediante la creación de agentes extrapoliciales que permiten resolver, renovar y poner en práctica toda la parafernalia (infalible) del proceso deductivo: Sherlock Holmes, Hércules Poirot y Miss Marple son ejemplos de ello.

Asimismo, el crimen en la novela policial clásica, muchas veces corresponde a un evento de atracción para las clases dominantes. Julian Symons (1983) sugiere que la novela policial inductiva se hace fuerte precisamente en la necesidad de sensacionalismo que el periodo victoriano había intentado eliminar de la estética artística consumida por las élites.



Symons cree, además, que la novela policial fue la dosis de interés que la clase acomodada inglesa había perdido y anhelaba de vuelta. Al mismo tiempo, la censura estética que la época Victoriana generó, dio paso a la proliferación de un submundo en donde la prostitución, la homosexualidad, el interés por conocer las actividades de la clase obrera y la crónica roja campeaban como tópicos comunes. Sin embargo, ante la imposibilidad de la burguesía para insertarse en estos círculos políticamente incorrectos, esta sociedad optó por acoger a la novela policial clásica como una «novedad sensacionalista»⁷ (Symons, 18).

Por otro lado, el detective de la novela policial clásica, como expresamos en un inicio, es un elemento que se encarga de eliminar los eventos atípicos de las sociedades acomodadas. Pero hay más: Arthur Conan Doyle, a través de su personaje James Watson, en la novela *Los perros de Baskerville* (1902), plantea que la función del detective es estar al lado de la ley y el orden en todo momento y a pesar de todo cambio social.

1.6 EXPANSIÓN DE FRONTERAS

En las primeras décadas del siglo XX, la novela policial clásica obtiene una gravidez importante dentro de la literatura universal con autores significativos como los ingleses Agatha Christie y G.K. Chesterton y la contraparte francesa George Simeon, (quien fue uno de los autores con más *best sellers* vendidos).

⁷ Las diversas novelas escritas en este periodo facultaban una «vida paralela» que no les era permitida experimentar en la realidad como la droga o la sexualidad en todas sus formas posibles... y no necesariamente fueron novelas policiales que mostraban muertes, robos, extorciones o desapariciones. En *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Carroll, por ejemplo, se puede encontrar rastros de una apología metafórica a las drogas y a la pedofilia debido a la inserción de elementos como el sueño y las pastillas que abren mundos o las constantes descripciones de Alicia como un objeto sublime en extremo.



La aparición del libro de bolsillo (con su formato pequeño y su costo similar) y de las editoriales trasnacionales contribuyó, también, a la masificación de la narrativa policial, sobre todo en Europa y en Estados Unidos; lo que significó una popularidad importante de este género. De esto se desprenderán dos hechos colaterales: la demanda de narrativa policial desde Latinoamérica y la etiqueta a la novela policial como un género menor debido a su apertura a cualquier público, tal y como lo habíamos mencionado.

De lo que nos interesa, en Latinoamérica la inclinación por la novela policial surge desde las casas editoriales que importan o traducen, antologan y publican una serie de relatos policiales llamados, ya en ese tiempo, «universales» de los autores fundacionales del género como Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle.

La serie «El séptimo círculo» dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en la editorial Emecé a comienzos de la década del cuarenta, a menudo es conocida por difundir el género policial en Latinoamérica. No obstante, «El séptimo círculo» se enfocó en dar a conocer la novela policial coetánea de autores no franceses como James M. Cain, William Irish, Nicholas Blake o James Handley Chase. Gracias a Borges y Casares, la narrativa policial pudo ser conocida y popularizada en Latinoamérica.



2. LA NARRATIVA POLICIAL LATINOAMERICANA

2.1. ANTECEDENTES

Al contrario de lo que se podría creer, el origen de la narrativa policial en Latinoamérica tiene un origen bastante puntual, a pesar de que algunos críticos literarios como Román Setton, Jorge Lafforgue y Álvaro Contreras han logrado ubicar textos decimonónicos y de comienzos del siglo XX de Manuel Gutiérrez Nájera, Paúl Groussac u Horacio Quiroga como cuentos de corte policial clásico⁸.

Pero hay que aclarar que el relato policial latinoamericano empieza a tener una importancia significativa, cuando autores del siglo XX centran sus esfuerzos en crear una serie de relatos policiales concretos: misterios, detectives transtextuales y métodos investigativos que consolidan una obra concreta. Mempo Giardinelli (1991)⁹, uno de los críticos más entendidos en este género, opina al respecto que la narrativa policial latinoamericana tiene esencialmente tres hitos fundacionales, que fácilmente pueden ser rastreados y analizados pues representan el desarrollo inicial del género en esta parte del mundo: el hito mexicano con Antonio Helú, el chileno con Alberto Edwards y el argentino con Jorge Luis Borges y Bioy Casares.

⁸ Román Setton, Álvaro Contreras y Jorge Lafforgue han propuesto a una serie de autores y cuentos decimonónicos y de comienzos del siglo XX como parte inicial del género policial en Latinoamérica. Uno de estos relatos es «La novela del tranvía» de Manuel Gutiérrez Nájera – incluido en el libro *Cuentos frágiles* (1883)– en donde se cuenta las deducciones de un hombre tan solo con ojear las facciones de los usuarios que comparten el tranvía con él. En este relato el personaje que pretende ser un detective logra resolver un caso de homicidio y de adulterio con base en una serie de pistas dejadas por una dama que sonríe y se apea del tranvía frente a una iglesia. Lo mismo sucedería con Paul Groussac y «La pesquisa» (1884), considerado el primer relato policial escrito en las latitudes argentinas, o el cuento «Triple robo en Bellamore» (1904) de Quiroga tachado comúnmente de un homenaje a Poe.

⁹ En *Los novelistas como críticos* edición y recopilación realizada por Wilfrido Corral y Norma Klahn (1991).



Según Giardinelli, la producción de novela policial de Helú, en el primer caso, está construida de manera similar a la novela negra o *hard boiled* estadounidense.

El término *hard-boiled*, a propósito, fue acuñado por Chandler para referirse a los textos policiales reelaborados (que tenían una referencia directa en clásicos policiales) que no respondían a los patrones de la novela de detectives o novelas inductivas. Sin embargo este autor no ha podido ubicar un criterio teórico alrededor de lo concerniente a este tipo de relato policial. Ricardo Piglia (2013), años más tarde, definiría a la novela negra o *hard-boiled* de la siguiente manera: «en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento» (60). Giardinelli (2012) explicaría que la negritud de la novela policial hace referencia a la asociación de crímenes de todo tipo como parte central de la narración.

Bien, el detective Máximo Roldán, personaje de la serie *La obligación de matar* – publicada periódicamente en la década de los treinta pero redescubierta recién en la década del setenta del siglo XX– llega a obtener características de un personaje híbrido: mitad detective y mitad criminal; similar a los detectives: Sam Spade o Philip Marlowe, creados por Dashiell Hammett y Raymond Chandler respectivamente.

Por otro lado, Mempo Giardinelli considera que el chileno Alberto Edwards y su detective Román Calvo –quien apareció en la serie policial publicada entre los

Leonardo Marcelo López Verdugo.



años 1913 y 1921 y recopilada posteriormente bajo el título de *Las pesquisas de Román Calvo*— es el detective ortodoxo que más se apegó a la tradición de la novela de enigma hasta volverla casi una transcripción literal.

Este fenómeno, para Guillermo Cordero (2003) es común en el comienzo de la narrativa policial latinoamericana. Es más, la interpolación de modelos detectivescos extranjeros a realidades latinoamericanas corresponde a un rasgo característico del género de comienzos del siglo XX:

La copia mimética [en los primeros relatos policiales latinoamericanos] se da con mayor frecuencia. Se acogen disciplinadamente las normas del policial clásico, pero, dado que estas responden a un modelo foráneo, los resultados de esta práctica resultan un tanto artificiales. Muchos autores prefieren un tipo casi humorístico de investigador privado que a veces toca la caricatura (20).

Para Cordero, esta copia mimética y paródica de la novela policial clásica y negra, sobre todo de la rama inglesa y estadounidense, es común en la narrativa naciente de los primeros autores policiales latinoamericanos. Cabe mencionar que los dos autores mencionados, tanto Helú como Edwards, interpolaron situaciones, crímenes y métodos deductivos a la realidad respectiva. Para colmo Edwards denominó a Calvo como «El Sherlock Holmes chileno». Sin embargo, los relatos dan cuenta de una deficiencia (de estilo, argumento y estructura) al momento de consolidarse como relatos policiales.

De la misma manera, el discurso de los detectives correspondía estrictamente a cada relato policial: de novela negra o de relato policial clásico. Román Calvo, por ejemplo, aparece como el celador de la moralidad imperante, al igual que los



detectives de la novela de enigma. Y Máximo Roldan, el detective de Helú, es la cara opuesta de la ley y el orden, similar a los detectives de novela negra.

Algo parecido sucedería con Jorge Luis Borges y Bioy Casares (quienes publicaron conjuntamente la novela policial *Seis casos para Don Isidro Parodi*). En esta novela publicada en 1942, se encuentra el rastro estilístico y dramático de Chesterton y Poe debido a la “modalidad de butaca” que presenta la pesquisa y a la similitud de crímenes de los relatos.

Ahora, si tomamos las posturas de Guillermo Cordero como ciertas, veremos que Isidro Parodi, el detective de Borges y Casares, es una reconstrucción y modificación antitética de Brown, quien es un religioso de lo más apegado a la moral y Parodi es un reo con un pasado bastante sinuoso.

Ambos detectives generan sus análisis desde un lugar específico, como lo expusimos anteriormente: desde el despacho y desde la celda. En perspectiva, se puede observar que Parodi está a la antípoda de Brown: el uso del lenguaje, las circunstancias de los crímenes y las circunstancias investigativas difieren considerablemente, debido a que Brown por ejemplo, utiliza cultismos y Parodi usa constantemente el lunfardo. Además, insistimos en que es bastante evidente que un reo corresponde al antónimo por antonomasia de un sacerdote.

Pues bien, de todos los posibles antecedentes de la narrativa policial latinoamericana nosotros seleccionamos a Borges y Bioy Casares como los autores que cultivaron, difundieron y popularizaron el género en esta parte del mundo. Y no solo por el hecho de que estos autores editaron y recopilaron



algunos de los mejores relatos policiales sino que, por ejemplo, Borges escribió uno de los relatos policiales más estudiados y populares de Latinoamérica, comúnmente etiquetado como el relato policial por excelencia, sobre todo para Ricardo Piglia (2012): «La muerte y la brújula», relato que apareció en el libro *Ficciones* en 1944 y que narra una serie de asesinatos que son investigados por el detective Erick Lönnrot.

2.2. DOS FRENTES: INFLUENCIAS DE LA NARRATIVA POLICIAL EN LATINOAMÉRICA

Ahora, si partimos desde los planteamientos de Mempo Giardinelli (1991), es cabal pensar que la narrativa policial ingresó en Latinoamérica desde dos frentes: el lado inglés y el lado estadounidense. En el primer caso, la narrativa que influenció a los escritores latinoamericanos fue primordialmente la escrita por Arthur Conan Doyle (y la saga policial de Sherlock Holmes) y la de G. K. Chesterton (y la saga del Padre J. Brown).

En otras palabras: la novela de enigma o novela policial clásica fue contemplada como un arquetipo literario debido al mecanismo que proponía a la resolución del enigma como parte fundamental del relato, además de utilizar un análisis eminentemente cerebral.

En el segundo caso, la influencia que recibió el género policial en Latinoamérica fue adquirida desde la parte estadounidense con Dashiell Hammett y Raymond Chandler, es decir, de la novela negra o *hard boiled*. En las novelas policiacas de Helú por ejemplo, se puede observar ese método poco ortodoxo de análisis, ligado más bien, a la acción dramática que inserta al detective en medio de los



escenarios urbanos y lo confronta cara a cara con los criminales. En «La muerte y la brújula» de Borges, asimismo, se puede observar un desarrollo policial que gira en torno a varios asesinatos, más que a un proceso analítico tomado como referente argumental.

A pesar de las vertientes que podrían haberse señalado en un inicio, la narrativa policial latinoamericana, ya para la década de los sesenta con *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero o el descubrimiento de Onetti (y sus cuentos de corte policial como «Un crimen perfecto, 1940»), empieza a encontrar sus propios derroteros hasta desembocar en lo que se conoce actualmente como la novela neopolicial; sin embargo, tomando como referente directo a la novela negra.



3. EL RELATO NEOPOLICIAL

3.1 EL RELATO NEOPOLICIAL: CONTEXTO

Aunque la narrativa policial, como se sabe, no era un tema novel en Latinoamérica –pues había sido trabajada de buena forma por Jorge Luis Borges tanto en «La muerte y la brújula» como en la colección «El séptimo círculo», y Vicente Leñero había publicado y ganado la convocatoria del VI Premio Biblioteca Breve con la novela de factura policial *Los albañiles* (1963)–, no es, sino hasta 1990 cuando se empieza a teorizar este género, dentro de las latitudes latinoamericanas, bajo la etiqueta de «relato neopolicial».

Paco Ignacio Taibo II (Gijón, 1949), quien acuñó este término, asegura que los autores de narrativa policial nacidos en Latinoamérica aplicaron una serie de cambios a la novela policial de enigma de Arthur Conan Doyle y a la novela negra de Horace McCoy, James. M. Cain, Ross Macdonald, Dashiell Hammett y Raymond Chandler –sobre todo estos dos últimos autores– lo cual produjo un conglomerado de relatos policiales con características singulares, que, paulatinamente se fueron normalizando; en otras palabras: los autores que, al principio se propusieron emular a los maestros del de la novela negra, con el tiempo crearon su propio género: el neopolicial.

Este fenómeno, para Taibo II se explica debido a que los autores latinoamericanos¹⁰, sobre todo los nacidos entre 1930 y 1940, pudieron encontrar

¹⁰ Es preciso decir que, dentro de la crítica de narrativa neopolicial muchos estudiosos como Martin Escribá y Javier Sánchez (2007) sugieren, en primer lugar que el término neopolicial no debe denominar a un conjunto de obras policiales de Latinoamérica, sino de escritores policiacos en español; y, en segundo lugar: que Manuel Vázquez Montalbán –autor español de novelas como: Leonardo Marcelo López Verdugo.



una fórmula en el relato policial que les permitió ejercer el oficio de escritores y de críticos sociales, pero desde un lenguaje figurado, algunas veces eufemístico u otras veces exagerado, que respondía a una retahíla de sensibilidades propias de los habitantes de las capitales latinoamericanas: triunfo de la Revolución Cubana, La Matanza de Tlatelolco en el 68 por el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, avance de gobiernos dictatoriales a lo largo y ancho de América Latina, entre otros eventos de coyuntura con grado de importancia similar.

Sin embargo, Ricardo Piglia es un punto y aparte de las letras policiales de Latinoamérica debido a que este autor ha logrado modificar o adaptar su narrativa policial hasta el punto de volverla fresca y significativa para el género. Por ejemplo, en «Mata-Hari 55», cuento desprendido de *La invasión* (1967), se puede rastrear un insustancial ingrediente policial y un contexto expresamente político. Posteriormente aparece en *Prisión perpetua* (1975) «La loca y el relato del crimen» cuento que tiene el elemento policial un poco más fortalecido, pero desgastado debido al uso lenguaje periodístico que se enfoca en la injusticia, lo que hace pensar que en esta etapa la cuestión social también interesó a Piglia¹¹.

Yo maté a Kennedy (1972) o *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994) y creador del famoso detective Pepe Carvalho— debe ser insertado dentro del desarrollo de la narrativa neopolicial, debido a que su influencia se encuentra presente en varios autores latinoamericanos y su contexto de escritura es similar a la de cualquier escritor latinoamericano: Dictadura de Franco en España y Dictadura de Videla en Argentina, entre otras similitudes. Sin embargo, este punto está aun en discusión pues, la crítica literaria considera que la narrativa neopolicial es exclusiva de esta parte del mundo ya que responde a los procesos políticos, culturales y sociales acontecidos en las urbes latinoamericanas. De todas formas, nosotros creemos que Manuel Vásquez Montalbán puede ser asociado a los cultores del relato neopolicial en algunos aspectos que serán abordados más adelante.

¹¹ Aunque suene un poco incómodo, hay que decir que Ricardo Piglia no contó con reconocimiento internacional en los primeros años de su producción literaria, debido a que, la eminente importancia del *Boom* opacó su figura junto con la de otros grandes autores que no pertenecían, por varias razones, a este grupo: Saer, Puig, Adoum e Ibarquengoitia. Nos atrevemos a decir que, los varios premios alcanzados por Piglia desde la década de noventa (Premio Planeta y Premio Rómulo Gallegos), le empezaron a otorgar la importancia que hoy en día goza.



No obstante, en *Plata quemada* (1997) se puede observar que la cuestión social ha ido desdibujándose, mientras los componentes policiales se han potenciado significativamente. Algo similar sucede con *Blanco Nocturno* (2010).

3.2 PACO TAIBO II: EJE DE LA NOVELA NEOPOLICIAL

Pero, a pesar de todo, Paco Taibo II es considerado como el escritor descollante del género policial en Latinoamérica y no solo por fundamentar una serie policial con base en un solo personaje transtextual que responde a las características bizarras de un detective; sino porque a través de Taibo II por fin se pudo nominar al relato policial en Latinoamérica y por ende estudiarlo a la luz de un sistema propio.

En efecto, la novela *Días de combate* (1975)¹² –en donde figuró por primera vez el detective Héctor Belascoarán Shayne– es considerada generalmente como el punto de partida de las series policiacas que existen en la actualidad debido, como lo hemos mencionado ya, a que sentó algunas características de la narrativa neopolicial que son elementos presentes en todas las series policiacas latinoamericanas contemporáneas, como las muy conocidas del detective Mario Conde del cubano Leonardo Padura y la del detective Cayetano Brulé del chileno Roberto Ampuero.

3.3 PACO TAIBO II Y SU SUSTENTÁCULO HISTÓRICO

La aparición de *Días de combate*, que se fundamenta en la matanza de los estudiantes en Tlatelolco, tiene tanta importancia como la aparición de Dupin en

¹² Posterior a esta novela aparecerán 8 novelas más, entre las descollantes constan *Cosa fácil* (1977) y *Adiós, Madrid* (1993) que es el final de la serie policial de Taibo II.



«Los crímenes de la Rue Morgue» de Edgar Allan Poe o la publicación de *Seis casos para Don Isidro Parodi* de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, debido a que esta novela da apertura al género neopolicial pues logra establecer un lenguaje policial intercalado con reflexiones sociales.

Elena Poniatowska¹³ asegura que *Días de combate*, considerada como la primera novela neopolicial, se escribió utilizando todas las experiencias que el año 68 habían dejado: conformación de grupos obreros sindicalistas, reivindicación de las figuras de Pancho Villa y Emiliano Zapata y una militancia radical izquierdista. Aunque es cierto que *Días de combate* se publicó siete años después de la matanza, no es menos cierto que esta obra fue escrita teniendo los ojos puestos en ese evento.

Por todo ello, es lógico pensar que una de las constantes de la novela neopolicial es siempre un tema político enfocado en el enfrentamiento del gobierno con la sociedad civil: sobre todo en la narrativa neopolicial de Taibo II, Leonardo Padura y Roberto Ampuero en donde se plantea que el estado es el principal criminal: en el caso de Padura y Ampuero, el régimen socialista cubano y en el caso de Taibo II, el estado mexicano, las multinacionales, los medios de prensa y la clase alta. Por otra parte el año 68, para Taibo II (1991), fue un parte aguas de la literatura y del género policial latinoamericano; antes de esa fecha los detectives como Parodi o como Román Calvo tan solo eran imitaciones de detectives foráneos (como Brown o Holmes); es decir, estos detectives no se detenían en el contexto, sino solo se enfocaban en la resolución del enigma; pero a partir de *Días de combate*,

¹³ En el prólogo al libro *68* (1991) escrito por Paco Taibo II.



con el antecedente de la matanza estudiantil, la novela policial toma un cariz distinto: el realismo y la denuncia social.

3.4 ¿QUÉ ES LA NOVELA NEOPOLICIAL?

En esta misma línea, Paco Taibo II (en la entrevista dada a Argüelles en 1990) con relación a la novela neopolicial expresó lo siguiente:

[la novela neopolicial tiene] la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro y un poco de realismo kafkiano (14).

Es decir para Taibo II, el género policial dentro de Latinoamérica tiene un uso pragmático. Si tenemos como verdad que la novela policial de enigma, como lo afirmaba Symons (1983), tenían un carácter lúdico, de esparcimiento o un carácter sensacionalista, la novela neopolicial, por el contrario, tiene un cariz militante: de crítica social, ergo de denuncia. Siguiendo el planteamiento de Taibo II, podríamos afirmar, del mismo modo, que la novela neopolicial intenta ser de una u otra forma una especie de retrato realista de las sociedades.

Paula García (2014), por otra parte, sostiene que el relato neopolicial se sustenta en: «la reflexión metaficcional» (70). Este punto puede representar una nimiedad, sin embargo es una característica muy particular de la literatura neopolicial frente a los otros géneros policiales como la novela de enigma o novela negra. Si aceptamos la sugerencia de Escrivá y Sánchez en cuanto a incluir al español Vásquez Montalbán dentro de la narrativa neopolicial, podremos encontrar un ejemplo didáctico del carácter metaficcional del relato neopolicial.



Para comenzar, hay que decir que, dentro de la narrativa neopolicial no existe un autor que haya analizado más a profundidad el desarrollo de la literatura del siglo XX en adelante, como lo hace Manuel Vásquez Montalván a través de su detective Pepe Carvalho. El método de análisis de Carvalho frente a la literatura es de un maniqueista puro: si los libros no son importantes son quemados y si son relevantes son salvados de las llamas.

Pero de entre toda esta dinámica que, a priori, puede resultar un juego literario, se desprenden reflexiones tan lúcidas como las que aparecen en *El quinteto de Buenos Aires* (1997) sobre la literatura argentina preborgiana, borgiana y postborgiana. Lo mismo sucede con algunas obras de Roberto Bolaño.

Ahora bien, Daniel Mesa (2006) afirma que el componente metaliterario de una obra neopolicial pretende expandir aún más el rango de visión que el género tiene de una sociedad determinada. En este caso, la literatura y la historia escrita son integrados dentro del argumento de la obra policial con un fin de abordar otros aspectos sociales.

3.4.1 CARACTERÍSTICA DEL RELATO NEOPOLICIAL

Por otra parte, el relato neopolicial cuenta con una característica particular al momento de presentar la premisa que, de igual forma corresponde a la estructura esencial de la narrativa neopolicial. Sin embargo, existen casos dentro de la narrativa latinoamericana que han sido erróneamente llamados relatos neopoliciales por el hecho de contener un misterio o un proceso de búsqueda; tal y como sucede con *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, novela que narra varias



historias y de entre todas estas historias, se cuenta un caso de asesinatos múltiples, pero que no se ciñen estrictamente a las regulaciones de la narrativa neopolicial.

3.4.2 EL ENIGMA

Una primera particularidad del neopolicial es la pérdida de centralidad del enigma como eje fundamental del relato. Paula García (2014), con relación al enigma dentro de la novela neopolicial, asegura lo siguiente:

La pérdida de importancia del enigma se entiende perfectamente en un contexto en el que la policía, más o menos científica, sigue siendo un cuerpo represivo más que un órgano dedicado a la investigación y a la resolución de los problemas de los ciudadanos (75).

Con base en lo anterior, es posible pensar que en el relato neopolicial el enigma es tan solo un catalizador para colocar a un detective al frente de un caso por resolver. En varias ocasiones, el enigma que presenta el relato neopolicial ni siquiera es resuelto y en otras ocasiones el enigma es abandonado con el objetivo de conducir a otros derroteros argumentales.

Asimismo, este enigma corresponde siempre a un crimen cometido por varios autores (por lo general un criminal de hecho y otro intelectual) que demuestra el tipo de corrupción y violencia de los organismos oficiales como la policial o el gobierno. Naturalmente, esta característica no es una condición *sine qua non* para el relato neopolicial, debido a que, por ejemplo, *El Caso Neruda* (2008) de Roberto Ampuero se sitúa antes del golpe militar de Pinochet, por lo tanto, el caso está desembarazado de cuestiones políticas y más bien está construido con base



a reflexiones metaliterarias tomando como ejes la poesía de Neruda y Huidobro y de la literatura Chilena.

3.4.3 EL ESCENARIO: LA CIUDAD

Por otra parte, la elección de un escenario tiene un significado gravitante dentro de la novela neopolicial: la legibilidad. Es decir, el escenario del relato neopolicial debe ser interpretado por todos los lectores del género. García (2014) considera que el neopolicial se establece fundamentalmente en la urbe o en las metrópolis con el objetivo de ser un tipo de literatura globalizada: acorde con las grandes sensibilidades urbanas. Sin embargo, existe un número menor de relatos que trasladan la totalidad de la acción dramática hasta las zonas rurales; por ejemplo, «El destino» (1953) de Pedro Jorge Vera narra la inserción de un detective en la zona rural costanera ecuatoriana con el objetivo de descubrir una serie de eventos misteriosos como una abrupta pérdida de cordura de un hombre y la muerte de una mujer.

3.4.4 EL DETECTIVE

Del mismo modo, Paula García (2014) sostiene que el detective de la novela neopolicial es un personaje diferente al detective de la novela de enigma en los niveles discursivos y de construcción. Si volvemos a Poirot, por ejemplo, tendremos lo siguiente:

Mi amigo [Hércules Poirot], tan pulcro y atildado como de usual, se aplicaba delicadamente un nuevo cosmético en su poblado bigote. Es característica de su manera de ser, una vanidad inofensiva, que casa muy bien con su amor por el orden y por el método en general (Christie 179).



En esta cita se puede encontrar dos cosas: el apego del detective hacia el orden establecido y la construcción del personaje como un dandi completo. Por otra parte, el personaje de la novela neopolicial, según sugiere García (2014) corresponde a:

En el caso específico del investigador, como en el del resto de personajes, el habla y ciertos rasgos de su personalidad son característicos de su lugar de origen; normalmente utiliza un lenguaje oral desenfadado con el que se desenvuelve en múltiples ambientes, pero también debe lidiar con el lenguaje escrito, burocrático y administrativo, de las autoridades; aunque sabe ser correcto y hasta delicado y romántico, suele expresarse de manera irónica, coloquial y muchas veces, soez (77).

Pero, según García el detective neopolicial está en relación directa con el detective de la novela negra, pues, si aplicamos este último postulado a la novela negra podremos generar un perfil tanto de Sam Spade como de Philip Marlowe.

De todas formas, dentro del relato policial el papel del detective es variopinto: representar un lugar de origen y ser el lector de su contorno. Estas dos características, como consecuencia, alejan al detective de su característica primigenia: el raciocinio en extremo. Pero como se puede observar en la novela neopolicial, el interés por mostrar un contexto coaccionan al detective de la novela neopolicial a ser un personaje desembarazado de cualquier método analítico.



4. PACO TAIBO II: LA NOVELA POLICIAL EN EL TIEMPO

4.1 INTRODUCCIÓN: EL UNIVERSO POLICIAL DE TAIBO II.

La serie policial de Belascoarán Shayne, en gran medida, representó el antecedente necesario para la formación y consolidación del género en México y posteriormente en Latinoamérica. Como se sabe, Taibo II utilizó el lenguaje policial –la premisa y sus características– para forjar un andamio intelectual que le abriese las posibilidades de transmitir un discurso de denuncia social sin recurrir al activismo político franco. Pero, como se verá, este objetivo eclipsó gradualmente el carácter literario de las obras policiacas de Taibo II.

A pesar de ello, es innegable la influencia que Taibo II ejerció sobre los posteriores cultores y los críticos de novela neopolicial. Sin embargo, no todas las obras que conforman el universo Belascoarán Shayne son representativas; pues, como ya lo habíamos mencionado, a medida que este detective fue obteniendo una determinación propia (y continuó protagonizando las obras policiacas de Taibo II) algunos tópicos del género se potenciaron, como el aspecto social, y otros se fueron menguando como la profundidad psicológica del detective (Belascoarán empieza a perder criticismo social y empieza a dejar de cavilar sobre su persona), el drama y el manejo de la estructura narrativa.

4.1.2 DOS NOVELAS EJEMPLARES: *MUERTOS INCÓMODOS* Y *COSA FÁCIL*

No obstante, dentro de la serie policial de Taibo II existen dos novelas que podrían ser los puntos altos de toda la serie –y del género– debido al manejo exacto de la premisa y a la concepción de las características mismas de la novela neopolicial.



Pero antes de continuar es necesario advertir que lo expresado corresponde a una arbitrariedad surgida a partir del análisis de la obra policiaca de Taibo II; pues, algunos escritores como Escribá o Sánchez (2007) diferirán con nosotros al postular, como obra notable de dicha serie, a la novela *Días de combate* por considerarla matriz del género neopolicial.

De todas formas, la primera novela destacada por nosotros es *Muertos incómodos* (2004). Escrita a cuatro manos entre Taibo II y el Sub Comandante Marcos, esta obra logra entablar un debate entre la legitimidad de los crímenes de estado y la libertad de opinión. Aunque este análisis no pretende involucrarse con temas políticos, la concepción y el motivo de la construcción de esta novela obligan a posar los ojos sobre este aspecto.

Muertos incómodos es de cierta forma una epopeya y una oda hacia las diversas guerrillas de izquierda que pululan lo largo y ancho de Latinoamérica. Desde el detective hasta los diversos villanos son metáforas de una ideología: fascismo (el poder estatal, los burgueses, lo terratenientes) y clase baja (campesinos, civiles y el mismo Belascoarán).

Para Taibo II, la inclusión de dichos personajes representa una dosis de realismo y de verosimilitud hacia *Muertos incómodos*, a pesar de que esta obra ha exagerado en cuanto al abordaje y defensa del tema revolucionario y sobre la satanización de los poderes estatales. Del mismo modo, el detective en *Muertos incómodos* es la conciencia social y la voz de las clases populares.



Este último punto es importante, pues a lo largo del desarrollo de la narrativa policial se ha evidenciado que, la evolución del género está determinada por la concepción del detective y de acuerdo a su modelo de pesquisa.

En cambio, *Cosa fácil*, la segunda obra, es una novela equilibrada debido a que el autor pulimenta y explota las características del género planteadas en *Días de combate*, así como también se evidencia un manejo exacto de la premisa y de la estructura narrativa. En otras palabras, el autor logra comulgar todo el aparato estructural con su intención comunicativa (denuncia social). También, la construcción de los personajes no solo residen en la dotación de una función dentro de la narración; sino que, Taibo II otorga un nivel semántico (una representación de un concepto) a cada personaje. Obviamente, esta característica no es exclusiva del género neopolicial pues, en la novela de enigma ya se había visto el uso de este artilugio.

De acuerdo a estos criterios, nuestro análisis se enfocará en estudiar a *Cosa fácil* en contraste con las obras policiacas clásicas. Pero cabe recalcar que, según amerite, vamos a recurrir a las otras obras de la serie Belascoarán para generar un estudio profundo. Así como también, en algunos puntos, las novelas de Taibo II van a ser cotejadas con obras propias de la novela negra.

4.1.3. VIGENCIA DE LA NOVELA NEOPOLICIAL: TAIBO II EN EL TIEMPO

Ahora bien, a casi cuarenta años de la primera aparición del detective Héctor Belascoarán es posible y lógico creer que el género neopolicial ha rebasado su pináculo y ha empezado a introducirse en una especie de negación del mismo al



modificar, evitar o reinterpretar elementos que significaron un imperativo dentro de la novela neopolicial en sus inicios como: el realismo social, la denuncia y la sublimación de mártires políticos de pensamiento de izquierda, o por denominar genéricamente: la cuestión política.

En oposición, por ejemplo, las novelas de corte neopolicial posteriores como *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi o *Los elefantes no existen* (2001) del ecuatoriano Ernesto Torres Terán son una modificación de la novela neopolicial primigenia¹⁴ debido a que, en ninguna de las novelas citadas se puede encontrar el rasgo característico de la novela neopolicial, que es el elemento político.

En el primer caso, Volpi ni siquiera se preocupa por abordar los problemas sociopolíticos de Latinoamérica sino que, este autor ingresa a los anales de la II Guerra Mundial con el objetivo de dar una identidad a un criminal de lesa humanidad bautizado como Klingsor; al mismo tiempo, Volpi intenta dar luces sobre la teoría de la novela.

En el caso de *Los elefantes no existen*, a pesar de que el personaje principal, el detective Córdova, está dentro del Ecuador y recorre todo el país, no insiste en el contexto ecuatoriano, peor aún en el Latinoamericano; sino, por el contrario, este detective intenta, exclusivamente, resolver un caso periodístico. A la par, Torres

¹⁴ Creemos conveniente la delimitación de la novela neopolicial en dos etapas: la etapa primigenia: la comenzada por Taibo II y Vásquez Montalbán en las décadas de los sesentas y setentas, la cual mantiene inmutable a la premisa neopolicial y a sus características; y la segunda etapa: la escrita después de la aparición de los grupos literarios McOndo y *Crack* en la décadas de los noventas y que se empapó de las mismas inquietudes planteadas por esta ola de escritores noveles. Por otra parte, es curioso ver que la novela neopolicial, al igual que el *Boom* y todo lo que representa, fue en desmedro a medida que otros grupos literarios “jóvenes” captaron la atención del lector y de las editoriales; por lo tanto, se puede decir que la novela neopolicial primigenia constituyó un grupo paralelo al *Boom* y siguió la misma suerte.



Terán establece algunas reflexiones sobre el periodismo: cómo debe ser y cómo es.

4.1.4 LA NOVELA NEOPOLICIAL Y LAS NUEVAS PROBLEMÁTICAS

Por otra parte, la pérdida de vigencia de la novela neopolicial de Taibo II y del género neopolicial primigenio, se ha suscitado debido a que este autor no ha sabido reformular sus novelas policiales en ningún sentido: ni en la estructura, ni en la parte dramática, lo que ha dado como resultado la poca novedad que presenta la novela neopolicial frente a otras literaturas que están acorde con las nuevas sensibilidades planteadas por autores jóvenes como la realidad virtual, de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, por ejemplo; o la ciencia ficción planteada por Paz Soldán y Rodrigo Fresán.

Es más, el mismo Paco Taibo II en diversas ocasiones¹⁵ ha manifestado que el género policial –sobre todo el neopolicial– mantiene una fórmula inmutable que siempre pretende proyectar una reflexión social a través de su estructura básica: presentación del misterio (acto inmoral), indagación de los hechos (historiografía), resolución del misterio (sublimación de muertos, sublimación de iconos de las diferentes revoluciones) y explicación final (reflexión final); lo cual, representa, para la obra neopolicial del Taibo II, un desgaste, una pérdida de innovación y una reiterada evocación a fórmulas prediseñadas.

¹⁵ Taibo II, a pesar de que es considerado como el eje de la novela neopolicial, no ha sistematizado conceptos alrededor de este género: sencillamente, no ha escrito libros sobre el género policial. Por lo tanto, la epistemología que muchas veces se considera de autoría de Taibo II, en su gran mayoría son extracciones de entrevistas o conferencias que este autor brinda a lo largo y ancho de Iberoamérica. Por otra parte, la referencia expuesta aquí ha sido tomada de la conferencia denominada «Como escribir una novela negra» realizada en Barranquilla con ocasión del *Carnaval de las Artes* en 2014.



No obstante, para Taibo II, esta fórmula de escritura policiaca es válida ya que transmite una ideología y por lo tanto, la novela neopolicial no requiere una modificación argumental ni estructural pues, esta característica es y debe ser el *leit motiv* de las novelas policíacas Latinoamericanas.

La reiteración de esta fórmula, por otra parte, ha logrado generar una especie de atrofia dentro del género neopolicial que no le ha permitido expandir sus fronteras ni sus pretensiones; sobre todo a Taibo II, que siempre ha defendido a la novela neopolicial por el hecho de que este tipo de novela representa la resistencia de los sindicatos, artesanos y clase obrera de América Latina. El desenlace, como se sabe, fue el fin de la saga de Belascoarán Shayne, además de una pérdida de acogida de la novela neopolicial por parte de los lectores.

En contraste, la novela no-ficción, los *thriller*¹⁶ o la novela negra estadounidense mantienen un dinamismo en su estructura, lo que ha dado pie a una serie de nuevas categorías dentro de este género policial: como la novela policial de corte biográfico, dentro de la no-ficción, y el thriller tecnológico dentro del thriller.

Todo esto, al mismo tiempo, significa una renovación constante del género policial. Es por eso que autores como James Ellroy y Phillip Kerr pueden construir obras policíacas con base en los postulados de Chandler, Hammett o Capote (sobre todo con *A sangre fría*), pero sin caer en una fórmula clásica,

¹⁶ En algunas ocasiones la novela no-ficción y la novela *thriller* han sido consideradas como tipos de novelas ajenas a la literatura policial. Varios críticos literarios –como Mercedes Giuffré (2004) – se han negado a incluir a *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh dentro del canon policial, por considerarla una obra periodística más que una obra ficcional; o, en otras palabras, por considerarla una obra historiográfica o de nuevo periodismo. Con el *thriller* ha sucedido exactamente lo mismo. Sin embargo, para evitar confusiones, nosotros hemos creído necesario pensar a las novelas no-ficción y thriller como una variante de la novela de enigma, tal y como lo proponía Piglia en *Crítica y ficción*.



ortodoxa y anacrónica de la premisa ligada a la resolución de los hechos como un ejercicio intelectual.

A modo de ejemplo, si contrastamos la célebre obra de James M. Caín *El cartero llama dos veces* (1934), publicada en la colección «El séptimo círculo» de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, podremos encontrarnos con una estructura policial atípica. Dentro de esta novela, el detective es una reflexión y un retrato de la ley y el orden en decadencia; mientras que el misterio y los culpables son ambiguos: no representan a personajes planos sino estos personajes obtienen un nivel psicológico bastante profundo y fluctuante; el misterio, por otra parte, a ojos del narrador y posiblemente del escritor, es un evento totalmente justificable. Caín, en este sentido, crea una especie de apología al crimen; similar a lo que hicieron en su momento Víctor Hugo y Dostoievski con Jean Valjean en *Los miserables* (1862) o Raskolnikov en *Crimen y castigo* (1886) respectivamente; hecho que, por ejemplo, en la novela neopolicial es muy difícil de encontrar debido a que, como se sabe, este tipo de literatura mantiene una posición ortodoxa en cuanto al crimen y al culpable.



5. *COSA FÁCIL* Y LA NOVELA DE ENIGMA: CONVERGENCIAS, DISTANCIAS Y REESCRITURAS.

En *El género negro* (2013) Mempo Giardinelli había manifestado un cierto disgusto hacia la crítica literaria por menoscabar el carácter intelectual-literario de la narrativa policial. Según este autor, el género policial, al estar relacionado con la literatura de masas, ha logrado formar un cierto prejuicio con respecto al proceso escritural de esta narrativa: es decir, se piensa que, para generar obras policiacas se recurre a fórmulas prediseñadas que no otorgan una dimensión literaria cabal y en consecuencia cada obra del género puede ser encasillada mediante un criterio común, que correspondería esencialmente a la premisa.

Hasta cierto punto esto puede ser aceptado como verdad. Pero como han logrado ver otros críticos como Juan Pablo Castro (2011) algunas obras del género policial, no solo están bien escritas (formalmente) sino que también están bastante cimentadas en los niveles psicológicos y discursivos. A la luz de este último criterio, hemos creído conveniente estudiar a la obra *Cosa fácil*, que, como se sabe representa un punto descollante dentro del género neopolicial.

Como veremos a continuación, *Cosa fácil* adquiere una dimensión relevante dentro del género debido a que esta novela define todos los aspectos estructurales y argumentales (premisa) que alejan al género neopolicial del género clásico. En esta línea, por ejemplo, veremos cómo *Cosa fácil* no solo interpola elementos propios de la narrativa policial clásica –como el uso de la premisa– sino que podremos evidenciar de qué forma la narrativa neopolicial, a



través del detective Belascoarán, reescribe y reinterpreta los diversos mecanismos escriturales propios de la narrativa policial clásica

5.1 ESTRUCTURA: CUATRO PLANOS.

Para comenzar, el argumento de *Cosa fácil* se fragua en la historia de Belascoarán Shayne y las tres investigaciones que este detective efectúa simultáneamente: el asesinato de un empresario, el paradero de Emiliano Zapata, líder histórico de la revolución mexicana; y la identidad de un extorsionador de estrellas del cine mexicano. El asesinato del empresario, en primer lugar, corresponde a un evento que pone en descubierto todo el aparataje gubernamental y empresarial para explotar laboralmente a los obreros mexicanos; Belascoarán ingresa a todo el mundo del sindicalismo y descubre cómo el gobierno logra pactar con los empresarios para establecer condiciones laborales que beneficien exclusivamente a la industria de la manufactura.

En el segundo misterio, un grupo de políticos de izquierda acude a Belascoarán para que ubique a Isafías Valdez, según ellos el mismo Emiliano Zapata. El tercer misterio que investiga Belascoarán es el de la identidad de un extorsionador de una actriz de cine. Este chantajista, mediante el envío de fotografías de desnudos, ha logrado convencer a Marisa Ferrer para que le otorgue sumas de dinero. Cuando el monto de dinero solicitado por el extorsionador se vuelve excesivo, Ferrer acude a Belascoarán para que descubra quién es el chantajista y así poder sacárselo de encima.



Como lo habíamos adelantado, *Cosa fácil* es una novela que, a pesar de ser bastante ortodoxa dentro del género, presenta rasgos interesantes y complejos que ni siquiera las novelas neopoliciales contemporáneas han logrado emular; pues si analizamos esta novela a la luz de las creencias generales, obtendríamos que las novelas de corte policial –sobre todo las clásicas– se enfocan esencialmente en la resolución del misterio; pero como se verá, en *Cosa fácil* sucede lo contrario: más bien, esta novela pretende lograr una dimensión totalizadora¹⁷ del relato neopolicial al manejar diversos planos narrativos.

En el primer plano, que puede considerarse un eje, se encuentra toda la vida privada del detective. Por ejemplo: se conoce a la pareja sentimental de Belascoarán, se conocen todas las habilidades y vicios del detective como la capacidad de leer en el autobús, su destreza en el boxeo o su tabaquismo crónico. En los planos narrativos sucesivos se puede encontrar los diferentes misterios por resolver de Belascoarán: la búsqueda de Zapata y las diversas corrientes políticas mexicanas, la búsqueda de un extorsionador de celebridades del mundo del cine mexicano y la búsqueda del asesino de un empresario.

Para resolver el misterio de la muerte de Zapata, Belascoarán debe reformular la historia de la Revolución Mexicana. Es aquí en donde el detective genera una suerte de historiografía del proceso revolucionario mexicano y logra concluir, después de una serie de investigaciones, que Zapata no está muerto; también, este plano narrativo conduce al detective a reflexionar sobre el valor histórico de

¹⁷ Por “novela total” se entiende a una obra literaria que se compone de varios aspectos humanos: como una dimensión psicológica, histórica, vivencial, antropológica, entre otros.



Zapata y la influencia que este personaje ejerció –y sigue ejerciendo– sobre los políticos mexicanos.

Este misterio de alguna manera representa la parte política de *Cosa fácil*. La referencia más clara es la búsqueda de Zapata, o en un sentido figurado: una nueva visita a este personaje (y lo que representa: la base ideológica de la Revolución Mexicana). Dentro de *Cosa fácil* podemos encontrar dos tipos de alusiones a este personaje: en primer lugar: las históricas como:

–Pero Emiliano no fue a la hacienda, conocía a los enemigos y no les confiaba ni tantito, mandó a un comadre suyo que le insistió mucho, pa que se lo quitara lo jadón. Ese fue el que murió baleado [...] En 1926 conoció a un joven en Nicaragua. Se encontraron trabajando en Tampico. Había cumplido cuarenta y siete años contra veintiocho del joven de Nicaragua que se llamaba Sandino (Taibo: 2010 15).

Con base en este dato, que funciona como catalizador de la pesquisa, Belascoarán logra ubicar a Zapata. Ciertamente es que esta novela crea una historia paralela que le permite mostrar una faceta más amplia de este líder y su trabajo como intelectual (o como idea política) en revoluciones posteriores, como vemos en la cita en la revolución Sandinista de 1927.

Cosa fácil, por otro lado, también incluye alusiones a Zapata o al espíritu de este personaje como idea política: «un fantasma que recorre la ciudad» (Taibo: 2010 30). El narrador, a través de la materialización del espíritu revolucionario en este caudillo sobreviviente, da a entender que la idea política propugnada por Zapata sigue en total vigencia.



El siguiente plano narrativo es interesante ya que por medio de la metaforización del mundo del cine mexicano se logra hacer una especie de radiografía de la cultura popular de este país. Aquí, por ejemplo queda en evidencia una naciente cultura que abarca a las estrellas de cine, las modas, la lujuria y la ideología dominante del país.

El último plano narrativo es, de igual manera, significativo ya que mediante la búsqueda de un asesino de un empresario se desenmascara todas las redes de corrupción de México. Al mismo tiempo, se logra entender que el Estado es el más grande asesino de México; naturalmente la idea puede extenderse a cada país Latinoamericano: «Mas bien, el estado había acumulado sobre sus espaldas la responsabilidad de generar violencia. El estado o el sindicalismo charro. Pero ahí tenía que andar la cosa» (Taibo: 2010 75). En esta cita, Belascoarán, logra entender que el asesinato de este empresario generaba un círculo de violencia que afectaba directamente a los trabajadores, pues al ser tachados de violentos sus beneficios quedarían anulados. Por lo tanto se descubre que el asesino es tan solo una excusa para disolver los derechos de los trabajadores.

Por otra parte, lo relevante de todo esto es que *Cosa fácil* al presentar un manejo de varios planos narrativos empieza a distanciarse considerablemente de la novela negra y de la novela policial de enigma. Pero sobre todo de esta última que generalmente fue concebida y desarrollada de una forma lineal y sintética: misterio, pesquisa y resolución.

Además, si revisamos la narrativa policial clásica evidenciaremos que esta no entrelaza planos narrativos ni superpone historias ajenas a todo el proceso



deductivo. *Primeros casos de Poirot*, publicado en 1929, es un claro ejemplo de aquello. En este libro de relatos Christie no se detiene en elementos ni en personajes que no tengan un nexo entre el misterio y su pesquisa. Es más, en el «El caso del baile de la Victoria», Poirot resuelve un misterio de asesinato pero no se ocupa de encontrar los motivos que empujaron a aquello, sino tan solo en ubicar al asesino. Obviamente, en la explicación final, Poirot dará una pequeña sinopsis de la cronología de hechos, pero nada más.

En otras palabras, el relato policial clásico al ser un ejercicio eminentemente intelectual se proyecta unidireccionalmente: ir de un punto A (que son las pistas) hasta un punto B (que correspondería a la resolución del misterio con base en los indicios). Aunque, brevemente los relatos policiales clásicos están salpicados de descripciones, generalmente de los detectives, estos no logran crear un plano narrativo cabal.

Cosa fácil es todo lo contrario. Esta novela intenta agrupar una serie de eventos o misterios para generar una perspectiva expandida de la ciudad de México o de todas las urbes Latinoamericanas, que, según Paula García (2014) comparten similitudes debido a que han sufrido los mismos procesos socio-políticos (gobiernos dictatoriales, pobreza, inserción de transnacionales, entre otros). En esta novela, además, los diversos planos narrativos intentan generar una reflexión de los diversos círculos sociales con los cuales se compone la ciudad mexicana.



5.2 ESCENARIOS Y HABITANTES: MÉXICO D.F, LONDRES.

Por otra parte, los planos narrativos de *Cosa fácil* serían tan solo eventos aislados si no tuviesen un escenario que actué como un crisol. Este telón de fondo, como se sabe, es la ciudad de México, aunque basándonos en las características mismas del relato neopolicial, la urbe no es más que un referente: puede ser cualquier ciudad.

De todas formas, en el universo policial de Taibo II, figura la ciudad de México; pero no abordada desde la perspectiva del México de Carlos Fuentes en donde la pequeña –o gran– burguesía generaba sus pequeños dramas como en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o en *Aura* (1962); más bien, en el universo de Belascoarán Shayne, el gran escenario es la parte marginal de la ciudad de México: la cara oculta de la ciudad, la parte más violenta.

¿Pero por qué la parte oculta? Bueno, esta pregunta puede ser respondida teniendo presente el objetivo de la novela neopolicial que es la crítica social. Y dentro de ella, un efecto adyacente: la reflexión política:

De no tener nada que ver con aquella zona fabril crecida en el polvo y la miseria, que habían tragado los últimos cinco años los cien mil emigrantes del campo, incorporándolos a los charcos de azufre, el polvo suelto, los policías borrachos, los fraudes en terrenos, mataderos de reses ilegal, los salarios por bajo del mínimo [...] y el desempleo (Taibo: 2010 69).

En esta cita, se pueden ver dos problemáticas: la corrupción de los organismos estatales (representados en los policías corruptos) y el desempleo o desigualdad



social que representan los asalariados y los explotados laboralmente. Esta cita es una síntesis de lo que se observa expandido en *Cosa fácil*.

En este mismo sentido, la inserción o la recurrente evocación a estos lugares genera que el autor considere a su detective como un personaje con una identidad y una función: «un mexicano de la jungla mexicana, y tenía que impedir que el mito del detective, cargado de sugerencias cosmopolitas y connotaciones exóticas se lo comieran vivo» (Taibo: 2010, 78). En otras palabras, Taibo II, por medio de Belascoarán y las diversas inmersiones en la ciudad pretende que le distancien del fetiche de la novela policial clásica: la protección de los valores vigentes (estéticos e ideológicos) y el carácter global del relato policial (que puede entenderse como una literatura de masas: más bien Taibo II aboga por redefinir al género policial: un nuevo realismo). Por el contrario, Taibo II, al ubicar al relato en medio de México intenta delimitar la lectura y escritura del relato neopolicial: desde las urbes Latinoamericanas, para las urbes Latinoamericanas.

También, la contextualización del México marginal tiene un fin persuasivo: que todos los lectores puedan identificarse e identificar elementos propios de sus entornos. Es por eso que en *Cosa fácil* podemos encontrar: barrios miseria, cantinas donde pululan delincuentes, cesantes, alcohólicos, emigrantes, prostitutas y zonas industriales donde hacen base las mafias y los entes gubernamentales corruptos:

A su alrededor, una banda de pueblo se emborrachaba misericordiosamente con mezcal y tequila. Habían venido a buscar trabajo sin encontrarlo, y estaban celebrando su desventura. Entre ronda y ronda y ronda, tocaban viejas canciones. [...] [Belascoarán]Empinó el vaso y abandonó la barra siguiendo al

Leonardo Marcelo López Verdugo.



hombre ronco. Caminaron sorteando músicos borrachos, prostitutas y obreros de refinería que iniciaban su sabadazo (Taibo: 2010 14).

Pero el México de este detective no es solo se limita a un espacio marginal. Como se sabe, *Cosa fácil* se compone de dos misterios más, los cuales posibilitan la descripción de otros círculos sociales: el de las clases dominantes. En el caso del extorsionador, Taibo II ingresa a todo el mundo del aparataje cinematográfico: actrices con pasados turbulentos, favores sexuales, lujuria y excesos:

“Casa horrorosa”, pensó, dejando a un lado la idea de apagar las luces. Casa llena de venados de porcelana y de lámparas que no alumbraban, de ceniceros en lo que no había ceniza y cuadros que no contaban historias. Conocía el ambiente, incluso recordaba que había vivido en ella pero no lograba ver a ese otro yo como a una tercera persona que alguna vez había conocido (Taibo: 2010 92).

En esta cita se evidencia un cambio de estética con relación a los escenarios mencionados anteriormente. En las citas anteriores se podía ver cantinas de mala muerte o calles polvorientas. Para este misterio, la configuración del ambiente es distinta: un tanto barroca: adornada en exceso con figuras decorativas y con un sinnúmero de objetos que no cumplen su función (ceniceros). Por otra parte, lo importante de esta cita es que podemos observar que Belascoarán no siente un agrado por este tipo de círculo social o de escenario. Es más, el narrador insinúa que el detective se ha desembarazado de este estilo de vida para insertarse de lleno en los niveles marginales, por lo tanto convertirse en un cartógrafo de la ciudad.



Ahora bien, los personajes que transitan en *Cosa fácil*, de igual manera representan a sus diversos círculos sociales. Junto a los escenarios marginales podremos encontrar lo siguiente:

Encendió un cigarrillo y caminó con paso rápido jugando a adivinar los oficios de los hombres que se amontonaban en las esquinas esperando el camión.

Ese, maestro; ese, albañil; ese, obrero; ese, estudiante; de normal; ese, ayudante de carnicero; ese, periodista, y ya se va a dormir. Ese, detective, se dijo de sí mismo al ver su imagen reflejada en su vidriera (63).

Estos seres que pululan dentro de *Cosa fácil*, crean un ambiente compacto que permite expandir las características de la ciudad y de la novela neopolicial en general. Pero, recalcamos, que la inserción de personajes marginales sugiere un reconocimiento entre el lector y el texto para lograr una reflexión sobre el contexto, naturalmente desde una perspectiva política. Además, se puede advertir que los personajes, por lo general son, personajes colectivos: representan a una idea o a un grupo social definido: en la cita anterior ubicamos a albañiles, obreros, entre otros.

Por otra parte, los personajes marginales que habitan *Cosa fácil* manejan un código verbal exclusivo: el albur¹⁸:

–Órale pues, sin atropellar mi buen.

–Dijo la señora que le debía usted lo de la lavada– contestó imperturbable el detective.

–Le debía la lavada de nalgas– respondió más imperturbable el plomero.

¹⁸ «Juego de palabras de doble sentido» (DRAE 2014).



– ¿Mande usted? – dijo Carlos el tapicero sin levantar la vista del periódico.

–La de mear– dijo el plomero dejando caer sobre la mesa una bolsa café llena de tubos viejos (Taibo: 2010, 77).

En esta cita se puede observar que Taibo II introduce al albur como elemento de la cultura popular mexicana y que se lo atribuye, generalmente, a personas de bajos recursos económicos, de círculos sociales de violencia, entre otros. En *Cosa fácil* el albur no toma un rumbo distinto, sino que pretende reforzar la imagen de la ciudad marginal o popular: «los albures [...] le aportan diariamente una dosis de mexicanidad inevitable» (Taibo: 2010, 78).

Así mismo, el uso del albur dentro de *Cosa fácil* tiene un uso pragmático: otorgarle legibilidad al texto. Recordemos que la narrativa neopolicial insiste en ser de consumo popular (como medio de cultivo intelectual de las masas obreras); por lo tanto, el albur se convierte en el nexo entre el lector –de características intelectuales demasiado esenciales– y el autor que pretende generar un texto de crítica social.

En contrapartida, en el relato policial clásico los escenarios no son los barrios marginales, ni los pequeños espacios violentos de las ciudades europeas. Por el contrario, en casi todos los relatos de enigma, el ambiente está insertado en el seno mismo de la burguesía. Por ejemplo, en la serie policial de Sherlock Holmes, este detective ni siquiera ingresa personalmente dentro de los barrios obreros o en los puertos del Támesis que alojaban a las comunidades del hampa.



Más bien, este detective utiliza personajes naturales de estos lugares que le puedan abrir las puertas a este mundo, sin relacionarse directamente. En *El signo de los cuatro* (1890), por ejemplo, Holmes acude a los “Irregulares de Baker Street” para lograr ubicar a un asesino dentro de los diversos puertos y tabernas que se sitúan en las riveras del Támesis.

—No, no es tan grave como eso. Son las fuerzas extraoficiales: los irregulares de Baker Street.

Mientras tanto, se oyó un rápido pataleo de pies descalzos que subían por la escalera, un estruendo de voces chillonas, y en la habitación irrumpió una docena de golfillos de la calle, sucios y desarrapados. A pesar de su tumultuosa entrada, se notaba en ellos una cierta disciplina, pues al instante formaron en fila y se quedaron ante nosotros con el rostro expectante. Uno de ellos, más alto y mayor que los otros, se adelantó con aire de ociosa superioridad que resultaba muy gracioso en un mamarracho tan impresentable (Doyle 223).

En este fragmento se puede rastrear un elemento importante. Los niños harapientos llamados las “fuerzas extraoficiales” o los “irregulares” son elementos que sirven como nexo al detective clásico y al mundo del hampa sin tener un contacto directo. Este artilugio es lógico si se considera que Doyle no pretende reflexionar sobre los niños mendigos, ni sobre los lugares marginales.

5.3 CRIMEN

Ahora bien, el escenario, en la novela policial, siempre es turbado por un misterio o un crimen. Antes de continuar, cabe diferenciar crimen de misterio. En primer lugar, crimen hace referencia a un hecho violento, generalmente un asesinato. En segundo lugar, el misterio consiste en un evento sin explicación aparente que no necesariamente debe corresponder a un asesinato, sino a un robo, a una



desaparición, o a un evento sobrenatural como en «El perro de los Baskerville» (1902) o de cierta manera en «La maldición de los Dain» (1929) de Hammett.

No obstante, en la novela de enigma el crimen y el misterio pasan a ser parte de una categoría común que engloba varias aristas y presentaciones: el enigma que representa tanto a asesinatos como los acaecidos en «Los crímenes de la Rue Morgue» o misterios como los presentados en «La carta robada». Lo que importa en el relato policial clásico es la complejidad del enigma.

La novela negra, por otra parte, gira siempre en torno de un crimen: un asesinato; aunque como ya lo adelantamos en los párrafos anteriores, algunas novelas negras pueden contener misterios como en «La maldición de los Dain», que narra una serie de características sobrenaturales de la familia Dain.

El hecho enigmático en la novela neopolicial es análogo a los diversos crímenes o misterios encontrados en la novela policial clásica y novela negra. La diferencia reside en que en el relato neopolicial, el crimen no es solo una invención imaginaria, una pura fantasía del autor; sino que es siempre un problema social derivado de la expresa realidad Latinoamericana; no un mero juego analítico que desafía la inteligencia del detective, como se aprecia en los casos de Sherlock Holmes o en los casos de Sam Spade.

Cosa fácil, por ejemplo, se construye con base en el asesinato de un empresario, junto con dos misterios: la búsqueda de dos personas –Zapata y un extorsionador–.



Estos enigmas no son el eje central de la novela, sino que sirven como una condición para la presentación del detective. Sin el enigma o el hecho por resolver no puede mostrarse la verdadera naturaleza y las verdaderas intenciones de Belascoarán Shayne. Si coincidimos con García (2014) podremos ver que el enigma dentro de la novela neopolicial, y de igual forma en *Cosa fácil*, no tiene una importancia superlativa, como en la novela policial clásica; sino más bien, una importancia inicial que con el paso de la narración va menguando. El enigma concreto es mucho menos importante que las condiciones sociales, políticas, ideológicas, que lo han causado.

Por ejemplo, cuando Belascoarán descubre el paradero de Zapata, el detective no se preocupa por publicar su hallazgo (y cobrar la recompensa) sino que actúa de otra manera: abandona el caso:

–Usted anda buscando a Emiliano Zapata– dijo al fin.

–Así es. [...]

–No, Emiliano Zapata está muerto.

– ¿Está seguro, mi general?

–Está muerto, yo sé lo que digo. Murió en Chinameca, en 1919, asesinado por traidores. Las mismas carabinas asomarían ahora...Los mismos darían la orden [...]

Héctor se puso de pie.

–Lamento haberlo molestado a estas horas. (Taibo: 2010, 247)

En esta reproducción del diálogo entre Zapata y Belascoarán podemos ver que la investigación llega a su fin, pero que no es expresada a medios públicos ni siquiera a los usuarios de sus servicios. Lo que nos sugiere que la resolución del



misterio no es el fin último de la investigación policial sino una condición para demostrar las características del detective y las reflexiones que este otorga sobre la ciudad.

En este sentido, la búsqueda de Zapata obliga a Belascoarán a introducirse en varias reflexiones sobre la sociedad y sobre la figura de este ícono político:

[...] quería ver los ojos de Emiliano Zapata de frente, quería ver si el país que el hombre había soñado era posible. Si el viejo le podía comunicar algo del ardor, de la fe que había animado su cruzada. Aunque nunca terminaba de creer en la posibilidad de que estuviera vivo, el escarbar en el pasado en su busca lo acercaba a la vida (Taibo: 2010 113).

En efecto, el misterio más relevante dentro de *Cosa fácil* se relaciona a Zapata y a su búsqueda (vigencia de su pensamiento dentro de los círculos políticos). Como vemos en la cita anterior, Taibo II habla a través de Belascoarán para expresar una vigencia de la ideología política apoyada en la revolución encabezada por este personaje revolucionario y cómo este, al mismo tiempo, ha sido visto por sus diferentes seguidores a través del tiempo.

En *Cosa fácil*, este misterio es más una representación de la ferviente naturaleza de los círculos políticos denominados zapatistas. En pocas palabras, el misterio de que atañe a este líder revolucionario no representa el objetivo de la investigación, como dijimos anteriormente, sino de la identificación del detective (o del mismo Taibo II¹⁹) con la ideología de zapatista.

¹⁹ Como dijimos al inicio, la novela neopolicial ha servido como vehículo para promocionar ideas políticas. En este caso Belascoarán funciona como el *alter ego* de Taibo II: por lo tanto, este Leonardo Marcelo López Verdugo.



En oposición, el crimen para los detectives clásicos como Miss Marple, sobre todo en *Miss Marple y trece problemas* (1932) corresponde a una serie de eventos anormales dentro de una sociedad burguesa, heredera de un pensamiento victoriano. El rol del detective, el cual veremos más adelante, consiste en la resolución de dichos enigmas y la eliminación de puntos políticamente incorrectos a los cuales la sociedad victoriana no estaba acostumbrada.

Al mismo tiempo, el misterio del extorsionador de estrellas de cine mexicanas, logra poner al descubierto todo el mundo de la farándula y todo lo relacionado con la cultura del espectáculo cinematográfico y sobre todo, con el mundo de la clase dominante. Es decir, Taibo II en *Cosa fácil* genera una serie de diatribas, naturalmente figuradas, hacia la clase dominante, pues este autor la considera como una clase aletargada, sin reflexión política y hasta cierto punto, frívola:

Marisa Ferrer, actriz de cine y cabaret, que había subido la loma por el camino duro, dormía bajo la sabana gris perla tendida boca abajo, con la espalda desnuda y con los brazos caídos en una posición extraña. [...] La mujer no reaccionó, permaneció inmóvil ante la mano que se apoyaba en la espalda. [Belascoarán] Buscó la mesita de noche hasta encontrar en el cajón superior la jeringa y el polvo blanco (Taibo: 2010 139).

La clase dominante, en esta cita, está representada por Marisa Ferrer, quien como se sabe, es una famosa actriz de cine. En este caso Ferrer permanece dormida, anestesiada por el consumo de droga. Para Belascoarán este evento es entendible, ya que la clase dominante ha generado una vida “paralela” que no se aloja en la realidad misma (como pudimos observar en los lugares marginales),

personaje está en función del autor con un fin abiertamente proselitista hacia una tendencia de izquierda.



sino que la vida que trata de vivir Ferrer es una vida virtual, alejada de todo contacto con la realidad.

En este punto *Cosa fácil* no mantiene una relación con la novela policial clásica. Más bien, esta novela logra estrechar lazos de similitud con la novela negra. Si pensamos, por ejemplo en *Adiós, muñeca* o en *¿Acaso no matan a los caballos?* seremos capaces de percibir el retrato de todo el mundo de Hollywood: naciente industria cinematográfica y sobre todo, el estilo de vida que gira en torno al dinero (excesos y lujo). De la misma manera, en el caso del chantajista de *Cosa fácil*, que poco a poco va menguando su importancia como misterio, se puede observar un paneo de la clase alta: excesos y formas de comportarse y de desembarazarse de la realidad circundante.

En el último caso, el apartado dedicado al asesinato del empresario, podemos ver que este evento es un crimen de estado, que tiene el objetivo de desestabilizar las bases sindicales de un grupo de obreros. En la resolución de caso, Belascoarán logra atar cabos y llega a la conclusión de que el estado, junto con todos sus departamentos, generan crímenes que afectan de una u otra manera a la sociedad:

–Aquí están las pruebas que demuestran que el comandante Federico Paniagua mató al ingeniero Álvarez Cerruli.

Lanzó sobre el escritorio las copias de los legajos. Luego dejó caer la hoja firmada y con huellas de sangre de Camposanto que flotó en el aire (Taibo: 2010 238).

En la cita, Belascoarán logra descubrir que el estado, a través de la policía, ha generado un crimen y que este crimen ha logrado desestabilizar a un grupo de

Leonardo Marcelo López Verdugo.



sindicalistas. Además, esta cita y este misterio pretenden denunciar los diversos crímenes que el estado comete en contra de la sociedad.

En contrapartida, el género policial clásico no alude a su composición para emitir juicios en contra del estado. Es más, el género policial puede ser considerado como un ente celador de los intereses gubernamentales. En el Periodo Victoriano, recordemos, Doyle creó a Holmes para que ayude a eliminar los eventos políticamente incorrectos de la sociedad burguesa de Inglaterra. Lo mismo puede decirse de Poirot o de Miss Marple.

5.4 PESQUISA Y DETECTIVE

Ahora bien, el detective de la novela policial es un punto importante para el desarrollo del género mismo: como explicábamos en los apartados anteriores, el detective condiciona las características de cada género policial. Recapitulando a breves rasgos lo señalado en el capítulo 1.5, se sabe que en la novela de enigma el detective es una representación de todo el aparataje victoriano, en el caso inglés, así como una metaforización de superioridad intelectual.

En la novela negra el detective es un personaje pintoresco que pone al descubierto todo lo relacionado con el mundo del dinero: la rimbombante vida de las estrellas de cine y las conexiones entre estrellas de cine, magnates y empresarios. Por otra parte, el detective dentro de la novela negra obliga a este género a construirse bajo la etiqueta de “lo violento” ya que el método de investigación de los detectives *hard-boiled* no es el deductivo, sino es el de la experiencia propia, directa, muchas veces desbordando los límites de la ley.



En la novela neopolicial, por su parte, el detective es un personaje diseñado para reflexionar sobre el contexto y resolver crímenes sociales: pobreza, falta de empleo, crímenes de estado, violencia, entre otros. Al igual que los detectives de la novela negra, los detectives neopoliciales adquieren su destreza en la resolución de misterios basados en la investigación in-situ lo que genera, como bien lo advertía Piglia (2012), nuevos crímenes (más muertes, destrucción de inmuebles, hurtos, entre otros) debido al uso de la violencia como herramienta de pesquisa o método investigativo:

–Comuníqueme con el gerente... óigame, reverendo hijo de la chingada, tienen usted y sus amigos hasta las doce de la noche para soltar a la muchacha... dígaselos ya. Si no, vuelo ese hotel en pedazos.

Se veía francamente radiante (Taibo: 2010 149).

Para resolver los crímenes, Belascoarán Shayne utiliza un método investigativo directo que no se basa en una reflexión profunda acerca de un caso a partir de indicios como las presentadas en las novelas policiacas clásicas (como huellas de zapato, huellas dactilares, ropa abandonada en la escena del crimen entre otras) sino que Belascoarán intenta encontrar luces que le permitan resolver el caso a partir de una amenaza o, en ciertos casos, interrogatorios hostiles. Pero hay más, esta característica lo hace ver como un personaje duro (*hard-boiled*) y violento similar a los detectives de la novela negra:

¿Era tenacidad? Esa terquedad que le impedía irse a dormir, que le empujaba un pie tras otro en medio de aquella noche sin fin. Cuando rebasó la segunda puerta trató de ubicarse en el espacio abierto del boliche [...] Sacó la pistola, se pasó la mano por los ojos cargados de sueño. Pateó con rabia (Taibo: 2010 139).



Cuando Taibo se refiere a tenacidad y a terquedad logra establecer una característica de Belascoarán: la falta de un proceso cerebral sobre el misterio, sino la aplicación de fuerza para encontrar los hilos conductores que le permitan encontrar la verdad sobre el misterio o para establecer un andamio analítico que le lleve a la resolución del misterio.

En este mismo sentido:

Lo desconcertante de Héctor y que le permitía tipos, contemplando los libros caídos en el suelo, de repente soltaba el golpe (Taibo: 2010, 66). Mantener el control de la situación era que golpeaba sin avisar, sin indicar que iba a hacerlo. Sin calentar el ambiente, sin reparar. Inmóvil, con la mano derecha metida en el bolsillo, sin mirar a los dos

Para Taibo II el control de la situación se refiere al proceso investigativo. Taibo II sabía muy bien que su detective no debía comportarse como un personaje plano, anacrónico como los detectives clásicos. Sino, como Taibo ha logrado plasmar en este fragmento, el método que Belascoarán utiliza constantemente en *Cosa fácil* es el de la acción directa: los golpes antes que la deducción.

Asimismo, tanto en *Cosa fácil* como en las otras novelas que conforman la serie policial de Belascoarán, el carácter violento del detective corresponde a su método de investigación. Aunque en la cita anterior, el narrador nos dice que Belascoarán asume una actitud pasiva mientras golpea, eso no reduce su preferencia por el uso de la violencia como método investigativo:

-¿Por qué le pega, pendejo?- dijo mientras caminaba hacia el coche.



-Así de cabrones somos los mexicanos- dijo Héctor, y sin meditación sacó la pistola y disparó contra la caja de refrescos del coche. Saltaron en pedazos y el líquido se desparramó (Taibo: 2010, 67).

Esta forma de investigación, sería impensable dentro de la novela policial clásica. «La carta robada», por citar un ejemplo, difiere sustancialmente de *Cosa fácil*. En este tipo de relato policial llamado de «butaca» el detective se encuentra en un estado pasivo: inmerso en sus cavilaciones que no le permite ni siquiera abandonar su estudio.

En la obra mencionada, Dupin se enfrenta a un caso en donde saben quién es el culpable, pero la policía necesita recuperar una carta. Dupin, tan solo con receptar algunos indicios e informes de investigaciones anteriores – infructuosas– logra resolver el misterio y recuperar la carta robada. Lo mismo sucede en las obras policiacas de Chesterton en donde su personaje Brown resuelve misterios tan solo con generar hipótesis a partir de las características de los misterios.

Es más, el mismo Doyle se había dado cuenta de eso, y en la novela *Estudio en escarlata* a través de Watson ponía sobre la mesa el confinamiento que caracteriza al detective en la novela policial clásica:

-No niego que está escrito con agudeza. Sin embargo, me exaspera. Se trata, evidentemente, de una teoría de alguien que se pasa el rato en su sillón y va desarrollando todas estas pequeñas y bonitas paradojas en el retiro de su propio estudio. No es cosa práctica. Me gustaría ver encerrado de pronto al autor en un vagón de tercera clase del ferrocarril subterráneo y que le pidieran que fuese diciendo las profesiones de cada uno de sus compañeros de viaje. Yo apostaría mil por uno en contra suya (Doyle 23).



No obstante, el método de pesquisa de algunas novelas negras converge con el método investigativo del relato neopolicial. Por ejemplo, en *El hombre enterrado* (1971) de Ross McDonald el detective Lew Archer es un personaje que, aunque pasivo, es muy amigo de la acción directa y de la violencia como instrumento para encontrar pistas. Tanto Archer como Belascoarán prefieren un método in-situ antes que la lectura pasiva de pistas, como lo hacían los detectives clásicos.

Por otra parte, el método de pesquisa de Belascoarán viene contrastado con un reconocimiento psicológico del detective:

Esta era la teoría de Héctor Belascoarán Shayne, de oficio detective, de treinta y un años de edad, mexicano para su fortuna y su desgracia, divorciado y sin hijos, enamorado de una mujer que estaba lejos, inquilino de un despacho cochambroso en Artículo 123 y arrendatario de un minúsculo departamento en Roma Sur. Con una maestría en Tiempos y Movimientos en una universidad gringa y un curso de detective por correspondencia en academia mexicana; lector de novelas policiacas, aficionado a la cocina china, chofer mediocre, amante de los bosques, dueño de una pistola .38.; un poco rígido, un tanto tímido, levemente burlón, excesivamente autocrítico [...] (Taibo: 2010 113).

Basados en estos datos, el detective Belascoarán seguirá desarrollándose con normalidad hasta la parte final de *Cosa fácil*. Sin embargo, el verdadero motivo de la existencia de Belascoarán, que podría pensarse como el *ser* de todo detective neopolicial es el siguiente: «el vacío de no entender al país y sin embargo, tratar de vivirlo intensamente» (Taibo: 2010, 58). Es decir, el detective se construye como un cartógrafo de la ciudad: el que logra traducir a los fenómenos diversos que ocurren en la ciudad y darles una explicación concreta; y es más: encontrarles un culpable.



Por otra parte, en esta novela, el detective sufre un ataque por parte de un grupo paramilitar (que se constituye con policías corruptos) que lo deja tuerto y cojo. Pero su criticismo se mantiene intacto. Este evento genera que el detective logre romper algún vínculo estético (por si lo había) con el detective clásico:

Héctor salió cojeando, apoyado en un bastón negro de mango redondo. Después de todo, en términos de imagen había mejorado notablemente, un parche en el ojo izquierdo, una barba crecida, un bastón sólido que con la ingeniería adecuad podría ocultar un estilete como el del Conde de Montecristo (Taibo 231).

En esta cita, el detective se ve muy deteriorado. Ya no es un personaje normal: sino se encuentra disminuido en su construcción estética. La vuelta de tuerca en la construcción del detective, dentro de la novela neopolicial *Cosa fácil*, es tan importante como la crítica social. Pues, como se ha visto dentro de este género, todos los autores policiacos contemporáneos buscan dejar su marca al momento de construir a su detective. El mejor ejemplo que podemos asociar a este fenómeno es el Cayetano Brulé de Roberto Ampuero el cual es un personaje pintoresco: una mezcla entre chileno y cubano; estridente al vestir y al resolver sus misterios.

Por otra parte, si tenemos como verdad lo planteado por Simmons (1982) es lícito creer que el detective por lo general es una metáfora de la sociedad. Volviendo a *Cosa fácil* se puede asegurar que el detective intenta representar a la sociedad mexicana golpeada por la delincuencia, por la violencia y por las injusticias venidas desde niveles gubernamentales:

Cada ciudad tenía el detective que merecía, pensó.



La primera ráfaga de ametralladora destruyó el vidrio, y le astilló el fémur de la pierna derecha. La segunda le hizo sentir como la cabeza explotaba en mil pedazos que ya nunca se volverían a juntar, y al caer hacía el suelo, en un reflejo absurdo, llevó la mano hacía la pistola. Quedó en el suelo sangrando, con la mano cerca del corazón (Taibo: 2010 229).

Si tomamos la primera aseveración de Belascoarán («Cada ciudad tenía el detective que merecía») es posible creer que el detective está acorde con las personas, escenarios presentes en la novela. Como bien sabemos, *Cosa fácil* sucede en un ambiente oscuro lleno de seres marginales que pululan a lo largo y ancho de la ciudad: por lo tanto, el detective: su condición física y psicología deberían necesariamente corresponder a estos elementos.

Ahora bien, en la novela policial clásica, el detective es una ferviente construcción y representación de la ideología victoriana. Es importante, en este punto, aclarar que vamos a quedarnos con los detectives ingleses, más que con Dupin o los varios detectives franceses, puesto que estos dos tipos de detectives rebasaron las ideologías de su tiempo²⁰.

En *Estudio en escarlata*, verbi gracia, se puede corroborar aquello:

[Holmes]Tenía la mirada aguda y penetrante, fuera de los intervalos de sopor a que antes me he referido; y su nariz, fina y aguileña, daba al conjunto de sus facciones un aire de viveza y de resolución. También su barbilla delataba al hombre de voluntad, por lo prominente y cuadrada. Aunque sus manos tenían siempre borrones de tinta y manchas de productos químicos, estaban dotadas de una delicadeza de tacto extraordinaria según pude observar (17).

²⁰ Esto lo habíamos aclarado en el punto 1.5.



En esta cita podemos encontrar dos sintagmas que nos orientan hacia el periodo en donde fue concebido Holmes: voluntad y delicadeza de tacto. Para Esteban Canales (2008) el Periodo Victoriano se fundamentó en el gusto estético ortodoxo y en la voluntad del trabajo, que en el caso de Holmes es la obsesión por los crímenes más complejos.

A pesar de que Holmes tiene una orientación hacia la depresión y hacia el consumo de cocaína, la figura de este personaje esta siempre ligada hacia la estética del personaje y en esto, siempre hace hincapié Watson: « [Holmes tiene] maneras apacibles y costumbres regulares» (7). Al igual que Poirot y Miss Marple.

5.5 METALITERATURA

En *Cosa fácil* el carácter metaliterario no es tan gravitante como en otras obras del espectro neopolicial (por ejemplo en *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia o como en *El caso Neruda* de Ampuero) debido a que no cumplen una función de referencias literarias, en un nivel artístico, sino más bien se enfocan en una reconstrucción de la sociedad a través de los textos escritos o de una recolección de textos periodísticos como indicios de un análisis investigativo.

El Zopilote, por ejemplo, funciona como una alegorización del México proletario y en medio de sus páginas se pueden encontrar cosas de interés como: «TITULARIDAD DE PARO O HUELGA, GALERÍA DE PERROS, UN PARO EN EL DEPARTAMENTO DE AJUSTE TERCER TURNO, SOLIDARIDAD CON LA IEM » (Taibo: 2010, 86); que francamente no pueden leerse como párrafos



independientes o citas, debido a la poca significación, que hasta dentro del mismo relato presentan.

Para finalizar, y hay que decirlo, más allá de estos hallazgos, no existe una referencia clara de inserción a obras literarias con un fin analítico o de contraste como se esperaría de una obra neopolicial cabal. De todas formas, la no inserción de este aspecto no le resta cualidad a *Cosa fácil* como una obra descollante dentro del género; pues, otros aspectos se han fortalecido al rededor de ella como la denuncia social y el paisajismo urbano.



6. REFLEXIÓN FINAL: CONCLUSIONES

Cosa fácil en contraste con las novelas policiales clásicas ha sentado puntos irreconciliables y puntos comunes en cuanto a la construcción de una y otra literatura. Para comenzar, basta decir, que las conclusiones que hemos obtenido en algunos momentos pueden presentar excepciones. Dicho esto las desarrollaremos a continuación.

En primer lugar, los dos géneros difieren en cuanto a que, la novela policial clásica salvaguarda los valores imperantes de su tiempo, como los promulgados en el periodo Victoriano, por ejemplo; y la novela *Cosa fácil* denuncia los valores sociales de la ciudad de México.

Para comenzar, dentro de la narrativa policial clásica el detective, y en general toda la narrativa policial de enigma, ha sabido guardar los valores propugnados en el periodo Victoriano. Los detectives como Holmes o Poirot son metáforas de este pensamiento: una estética y una forma de vida, que como lo dijimos reiteradas veces, luchaba por mantener la estética y la forma de comportarse de la sociedad inglesa apoyado en *lo sublime* y en el refinamiento del gusto.

Por otra parte, *Cosa fácil* no pretende defender una idea o una corriente de pensamiento; más bien, esta obra se constituye como un canal de denuncia social. Esta obra, además, representa la ruptura intelectual con el pensamiento oficial que algunos gobiernos latinoamericanos (Díaz Ordaz en México, Stroessner en Paraguay o Batista en Cuba) habían promulgado: industrialización a gran



escala, violación a los derechos humanos, la corrupción estatal y el avance de la pequeña burguesía.

En otro orden de cosas, a nivel estructural los dos géneros mantienen diferencias irreconciliables. En la novela policial clásica, por ejemplo, la construcción del enigma es unidireccional, sencilla y no admite una superposición de planos narrativos o hilos argumentales dentro de un relato o una novela.

Los ejemplos son varios. Sherlock Holmes, al igual que Poirot y Brown, por lo general, están develando misterios específicos. Esta característica es entendible bajo los criterios que encasillaban al género policial clásico como una herramienta de ocio; y nada más. Es decir, según la crítica literaria, el relato policial constituía un ejercicio de esparcimiento de bajo nivel intelectual frente a otras literaturas consideradas serias como la filosofía, la novela histórica entre otras.

En la novela *Cosa fácil*, como se ha visto, los hilos argumentales o los planos narrativos, como los hemos denominado, son cuatro: la vida privada del detective, que funciona como eje, la búsqueda de Zapata, la búsqueda de un extorsionador (que es el plano narrativo menos representativo) y la resolución de un crimen de un empresario.

Cosa fácil difiere de la construcción de la narrativa policial clásica ya que mantiene varias historias que completan la figura y la capacidad analítica del detective. Además, al existir varios casos por resolver, el detective puede establecer más reflexiones en torno a temas de carácter heterogéneo, pero que



son fundamentales para las urbes Latinoamericanas: desempleo, corrupción, pobreza, burguesía, etc.

Por otra parte, los escenarios que figuran dentro de estos dos géneros policiacos son bastante disímiles. En la novela policial clásica, los escenarios son los diversos focos de reunión de las oligarquías británicas –sobre todo– y francesas. Por ejemplo, se puede incluir a Poirot en *El asesinato de Oriente Express* (1934) descansando en la parte británica de la India, en donde se sabe era el lugar vacacional de las familias británicas acaudaladas.

Lo contrario sucede con *Cosa fácil*. En esta novela, Belascoarán se mueve por la parte más sórdida de la ciudad de México, que aunque no es retratada en una totalidad descarnada nos hace a la idea de que son lugares olvidados por la institucionalidad política, la economía, la organización social. Del mismo modo, los personajes que circulan por esta ciudad corresponden a esta misma estética: prostitutas, borrachos, policías corruptos, entre otros.

Ahora bien, en cuanto a la construcción del detective, tanto la novela policial clásica como la novela neopolicial *Cosa fácil*, se sitúan en orillas diversas. Por parte de la novela policial clásica, el detective siempre es una metáfora o una figuración de las normas estéticas vigentes de cada sociedad. Aún hay más: nosotros creemos que el detective de cierta manera es un resumen o un conglomerado de valores (estéticos, políticos, culturales) de un periodo.

Poirot, acaso el ejemplo arquetípico, se construye con base en los modales de refinamiento estético: culto, gusto por la música clásica, sabedor de arte y de



etiqueta: en fin, un dandi total. En los niveles psicológicos y físicos, Poirot siempre estuvo construido de esa misma forma. Lo mismo se puede decir de Miss Marple, aunque un tanto retirada de la vida social, esta detective reúne todas las características de Poirot y de los valores victorianos, aún vigentes, en la primera década del siglo XX.

En este punto, Belascoarán representa exactamente lo contrario. Nos explicamos. En esta novela el detective no está acorde con los valores imperantes de la ciudad de México: es más, Belascoarán se identifica con los grupos más vulnerables de esta ciudad, o los llamados marginales. Por lo tanto, el detective se construye como una figura que trata de ubicar, problematizar y solucionar todos los conflictos que atañen a estos personajes.

Además, en *Cosa fácil* este detective físicamente está desmejorado, ultrajado y disminuido en sus características físicas. Lo que nos permite pensar que el detective no es solo un cartógrafo de la ciudad, sino un resumen de la ciudad marginal: una metáfora.

Por lo tanto, podemos decir que la novela neopolicial *Cosa fácil* ha sabido distanciarse de la novela de enigma en varios puntos: tanto en la parte estructural como en la parte argumental. La función del detective en un principio demostraba una irrefutable vigencia del pensamiento victoriano y el detective neopolicial logra establecer discrepancias con los sistemas gubernamentales. Además, en el relato policial clásico, es evidente que el objetivo se limita a la resolución de un misterio, mientras que en *Cosa fácil* el objetivo pretende representar la realidad de México, tanto como problematizar dicha realidad.



Aunque es cierto que *Cosa fácil* ha logrado incorporar diversos recursos escriturales de la narrativa policial clásica: como el uso del misterio y del crimen, el proceso deductivo, y la resolución de los casos; estos se han sabido tomar un derrotero propio y una funcionalidad específica: como herramienta de denuncia social.



7. FUENTES DE CONSULTA

1. Argüelles, Juan. «El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)». *Tierra Adentro* [Secretaría de Cultura de México/México D.F] 49 (1990) 14.
2. Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
3. Borges, Jorge Luis. *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
4. Cabrera Infante, Guillermo. «La ficción es el crimen que paga Poe». *Los cuadernos del Norte*. [Revista cultural de la caja de Asturias/Asturias] 19. (1983): 2-7.
5. Canales, Esteban. *La Inglaterra Victoriana*. Madrid: AKAL, 2008.
6. Chandler, Raymond. *El sueño eterno. Adiós Muñeca*. Barcelona: RBA, 1994.
7. _____. *El simple arte de matar: relatos 1*. Barcelona: De Bolsillo, 2014.
8. Chesterton, G.K. *Cómo escribir relatos policíacos* Barcelona: Acantilado, 2011.
9. Christie, Agatha. *El espejo se rajó de parte a parte. Primeros casos de Poirot*. Barcelona: RBA, 1994.
10. Coma, Javier. «La novela negra». *Los cuadernos del Norte*. [Revista cultural de la caja de Asturias/Asturias] 19. (1983): 38-45.
11. Cordero, Guillermo. *La novela policial en el Ecuador*. Quito: UASB, 2013.
12. Corral, Wilfrido y Norma Klahn. *Los novelistas como críticos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1991.



13. Doyle, Arthur Conan. *Sherlock Holmes. Novelas*. Barcelona: Pinguin Random House, 2015.
14. Emsley, Clive y Haia Shpayer. *Police detectives in history, 1750-1950*. New York: Ashgate, 2006.
15. Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *Cuentos con Walkman*. Santiago: Planeta, 1993.
16. García Márquez, Gabriel. «¿Todo cuento es un cuento chino?» *Rocinante*. [El Rocinante/ Quito] 87 (2013): 17.
17. García, Paula. «La novela neopolicial latinoamericana». *Cuadernos Americanos*. [CIALC/México D.F] 148 (2015) 63-85.
18. Giardinelli, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
19. Gil, Antonio. *Teoría y crítica de la metaficción en la Novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
20. Giuffré, Mercedes. *En búsqueda de una identidad. La novela histórica en Argentina*. Buenos Aires: Signo, 2004.
21. Jaume, Andreu. "Prólogo". *Novelas de Sherlock Holmes*. Barcelona: Pinguin Random House, 2015.
22. Lida, María Rosa. *Introducción al teatro de Sófocles*. Barcelona: Paidós, 1983.



23. Mesa, Daniel. *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2006.
24. Millás, Juan José. «Introducción al relato policial». *Maga: Revista panameña de cultura*. [Universidad de Panamá/San José] 25. (1993) 27-32.
25. Padura, Leonardo. «Modernidad y Postmodernidad: La literatura policial en Iberoamérica». *Hispanamérica*. [] 84. (1998) 37-50.
26. Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2012.
27. Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada, 2010.
28. Sayers, Dorothy. *Great short stories of detection, mystery and horror*. Londres: Víctor Gollancz, 1928.
29. Settoon, Román. «Paul Groussac (1848-1929): “El candado de oro”/ “La pesquisa”, dos versiones del inicio del cuento policial en Argentina». *Lingue linguaggi*. [Universitá del Salento /Lecce] 7 (2012). 249-262.
30. Symons, Julian. *Historia del relato policial*. Barcelona: Bruguera, 1983.
31. Taibo II, Paco. 68. México D.F: Traficantes de sueños, 1991.
32. _____. *Cosa fácil*. Bogotá: Norma, 2010.
33. _____. «Como escribir una novela negra». *Carnaval de las Artes*. [Actividad Cultural del Banco de la Republica/Barranquilla] (2014).
34. _____. *Días de combate*. México D.F: Joaquín Mortiz, 1997.
35. Todorov, Tzvetan. *Tipología del relato policial*. Scribd, 2003.
36. Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Barcelona: AKAL, 1982.
37. Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix-Barral, 1999.