



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: La novela policiaca en México y en Cuba

Autor: Revueltas Acevedo, Eugenia

Forma sugerida de citar: Revueltas, E. (1987). La novela policiaca en México y en Cuba. *Cuadernos Americanos*, 1(1), 102-120.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año I, núm. 1, (enero-febrero de 1987).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## LA NOVELA POLICIACA EN MEXICO Y EN CUBA

Por *Eugenia* REVUELTAS  
UNAM, MÉXICO

SE HA dicho en repetidas ocasiones que la novela policiaca es un género que surge en el siglo XIX y que su nacimiento como género literario corresponde al surgimiento de la sociedad industrial, al auge de la burguesía y con ello a la necesidad de salvaguardar los bienes y la vida de esa clase; pero estos elementos, si bien importantes, no bastan por sí mismos para explicar la aparición de la novela policiaca o si se quiere, más genéricamente, del relato policiaco. Se ha dicho también, y esto es históricamente comprobable, que es en el momento que aparecen los cuerpos policiacos, cuyo objetivo fundamental es proteger la vida y seguridad de la comunidad, y vigilar y castigar a los que rompen las normas jurídico-sociales de la vida de la comunidad, en el que surge la novela policiaca. Si bien esto es cierto, también lo es la desconfianza que el ciudadano tiene acerca de las capacidades intelectuales o morales de los cuerpos policiacos, y así, como expresión de esa desconfianza, surge la figura de esa especie de héroe solitario de nuestro tiempo que es el detective privado, que se da en puridad en la novela inglesa o clásica y que va modificándose, transformándose, en la novela negra o norteamericana, para convertirse en un hombre cercado por la corrupción y en el cual las fronteras entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia, el delito y la venganza, se van haciendo menos nítidas, de tal manera que el detective se ve asimilado a la violencia y corrupción del mundo que lo rodea, como muy bien señala el detective protagonista de *Cosecha sangrienta* del Dashiell Hammett: "esta maldita ciudad se está apoderando de mí. Si no me voy pronto me volveré tan sanguinario como los nativos".<sup>1</sup> Así la novela policiaca oscilaría entre dos polos: el de la idealización a partir de la visión arquetípica del héroe y del realismo costumbrista, que va mostrando una a una las lacras del sistema capitalista.

<sup>1</sup> Samuel Dashiell Hammett, "Cosecha sangrienta", en *Novelas escogidas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 168.

Es evidente que el género tiene antecedentes, puesto que el crimen o delito y su esclarecimiento han sido usados como tema literario desde la antigüedad, como en la literatura oriental en el caso de las *Mil y una noches*, texto en el que muchas narraciones giran alrededor del esclarecimiento de un delito, o en el caso de algunos textos chinos encontrados por Van Gulik, que relatan las investigaciones policiacas que con motivo de unos "crímenes misteriosos" lleva a cabo el juez Ti o, por último, y como antecedentes más cercanos el *Zadig* de Voltaire o *Un caso tenebroso* de Balzac.

Ahora bien, es necesario establecer un primer deslinde: No se trata —para establecer si un texto pertenece o no al género policiaco— de que el tema central sea un crimen, pues si sólo la presencia del crimen o delito determinara su condición genérica, casi toda la literatura que se ha escrito o contado —y hay que tener en cuenta las formas de la tradición oral de las narraciones populares tales como: leyendas, cuentos, mitos, etcétera— tienen un crimen o delito como núcleo narrativo; desde el asesinato de Abel a manos de Caín o la desobediencia de Adán y Eva con la que, según la tradición judeo-cristiana, empieza la historia del crimen y la transgresión; pero el relato policiaco no se limita a contar la historia de un crimen, sino a descubrir o *detectar* al criminal para castigarlo.

El crimen o delito, en la tragedia o en la novela no policiaca, puede o no permanecer impune; el criminal puede ser su propio juez y autocastigarse como Edipo; puede, no siendo el criminal, asumirse como criminal, pues siente y sabe que en su corazón deseaba la muerte del otro como en el caso de Mitia Karamasov y el asesinato de su padre, puede, por otro lado, cometerse un crimen con fines partidarios políticos, como en los *Endemoniados*, en el que la causa política justifica moralmente el crimen. En los tres casos mencionados el crimen en sí no transforma un drama, relato o novela, por su sola presencia, en un texto policiaco; en las obras mencionadas, el crimen puede ser un catalizador narrativo o dramático, pero sólo eso; lo que importa en ellas es el complejo tejido de sentimiento, pasiones, sueños, deseos, temores, represiones, ambiciones que se entretajan y estructuran en el múltiple discurso literario; elementos todos que precisamente en el discurso de la novela policiaca no son funcionales y que entorpecen la secuencia lineal del descubrimiento del criminal y su posterior castigo. Nada importa para la narración policiaca rastrear en los ocultos y complicados meandros de la subjetividad del delincuente.

te; lo que importa, narrativamente, es buscar los resortes de la ambición —económica, preferentemente o de la pasión—<sup>2</sup> que desencadenan el crimen; lo que no tenga que ver con él es obviado, mutilado, restringido y de allí el carácter arquetípico de los personajes; como en el cuento folklórico y en las formalizaciones proppianas, los personajes cobran existencia literaria en relación a su función.

Podemos decir que en la novela policiaca las funciones de los personajes son: el criminal o delincuente, el falso delincuente, el detective, el auxiliar, la víctima y el policía, funciones de personajes que están ligadas estructuralmente a las funciones de transgresión, enigma, investigación, combate, victoria y castigo, por sólo citar las fundamentales.

Ahora bien, sólo analizando las estructuras morfofuncionales del texto, podremos decir si el texto pertenece o no al género policiaco, ya que estas constantes determinan su función.

Dentro de este núcleo de funciones constantes, se dan las variantes a través de las cuales se nos relata la anécdota criminal y es precisamente el uso específico de esas variantes lo que otorga al texto su mayor o menor valor literario. Pongamos un ejemplo: Patrick Quentin es el seudónimo con el que Webb y Hugh C. Wheeler escriben una serie de novelas en las que la función del enigma es el núcleo medular de la trama novelesca y en las que las otras funciones giran alrededor del enigma que se nos plantea como el verdadero problema novelesco; de allí que las novelas más importantes tomen la palabra enigma como denominador común: *enigma para divorciadas*, *enigma para marionetas*, *enigma para actores*, *enigma para locos*. En el caso de Agatha Christie, sobre todo en las narraciones en las que participa Miss Marple, lo que importa es descubrir al delincuente a partir del conocimiento de la condición humana, no la del delincuente nato, sino la del hombre medio, parte respetable de la comunidad, quien en un momento dado comete un crimen. De allí que ella detecte el crimen a partir de una sabiduría de la vida que la hace dudar de las apariencias y buscar en los signos de la conducta socio-moral la línea genérica de la conducta humana. En la primera narración de *La señorita Marple y trece problemas*, la señorita Marple, que ha sido invitada —por

<sup>2</sup> En el análisis de un *corpus* de dos mil testigos se ha comprobado que las razones de tipo económico son las causas fundamentales del crimen, tanto en la novela inglesa como en la negra norteamericana. En ocasiones estas causas están disfrazadas por alguna pasión —odio, amor, celos— pero son sólo eso, disfraces. En la novela mexicana o cubana es más frecuente observar el predominio de una pasión —amorosa o política— como factor determinante del crimen o delito.

compromiso— a participar en un pequeño juego —“descubran al criminal”— y en el que toman parte un escritor y su esposa, los dos sobrinos de la señorita Marple, un antiguo inspector de policía y hombre de mundo, un clérigo y un abogado, es precisamente quien descubre al criminal ante el asombro de sus compañeros de juego

—Bueno tía Jane, tú has ganado. No comprendo cómo has adivinado la verdad. Nunca hubiera pensado que la cocinera pudiera tener algo que ver con el caso.

—Querido —replicó la señorita Marple—, pero tú no conoces la vida tanto como yo. .<sup>3</sup>

A Arthur Conan Doyle el crimen le preocupa más como problema intelectual que por el hecho mismo de la transgresión. La narración se da como una pugna entre la mente del criminal y la mente del detective y en ella lo que predomina es un *fair play* que es característico de la narrativa de Sir Arthur Conan Doyle.

En todos estos casos, que sólo a manera de ejemplos hemos puesto, hay como base sustantiva de la narración policiaca una estructura morfofuncional constante; lo que cambia es lo que a esa estructura se le suma como variante: las preocupaciones morales de Miss Marple, el contenido lúdico-intelectual de Holmes, Gedeon Fell y Peter Duloth, la cotidianidad y aparente mediocridad del inspector Maigret, la violencia y el desengaño de Sam Spade o Philip Marlowe, los personajes de Christie, Doyle, Dickson Carr, Quentin, Simenon, Hammett y Chandler.

Atendiendo a esta uniformidad estructural y variabilidad semiológica, resulta superficial la crítica que se hace a la novela policiaca hispanoamericana por su escasa originalidad, por imitar “servilmente” los esquemas de la novela policiaca, sea ésta inglesa o negra norteamericana. De hecho, y si tomamos en cuenta la naturaleza misma del género, éste es esquemático y obedece a unas estructuras muy precisas, que en algunos casos se pueden convertir en una “receta” no sólo genérica sino individual. Así vemos que Agatha Christie puede escribir un texto espléndido como *El Expreso de Oriente* y luego, siguiendo el mismo esquema, dos textos no sólo endebles, sino definitivamente malos como *El tren azul* o *Muerte en el aire*, lo mismo se puede decir de Dashiell Hammett si se compara *El halcón maltés* o *Cosecha sangrienta* con el *Hombre flaco*; o *La muerte de Miss Blandish* y *Muerte violenta* de

<sup>3</sup> Agatha Christie, *La señorita Marple y trece problemas*, Barcelona, Molino, s.f., p. 20.

Hadley Chase, que en esta última repite el esquema de la primera sin los aportes que a la estructura fija dan las variantes de contenido de la primera. En el segundo texto los elementos sadomasoquistas de la relación víctima-criminal son manejados en una forma retórica, más como recursos viscerales de la sensibilidad que como un afán de rastrear y ahondar en la psicología de la víctima o del criminal; los recursos los maneja con fines de consumo y no estéticos.

Por otro lado, además de la estructura narrativa constante, en el relato policíaco se da una repetición de temas o motivos que no deja de llamar la atención, pues hay un tipo de constantes en relación a la criminalidad que nos permiten hacer, con seguridad, diagnósticos de previsibilidad: el criminal o delincuente será aquel a quien el delito beneficie; el criminal pertenecerá más presumiblemente a la familia —hijos, padres, cónyuges— ya que, como lo señalaba ese viejo sabio de los vericuetos del corazón humano, Aristóteles, en su *Poética*, el delito, para que tenga fuerza dramática y por ello mismo posea un potencial catártico sustancial, ha de darse entre parientes o amigos, pues de otro modo el resultado es moralmente indiferente; el tema de los anónimos, de la envidia y la codicia son algunos de los motivos más sugestivos de la novela tradicional o inglesa. Por ello dice Agatha Christie, en el prefacio a *El caso de los anónimos*

Siempre resulta agradable plantearnos un tema clásico y ver lo que puede hacerse con él. En este caso el tema de la pluma que destila veneno sigue las líneas generales de otros casos bien conocidos y comprobados de escritores de anónimos. ¿Hasta qué punto se parecen? ¿El motivo fundamental es casi siempre el mismo? ¿Qué campo ofrece semejante material para una persona aficionada al crimen? El caso de los anónimos es mi contribución al asunto... Escribiendo este libro disfruté con fruición. Me gustaron su cómodo ambiente de pueblo y sus personajes. Los ambientes exóticos, pienso a veces, restan interés al crimen en sí. Para que un crimen resulte interesante, ha de producirse entre gente que ustedes mismos podrían encontrar cualquier día.<sup>4</sup>

En la cita anterior se ejemplifican algunos de los elementos que forman parte esencial de la narrativa policíaca: la constancia temática, la similitud de los procesos psicosociales del delincuente, la persistencia de los motivos y, por otro lado —y esto queda dentro del ámbito de las variables—, ¿cómo se pueden reelaborar los temas, cómo concretar poéticamente tales temas?

<sup>4</sup> Barcelona, Molino, s.f., p. 7.

Para Christie las variables se encontrarían situando al crimen en la esfera de la cotidianidad, de la "normalidad" de la vida, lo que llevaría a la narradora a situar su ficción dentro de los parámetros de la vida inglesa, sea urbana, rural o suburbana; mundos en los cuales sus personajes transitarían sencilla y naturalmente y en los cuales el impulso criminal o delictuoso afloraría como resultado de una ruptura interior de los mecanismos psico-sociales que permiten la convivencia en medios tradicionalmente considerados respetables. Hombres y mujeres que tras una máscara de respetabilidad, moral y económica, están marcados por la huella de Caín.

Es interesante observar que con mucha frecuencia se ha criticado a la narrativa tradicional inglesa por el hecho de que los crímenes acontecen en "los enrarecidos ambientes de la alta sociedad inglesa". Pero precisamente en eso radica su actitud desprejuiciada: lores, clérigos, damas de sociedad, políticos, amables solteronas, capitanes de industria, prestigiados profesionistas, maestros universitarios, etcétera, todo lo que llamaríamos las "fuerzas vivas" de la sociedad, pueden transformarse en los sujetos del delito. Tal vez su fuerza radicaría en que para estos narradores el crimen no sólo lo cometen los humildes, los desempleados, los extranjeros y, en la escala más baja de la pirámide social, los ladrones, viciosos y prostitutas, sino sus propias clases la media y la alta, aquellas que parecen más insospechables, aquellas que son la base de la sociedad inglesa.

En el caso de la novela negra norteamericana, las variantes sobre las constantes temáticas también estarían —sobre todo en el caso de sus mejores narradores como Hammett, Chandler, McCoy y Hadley Chase— en el empeño de recrear su propia realidad, transformándose en los acervos denunciadores de la "glamorosa sociedad" norteamericana, pero aquí —y esto hay que señalarlo— la clase media permanece ajena al delito; los delinquentes son los previstos "delinquentes objetivos": tahúres, ladrones, *gangsters*, *maffiosi*, drogadictos, prostitutas, "muñecas galantes" o los caciques políticos o capitanes de industria que encabezan el crimen de la puritana sociedad norteamericana.

De una u otra manera, las novelas policiacas son una suerte de novelas de cosumbres de nuestro tiempo; literatura popular que refleja las constantes socio-morales de su época, y si las novelas inglesas a veces pueden resultarnos "enrarecidas", sólo lo son porque las contemplamos desde una perspectiva no inglesa; es problema del "punto de vista" a través del cual es contemplada la ficción novelesca. Así, cuando los autores ingleses nos describen las peque-



ñas comunidades suburbanas con sus típicos personajes, o la severa estratificación social de las comunidades universitarias en Inglaterra, o el hecho de que ligeros matices de la pronunciación o la construcción gramatical sean indicadores de condición social, que inevitablemente provocan prejuicios morales, se trata de fenómenos que a un lector hispanoamericano pueden parecerle exagerados o inverosímiles, pero que no lo son para los ingleses. Por el contrario, es posible que, dada nuestra cercanía geográfica y cultural con los Estados Unidos, los esquemas de conducta social del mundo narrativo de la novela negra norteamericana sean más cercanos y comprensibles. Pero en uno u otro caso Miss Marple, Wimsey, el teniente Duluth, Applewhite, Gedeon Fell, el padre Brown, Roger Poyngis, Sam Spade, Philip Marlowe son los héroes novelescos que nos van comunicando su experiencia del mundo y la profundidad y sabiduría que del mundo y de la mente de los delincuentes tienen; de la eficacia con la que puedan recorrer los intrincados caminos que llevan al esclarecimiento del delito dependerán la verosimilitud, solidez y claridad intelectual, características esenciales del género.

#### *La novela policiaca en Hispanoamérica*

LA novela policiaca en Hispanoamérica tiene un desarrollo que habla de su condición "no natural" en nuestro medio. Dado que Hispanoamérica no advino al desarrollo industrial sino hasta la tercera década del siglo xx, el primer factor, necesario para su aparición, no se da y de allí que en Hispanoamérica la literatura policiaca desde los últimos años del siglo xix hasta principios del xx sea una literatura leída pero no creada. La fascinación que el género despierta es impresionante, al grado que obliga a las editoriales a crear colecciones de literatura policiaca, y así surgen la *Biblioteca de Oro* de editorial Molino, la colección *Rastros* de editorial Acme, la colección *Pandora* de la editorial Poseidón, la "Serie Roja" de la colección *Austral* de Espasa Calpe, la serie "Misterio y Crimen" de la colección *Pingüino* de la editorial Lautaro, *El Séptimo Círculo* de la editorial Emecé, *Serie negra* de editorial Bruquera, *Serie Negra* de Alianza Editorial, etcétera, proliferación de colecciones que es índice del interés del público lector y que cobra su mayor importancia en la tercera década del siglo xx hasta nuestros días. Es interesante observar que a este auge de la lectura de la narrativa policiaca no corresponde una producción hispanoamericana importante; en realidad estos años son los de la forma-

cion de una masa crítica, conocedora del género, que empieza a dar sus primeros pasos con imitaciones más o menos logradas de sus modelos anglosajones principalmente.

Este fenómeno de imitación ha sido señalado por Alejandro Carrión, para quien "el genio español e hispanoamericano no es apto para la novela policiaca", opinión que no deja de ser peligrosa, pues nos llevaría a pensar que hay condicionantes históricas o raciales que determinarían las capacidades intelectuales o creativas de los hombres; creemos que es más explicativa la opinión de Antonio Portuondo, quien dice que la literatura policiaca es una de esas formas literarias creadas en otras latitudes y en otros idiomas a las que los escritores en lengua española se han reducido hasta ahora a imitar y, en el mejor de los casos, a adaptar a las propias circunstancias, repitiendo una vez más un fenómeno de contagio y de aclimatación literarias muy común en la historia universal de las letras.

Así ocurrió en el siglo xvi español con la moda de "los libros de caballería", importados de ajenas literaturas, y otro tanto sucedió, poco más o menos por la misma época, con la difusión de la novela picaresca, nacida y estructurada en España. Como ha dicho con acierto Dorothy L. Sayers:

La novela policial ocupa hoy el sitio que dejaron vacantes hace siglos las novelas de caballerías. Ahora como entonces, los países de habla española consumimos con placer y abundancia un género producido afuera y lo incorporamos a nuestro propio acervo literario. Y como antes, las muestras hispánicas de interés por el género coinciden casi por su nacimiento.<sup>5</sup>

Ahora bien, a la lectura casi vergonzante de la novela policiaca siguió una lectura crítica de ella; dejó de ser una lectura de evasión que se lee cómodamente instalados en la seguridad del hogar o en el compartimento de un tren; dejó de ser lectura de viaje o que divierte, intriga, propone problemas y enigmas —casi a la manera de crucigramas— y que una vez resueltos y terminada la lectura, se olvida. En la medida que el género se convierte en objeto de estudio se va superando la etapa de consumo para dar paso al estudio sistemático del género, como en el caso de Borges y Reyes, que escriben, el primero un estudio, "Los laberintos policiales y Chesterton" y el segundo ensayos sobre el género, de los cuales

<sup>5</sup> Cf. Antonio Portuondo, *Astrolabio*, La Habana, Arte y Literatura, 1972, p. 100.

el primero es la introducción a la traducción de *El hombre que fue jueves* de Chesterton. Estos estudios dieron carta de legitimidad a la novela policiaca y propiciaron el siguiente paso: la creación de una narrativa policiaca hispanoamericana.

Los primeros textos policiacos surgen en Argentina, Chile y México y en todos ellos se puede observar que, atentos a sus modelos, generalmente europeos —la novela negra norteamericana todavía no tiene gran influencia en ese momento—, los narradores tratan de encontrar en la recreación de ambientes y lenguajes, o sea en las variables estructurales, el elemento específico hispanoamericano. Borges y Bioy Casares escriben *Seis problemas para don Isidro Parodi* respetando cuidadosamente la estructura de la trama policial, y siguiendo fundamentalmente las pautas chestertonianas, dan al texto una ambientación porteña, que no es una mera escenografía, sino que es parte esencial para la comprensión de la mente del detective y del delincuente, pues el acontecimiento está teñido de "argentinidad". Por otro lado, los héroes se hacen siguiendo los arquetipos de Holmes, Dupin, Poirot, Marlowe o Spade —es interesante observar que todavía no se da en la novela policial hispanoamericana la serie de personajes femeninos, tan ricos y sugestivos narrativamente, de la novela inglesa, lo que podría explicarse por el machismo de la sociedad hispánica—, que son versiones disminuidas a veces, o domésticas, de los arquetipos, aunque ocasionalmente se logran crear personajes más auténticos y sugerentes como *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas* de Pepe Martínez de la Vega, Filiberto García, el detective de *El complot mongol*, o don Teódulo Batanes de Bernal, Armando Zozaya de María Elvira Bermúdez, Román Calvo, el Sherlock Holmes chileno, de Alberto Edwards, o Isidro Parodi, de Borges y Bioy Casares.

Todos estos narradores buscan asumir el género como algo propio, ya no como una imitación, y de allí el abandono de los ambientes aristocráticos para reflejar la realidad hispanoamericana. Esto lo van logrando a través de las precisiones topográficas, la recreación del habla popular y el rastreo y ahondamiento en la psicología del delincuente nacional: ya no más delincuentes extranjeros, franceses, lores ingleses o aristocráticas damas, sino obreros, padres de familia y amantes enloquecidos; chinos, sí, pero los del callejón de Dolores; aristócratas, sí, pero de la colonia Hipódromo o del gran Buenos Aires; maestros, sí, pero no de Oxford o Columbia, sino de las universidades de México, Santiago o Buenos Aires. Libertad en las variantes y respeto a la estructura morfológica funcional igual que todos los creadores de novela policiaca,

y el juicio de valor de la obra realizada no dependerá del respeto a la estructura formal, sino del uso creativo de las variantes.

### *La novela policiaca en México*

Es precisamente la década de los cuarenta el momento en que se inicia en México la creación de textos policiacos, es decir, no de novelas que traten de crímenes o delitos, sino en los que el crimen o delito se presenta como un enigma que es necesario descubrir y cuyo esclarecimiento es realizado por un investigador, detective privado o policía, que ante el enigma que el crimen representa, se lanza a la tarea —a partir de los indicios, análisis de pistas circunstanciales o no y de una clara intuición de la mentalidad criminal— de descubrir al culpable. Pero el detective del relato policiaco hispanoamericano, como hace notar Portuondo en *Atrolabio*, es rodeado con fuertes tintes humorísticos.

los autores hispanoamericanos muestran una marcada preferencia por un tipo humorístico de investigador privado que a veces toca en la caricatura y que, sin desdeñar las complicaciones de la inducción cuidadosa, basada en el examen de pruebas e indicios materiales, predomina el detective intuitivo que llega al descubrimiento de la verdad por caminos psicológicos, emotivos, antes que lógicos.<sup>6</sup>

Es posible que esta tendencia a la caricatura sea expresión de una autocontemplación crítica, tanto del propio quehacer como del género; una especie de pérdida de la inocencia en cuanto a los héroes detectivescos, una conciencia muy clara de la falibilidad del hombre, una especie de pesimismo humorístico que ya no permite la verosimilitud de un "infalible" Sherlock Holmes, sino un poco más a la medida de la experiencia de los hombres de la Segunda Guerra Mundial o del alemanismo mexicano; un Sherlock Holmes de quinto patio, endeudado y con hambre, sostenido por la picardía popular como Peter Pérez, o un agente colérico, estoico, mal hablado y cruel y al mismo tiempo sentimental como Filiberto García en *El complot mongol*.

Por otro lado —y esto tal vez podría considerarse la marca hispánica— existen dos elementos que caracterizan a la narrativa policial mexicana: la importancia que para la investigación criminal tiene la intuición y el predominio de las pasiones afectivas como factor determinante del crimen. Hemos señalado cómo a partir

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 113.

del análisis de constantes (ver *supra*, p. 104), las causas económicas son los grandes catalizadores del crimen; si atendemos a las constantes del material mexicano veremos que la ecuación cambia y son los celos, el amor y la traición los factores desencadenantes.

*El crimen de las tres bandus*, de Rafael Solana, *El embrollo del reloj* o *Diferentes razones tiene la muerte*, de María Elvira Bermúdez o *El secreto de la lata de sardinas*, de José Martínez de la Vega, son ejemplos de crimen pasional, en los cuales el asesino no mata por un arrebato, sino que alevosamente prepara su crimen, tratando de implicar a algún inocente que cumple la función de "falso delincuente" a través de los indicios falsos que el detective podrá rastrear ya sea a partir de laboriosos procesos inductivos como en *Diferentes razones*, o a través de intuiciones como en *El Secreto...* En el primer caso, María Elvira Bermúdez se atiene al esquema clásico: reunión de personajes en una elegante finca, descripción de sus características psicosociales, crimen, llegada del detective, inicio de la investigación criminal, aparición del falso delincuente, segundo asesinato, falsos indicios, problemas de cuartos cerrados, tercer asesinato, de modo que se estructura una serie de secuencias que podrían formalizarse así:

A = Transgresión o delito o fechoría.

B = Mediación, función en la cual se tiene noticia del delito de transgresión.

C = Aparición del detective y principio de la acción contraria.

De tal manera el esquema sería el siguiente: ABC A'B'C' A''B''C'', en el que cada nueva fechoría constituiría el principio de una nueva secuencia narrativa.

A través de las sucesivas secuencias, María Elvira Bermúdez va dando al lector la serie de indicios que le permitirán detectar, junto con el detective, al "verdadero delincuente", desechando la serie de "falacias" de la intuición que equivocan la senda en la búsqueda del criminal. Así, el criminal es el que "aparentemente" sería el menos indicado, pero si se analiza su conducta a partir de una lógica inductiva clara y precisa, es el único posible. En este texto Bermúdez se atiene a las formas canónicas de la novela policiaca tradicional, pero la aclimata al medio mexicano; conscientemente rehuye el análisis de sus personajes y se atiene a los arquetipos psicosociales de las clases medias y altas mexicanas: la abnegada madre mexicana y su hijo, el burócrata resentido y mediocre, la familia bien constituida por la esposa insatisfecha, la hija frívola y bella, el esposo indiferente, el político triunfante —bello ejemplo de macho mexicano—, la hermosa extranjera, el doctor amigo

y anante de la dueña de la casa, la agraciada y rica dueña de la casa, el detective y la policía. Con estos personajes construye su trama, pero los componentes se estructuran de tal manera que, aunque al principio los crímenes podrían deberse a la codicia, el detective, en medio de un laberinto de apariencias, va siguiendo las pistas e indicios que le permitan, a través de un análisis inductivo, descubrir las reales motivaciones del crimen y con ellas al criminal: los celos y la X de la incógnita.

En *El caso de la lata de sardinas*, como en todas las narraciones de Pepe Martínez de la Vega, se dan los elementos del humor antisolemne y popular y de la intuición como elemento fundamental de la investigación y, por otro lado, las pasiones amorosas como los móviles del crimen.

Aquel hombre estaba muerto. No tan muerto como el sufragio efectivo, porque todavía no apestaba, pero viéndolo no cabía duda de que su alma había sido recogida por el Creador.

El cuerpo descansaba sobre un sillón. Tenía la víctima dos tiros en la cabeza y, lo más curioso, en la mano sostenía fuertemente apretada una lata de sardinas.

En estos dos primeros párrafos del texto de Martínez de la Vega aparecen los elementos específicos de su narrativa policial: el humor popular irónico y antisolemne, frecuentemente matizado de crítica política como el del "sufragio efectivo", o elementos de clara raíz popular que se evidencian en el preconstruido "su alma había sido recogida por el Creador" y el último, que subraya el carácter intuitivo de la investigación, "lata de sardinas", indicio que, dado en la primera página, cierra irónicamente el relato. Martínez de la Vega recrea en sus textos la vida del pueblo, ateniéndose a su realidad. De una manera que podríamos considerar "costumbrista" recrea el habla del "pelado" mexicano caracterizado por "Peter Pérez, el detective de Peralvillo", quien no obstante su situación marginal se lanza alegre e inteligentemente —aunque esto para el policía no sea tan evidente— al esclarecimiento del delito.

Cuando Peter llegó a la casa del crimen observó la posición del cadáver y se quiso guardar, disimuladamente, la lata de sardinas, pues como se sabe siempre anda en la brujería más grande.

En la segunda mención de la susodicha lata, se dan los dos niveles en los que maneja el autor su relato: el estrictamente policiaco, en el que la lata es pieza de convicción del delito y el otro, el "costumbrista", descripción de la vida del Sherlock Holmes de quinto patio. A partir de ese momento, la narración sigue la es-

estructura constante del relato policial, pero nada tiene que ver con el mundo de las clases medias o altas de la narrativa tradicional, sino que va mostrando cómo se configura y consume un crimen entre la gente del pueblo, quitándole el aparente *glamour* de la riqueza y la belleza, pero añadiéndole el sentido del humor de una desmitificadora conciencia popular, evidente en el último diálogo del texto y subrayado por el diminutivo.

—Pero usted dice que este sujeto firmó el crimen —dijo Veloz. ¿Dónde está la firma?

—La lata de sardinas, sargento —explicó Peter—.

—¿La lata?

—¡Claro! Este hombre es un camionero, y una lata de sardinas, por lo *apretadito*, es lo más parecido que existe a un camión.

Se ha dicho que la narrativa policial en México ofrece sus mejores frutos en la novela y esto se confirma cuando se leen *El complot mongol* de Bernal, *Ensayo de un crimen* de Usigli y, recientemente, *Días de combate*, *Cosa fácil* de Taibo II,<sup>1</sup> libros que evidencian un manejo libre y plenamente asumido de la narrativa policial.

*Ensayo de un crimen*, escrita en 1944, es una novela policial, esto es, una novela en la que se acude a los recursos peculiares a la narración policiaca para contar una historia, en la que el protagonista Roberto de la Cruz va a cometer un crimen, para probarse a sí mismo. Es un personaje que está en la línea de Raskolnikov, pero si en este último lo que lo lleva a cometer un crimen es una preocupación ética, en el caso de Roberto de la Cruz es expresión de una psicosis que lo lleva a imaginar un proyecto criminal desinteresado que le permita acceder a su destino:

Al tomar su sombrero y echarse una última ojeada en el espejo recordó la frase del ex inspector Herrera y pensó en voz alta:

—Tengo mi destino.

Luego pensó que iba hacia su destino, pero sin más objeto que su propio destino, sin ningún otro interés, y este pensamiento le trajo una sensación desconocida de descanso... Su dolor de cabeza había desaparecido por completo.

Y allí va el presunto asesino a matar a la presunta víctima, Patricia Terrazas, pero cuando llega, ella ya ha sido asesinada. A partir de ese momento, la historia gira alrededor del impulso ase-

<sup>1</sup> En marzo de 1985 apareció *Deténte sombra*, espléndido texto de cuentos policíacos de María Élvira Bermúdez.

sino que posee a Roberto de la Cruz, así como su "mala suerte", pues no logra ser incriminado en los desinteresados crímenes que comete y sí en uno pasional que le repugna.

Con voz a duras penas mesurada explicó quién era. Él no era un asesino pasional. Relató de modo conciso, pero impresionante, el deseo de toda su vida: cometer un crimen gratuito. Habló de su estética del crimen hasta agotar el tema...

Aquí la convención del detective ha sido rota y es el propio criminal el que consciente y vanidosamente se descubre. Pero lo que hace no canónico al texto de Usigli es que, siendo la narración criminal el eje narrativo de su novela, la trama no criminal, la de las interrelaciones de personajes, la de crítica de costumbres, hace que el peso específico de la narración se concentre en el estudio psicosocial de la sociedad mexicana postrevolucionaria, arribista, corrupta, cursi, dependiente y malinchista y en el protagonista, producto de esa sociedad.

También en los años cuarenta Rafael Bernal publica sus primeras narraciones policiacas: *Un muerto en la tumba*, *El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural* y *El heroico Serafín* y, en 1969, la que puede ser considerada, junto con *Ensayo de un crimen*, la mejor novela policiaca mexicana: *El complot mongol*. Novela escrita no a la manera de la tradicional inglesa, sino en la línea de la novela negra norteamericana; novela de crítica social en la que se muestra la corrupción del sistema:

¡Pinche coronel! No quiero muertos, pero bien que me mandan a llamar a mí. Para eso me mandan a llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas. Porque eso de los muertos se acabó con la bola y ahora todo se hace con la ley, pero a veces como que la ley no alcanza y entonces me mandan a llamar...

Filiberto García es el prototipo de ese investigador criminal, de ese policía que está en los límites mismos de la delincuencia, ducho en el oficio de matar e investigar, precisamente en ese orden. Lobo solitario que conoce los escondrijos físicos y mentales del delincuente, colérico e irónico se dispone a cumplir su empresa, sin dejarse engañar por los aparentes motivos que obligan a las autoridades a confiarle el caso:

¡Pinche coronel! Capaz y sabe hasta lo de las latas de opio y luego Del Valle, que no quería que lo reconociera y a cada rato sale retratado en los periódicos. Pero él ha de decir que un pistolero no lee



periódicos. Como si todo México no supiera que es uno de los que tenían su corazoncito puesto en ser presidente, pero no se le hizo. Es posible que también quieran que me haga el maje y no sepa ni quién es el presidente, ni quién es el presidente de los gringos. ¡Pinches misterios! Y luego me salen con la Mongolia exterior y con Hong Kong y los chinos. Capaz y el chino Fong con esa cara de maje es el agente de Mao Tse Tung. Con esos chales nunca sabe uno.

En la cita anterior, que forma parte del Capítulo II, se plantea el enigma en dos niveles: uno específicamente policiaco y otro que pertenece a la secuencia narrativa de la novela de espionaje. Las dos tienen como núcleo dinámico la transgresión o delito, y el inicio de la acción contraria llevada a cabo por García. Bernal hace que el detective, como los de la novela negra norteamericana, no sea un paradigma moral, sino un hombre en el que se transparentan todas las complejidades y pugnas de su entorno social. Otro elemento específico del texto es el sentido del humor con el que, tanto el narrador omnisciente como el narrador protagonista, nos van relatando la historia, y se hace más agudo en este último, ya que el mismo García es consciente o por lo menos presente que sólo es un peón de intereses que le son ajenos:

¡Pinche Rosendo del Valle! Como que haciéndole al mucho secreto. Y ora tengo que disponer del muerto ¡Pinche muerto! Cadáver el de Juárez. Este es un pinche muerto. . . o ¿No me estará jugando de a feo? Y yo en lugar de aprovecharme le hago a la novela Palmolive. ¡Pinche novela! Y también haciéndole a la intriga internacional. Como si no hubiera competencia.

Expresiones de un monólogo interior indirecto, en el que se repite en forma obsesiva la imprecación *pinche*, que implica un agudo sentimiento de frustración, impotencia y desesperanza que será, pese al humor manejado por Bernal, la tónica dominante, el *continuum* de la novela, destacado en las últimas palabras del texto:

*Requiem eternam dona eis Dominum.*

García tomó un trago. La pistola le dolía sobre el corazón. ¡Pinche velorio! ¡Pinche soledad!

#### *La novela policiaca revolucionaria en Cuba*

A RAÍZ del triunfo de la revolución en Cuba, la novela policiaca cobra auge, propiciado éste por los concursos organizados por el

Ministerio del Interior. Claro es que el género había tenido cultivadores en el pasado, pero es la Revolución la que da a la narrativa policiaca cubana un sentido distinto, en relación al de la misma narrativa cultivada en los países capitalistas. En el pasado se seguían habitualmente las pautas de la novela inglesa y posteriormente, ante los problemas de anquilosamiento que producía la persistencia de tales pautas ya mecanizadas se vuelven los ojos hacia la novela policiaca norteamericana que se avenía mejor a la recreación de los sórdidos y corrompidos ambientes de la Cuba de Machado o de Batista. Pero en uno y otro caso la acción tenía un sentido individualista. El detective defiende los intereses de un miembro de la sociedad o tal vez está en función de los ideales de justicia, legalidad y verdad de la sociedad en su conjunto, pero por lo general encarnados en grupos sociales perfectamente delimitados: burgueses, profesionistas, hombres de clase media, etcétera. El detective es un hombre solo frente al mundo, lo que no deja de ser valioso; en la novela policiaca cubana contemporánea todos son detectives, el detective y los miembros del Comité de Defensa Revolucionaria, que van tejiendo su vasta tela de araña, en la que, ineluctablemente, será apresado el delincuente. Miles de ojos, siempre atentos y vigilantes, impedirán al delincuente cualquier movimiento.

Para el lector de novela policiaca, la lectura de estos textos, la atmósfera que se desprende de ellos, no deja de ser opresiva, ya que transparentan un estado policial muy estricto en el que cada acto del individuo está fiscalizado. Cada cambio en la rutina diaria, cada nuevo amigo o visitante, cada peculiaridad individual que no se ajuste a la conducta socialmente válida dentro de la sociedad revolucionaria, será puesta en tela de juicio, como en el caso de *La ronda de los rubíes*, de Armando Cristóbal Pérez, en el que, por sólo citar un ejemplo, la función de "falso delincuente" es encarnada por un ingeniero, cuyos parientes han abandonado Cuba y residen en los Estados Unidos; el ingeniero desde siempre ha sido —y el hecho de quedarse en Cuba así lo avala— un hombre definitivamente comprometido con la Revolución pero, a pesar de ello, se lo señala inmediatamente como el presunto delincuente. Si recordamos que en la novela "capitalista" esta función la cumplen todos aquellos que no sean sajones, blancos y protestantes y que el sujeto deseado como criminal es: el *dago*, el chino, el mexicano o latinoamericano en general, etcétera, es evidente el prejuicio ideológico que entraña la caracterización del falso delincuente. Por otro lado, el delincuente será siempre el ser antisocial: prostituta, homosexual, ladrón, antirrevolucionario, artista u hombre

rico y educado, dividiendo al mundo en una esquemática relación entre ángeles y demonios, entre los buenos y los malos; esquematización a veces tan mecánica que empobrece literariamente el cuerpo de la obra transformándolo en texto "panfletario" como en *The american way of death* de Juan Angel Cardi o *El secreto de Plácido* de Juan Carlos Hernández. Este carácter de algunos de los textos policíacos cubanos se conoce con el nombre de *teque*, que consiste en "la exposición apologética de la ideología revolucionaria, la propaganda elemental y primaria, el elogio desembozado de los procedimientos revolucionarios",<sup>8</sup> propaganda que por ser elemental, puede degenerar y llevar la novela al libelo.

En *La muerte acecha entre los pinos*, Plácido Hernández Fuentes, autor de *Decir lo nuestro* y *Camino al hombre*, escribe su relato, respetando eficazmente las estructuras de la narrativa policíaca corta, en la que encontramos el núcleo morfofuncional ABC con doble secuencia, es decir, que existen dos fechorías, de las cuales la segunda es la consecuencia lógica de la primera y en la que la víctima cumple además con las funciones de *información* y *complicidad* que determinan su muerte; la narración se entorpece por el "teque", que por lo evidente deja adivinar, sin dar lugar al suspenso o efecto retardado, a la anagnórisis delictiva.

Hernández, al iniciar la narración, describe a los personajes que hacían la guardia de la tabaquería que ha sido robada a través de la comunicación que hace Gonzalo Coello, teniente encargado de la investigación, quien señala a su superior que la actitud de una de las jóvenes que hizo la guardia le ha llamado la atención, aunque ella sea seria, trabajadora e integrada a las Brigadas Juveniles, pasando después a describir a los otros:

... De siete a diez de la noche, una compañera, Carmen Oquendo Mendoza de 48 años, responsable del Frente Femenino de la fábrica; de diez a una de la madrugada, Maritza Roque Suárez, la joven de quien le hablo; a Maritza la relevó Santiago Aldama Benítez, de 51 años, militante del partido, quien cubrió la guardia hasta las cuatro, y fue relevado a esa hora por Rigoberto Betancourt Jiménez, de 29 años, obrero de avanzada y dirigente sindical.

Basta leer esta lista para saber que Maritza es necesariamente el personaje sospechoso, ya que no tiene, como los otros, la respetabilidad que confiere estar integrada a las actividades del partido o manifestar un compromiso revolucionario explícito; para colmo su enamorado cumplió una condena, y por ello también está sujeto

<sup>8</sup> Antonio Portuondo, *op. cit.*, p. 131.

a investigación tanto por parte del investigador como del CDR de su cuadra, aunque gracias a su buen comportamiento queda libre de sospechas: "Enseguida que regresó de cumplir la condena, nos manifestó su interés de pertenecer al Comité, y ha cumplido con todas las tareas que le hemos situado". El cuñado es el otro sospechoso; cuando le piden al responsable de vigilancia que dé su parecer sobre él, su opinión no puede ser más negativa: "¿En el Comité? Qué va: ni hace guardia, ni trabajo voluntario, ni nada de nada. La esposa y su familia, sí; pero él, nada". A partir de ese momento podemos cerrar el libro, pues ya sabemos quién es el delincuente; lo único que resta por saber es el *cómo*, que es de aquellos que Holmes o Poirot despreciarían por burdo y casi podríamos decir mecánico, pues no hay un duelo de inteligencias entre el criminal y el investigador, sino que todo es previsible y claro. Por otro lado, a lo largo del texto hay un discurso político elemental que se convierte en una suerte de "moralina" que resta fuerza expresiva al relato.

El caso de José Lamadrid, por el contrario, está liberado de los lastres del "teque", y escribiendo desde la perspectiva de un compromiso revolucionario logra una narración que es expresión de la realidad de la Cuba revolucionaria, pero liberada de un discurso elemental y "panfletario", que pudiera restar eficacia a su texto. En *La justicia por su mano*, cuenta la historia de un muchacho que busca al delator de su hermano, joven estudiante revolucionario que muere a causa de tal delación. A través de la búsqueda del denunciante y de su cumplida vindicación, el joven vengador busca *hacer justicia por su propia mano* y encuentra la muerte en la empresa, lo que da lugar a la investigación criminal de Frank Solís. Los elementos narrativos utilizados por Lamadrid se caracterizan por su economía y eficacia; el autor es ajeno a los laberintos intelectuales de la investigación inductiva y el relato fluye directamente guiado por el examen objetivo de los hechos.

A lo largo de las páginas del texto, el narrador nos va contando las pugnas entre los estudiantes revolucionarios y las fuerzas batistianas, la existencia ominosa durante la dictadura de Batista, la lucha ideológica de los grupos en contienda, las peculiaridades de la vida cotidiana; todo este complejo mundo transita por las páginas de Lamadrid con una fluidez que dota al texto de una calidad no muy frecuente en la narrativa policiaca cubana.

Como ya hemos dicho, a raíz del triunfo de la Revolución la novela policiaca en Cuba cobra un gran auge gracias al impulso del Ministerio del Interior, y surgen así autores como los ya citados Armando Cristóbal Pérez y José Lamadrid. Posteriormente

aparecen *No es tiempo de ceremonias*, de Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina con *Los hombres del silencio*, *The american way of death*, de Angel Cardi y, como cultivadores de la narración corta aparecen Juan Carlos Hernández con *El Secreto de Plácido*, Leonelo Abellos, con *La ratonera*, *Unas frases oídas al azar*, *El Brindis*, *Un relato como éste*, Francisco Alderete con *Gorjeo al amanecer*, Nelson Román con *Extraño archivo de un detective*, José Angel Estape con *Sabotaje*, etcétera. Muchos de estos textos se englobarían dentro de un género que podríamos llamar *policíaco de espionaje* pues el meollo o núcleo narrativo está dado por la pugna entre socialismo y capitalismo, de tal manera que las historias van contando las diferentes vicisitudes de la lucha entre la CIA y el Departamento de Seguridad del Estado Cubano, una lucha entre espionaje y contraespionaje, lucha que es narrada por Alberto Molina en *Los hombres del silencio*. El texto de Molina muestra, al utilizar el recurso narrativo de los dos niveles, la tensión de los dos grupos en pugna, como dos caras de la misma medalla. Pero, a diferencia de la novela de espionaje americana tal como la de Ian Flemming o Forsythe, o en el mejor de los casos Eric Ambler o John le Carré, sus personajes no son una exaltación de ese espía violento y cruel, de ese hombre "con licencia para matar" que es James Bond o el Chacal o el escéptico y necesariamente cruel Smiley de *El espía que surgió del frío*, sino la del miembro de la comunidad que lucha por el bien de la sociedad en el cumplimiento estricto de su deber. Minimizando los elementos de la literatura de consumo tales como el sexo y la violencia sadomasoquista características del género en su versión sajona, Molina logra construir una narración de espionaje en la que la violencia, presente pero dosificada, no es sino la necesaria consecuencia de la lucha entre las dos fuerzas en pugna. La novela no tiene un enigma en cuanto a los personajes comprometidos en el delito, sino en cuanto al *modo* como van a realizar su empresa; el juego de la inteligencia se da en el hacer que en realidad es una pugna entre el hacer contrarrevolucionario y el revolucionario. En este sentido, la novela es una "novela de costumbres", en cuanto que es el testimonio de la constante lucha que el pueblo cubano sostiene en defensa de su proyecto social y de la integridad nacional. Tal vez lo que a veces deseáramos los lectores de este tipo de novelas es que hubiera lugar para la discrepancia como necesaria expresión de la libertad, que es el máspreciado don de los hombres y por el que el pueblo cubano luchó y no debe perder.