



Ciencia Ergo Sum

ISSN: 1405-0269

ciencia.ergosum@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Rivera Ramírez, Sara
Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez
Ciencia Ergo Sum, vol. 16, núm. 2, julio-octubre, 2009, pp. 117-124
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10411360002>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Mecanismos elementales del relato policiaco en un cuento de María Elena Bermúdez

Sara Rivera Ramírez*

Recepción: 17 de mayo de 2008

Aceptación: 25 de agosto de 2008

Facultad de Humanidades Universidad Autónoma del Estado de México, México.
Correo electrónico: sriverar@uaemex.mx

Resumen. El relato policiaco clásico obedece a un esquema muy preciso, el método científico decimonónico. Los elementos del texto construyen un combate de ingenios entre autor y lector en la solución de un crimen. Este mecanismo se manifiesta en *Un cuarto en Ámsterdam* de María Elena Bermúdez, donde las aparentes transgresiones de la historia confirman la eficacia del pensamiento lógico-deductivo.

Palabras clave: relato policiaco, proceso lógico-deductivo, María Elena Bermúdez, *Un cuarto en Ámsterdam*.

Detective Story's Elementary Mechanism in a Story of María Elena Bermúdez

Abstract. The classic detective story follows a very precise outline, nineteenth-century scientific methods. The text's elements come together to establish a battle of wits between author and reader to solve a crime. This device is revealed in María Elena Bermúdez's *Un cuarto en Ámsterdam* (A Room in Amsterdam), where the story's apparent transgressions confirm the effectiveness of the logical-deductive thinking.

Key words: detective story, logical-deductive thinking, María Elena Bermúdez, *Un cuarto en Ámsterdam*.

Introducción

El llamado género policiaco es uno de los fenómenos más interesantes desde el siglo XIX hasta ahora: su amplísima proyección abarca todas las clases sociales y se han enriquecido sus manifestaciones, desde la literatura –donde tuvo su génesis– hasta el cine. Tres aspectos fundamentales lo hacen atractivo, según Roas (2005: 1): “el interés por el misterio, la atracción por el mal y la dialéctica orden/desorden”.

Un fenómeno así por supuesto que merece atención. El primer problema se presenta en la definición del mismo objeto, cuando a este tipo de literatura se le denomina, por entrar en la narrativa (novela y cuento sobre todo), *género* policiaco. Para no caer en las discusiones sobre los géneros literarios propiamente, cuando se habla del género policiaco o detectivesco se maneja esta noción como lo hacen los cineastas, en lo que se refiere más al contenido que a lo formal:

Cuando un crimen –y en especial, el descubrimiento de su perpetrador– se presenta como la principal o la única dimensión de la historia, cuando el crimen mismo queda reducido de un drama humano a un misterio por resolver, entonces nace un nuevo *género* literario (Mandel, 1986: 11).

Así, pertenecen a esta categoría todos los relatos cuyo asunto es resolver un misterio, comúnmente un crimen.¹ Pero este proceso, su narración, debe cumplir también ciertos requisitos formales. Como el “hilo conductor” de su narración “es la investigación de un hecho criminal”

1. “Crimen” se entiende en este género con la tercera acepción que presenta el *Diccionario de la lengua española*: “Acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien” (RAE, 2001: 1638), prácticamente como sinónimo de “asesinato”, por eso la intervención de la policía, de detectives, y de ahí también la etiqueta para este tipo de literatura, denominada genéricamente “novela policial” o “criminal”

(Roas, 2005: 1), hay un contrato de lectura: este enigma debe ser descubierto por el lector pero desenmascarado por el detective (Mandel, 1986: 40). De aquí se desprenden las características que constituyen el género policiaco:

a) Carácter extremadamente convencional y formal en sus tramas, que obedecen a ciertas leyes.²

b) El número de personajes es reducido y ellos siempre están presentes en la escena del crimen.

c) El alcance temporal es estrecho.

d) El asesinato [*sic*] inicial es el núcleo de la acción y ocurre al principio del texto.

e) El criminal es un solo individuo, un ser convencional y formal, no necesariamente un archivillano.

f) El crimen es provocado por un solo motivo y pasión.

g) Como se dijo, hay un contrato de lectura: este asesinato debe ser descubierto por el lector, pero desenmascarado por el detective.

h) El relato cuenta siempre con un solo héroe (el detective o investigador, no la policía) (Mandel, 1986: 40).

Si el relato violara alguno de estos puntos, correría el riesgo de caer en otra clase de intriga y ya no pertenecer al género. Navarrete (1995: 136) sintetiza los “elementos imprescindibles: a) el conflicto (en [la mayoría de los casos]: un crimen); b) el héroe, el o los villanos y la víctima, y c) el manejo adecuado del suspenso”.

2. Hablamos de un género “fácilmente reductible a un determinado número de pautas y temas” (Roas, 2005: 1).

3. Se entiende por tema la categoría semántica que puede estar presente a lo largo del texto o aun en el conjunto de la literatura. Se distingue del *motivo* por su grado de abstracción (Kayser, 1992: 101 y ss). Unidad que constituyen los elementos particulares (elementos temáticos dispuestos en un orden determinado); categoría sumaria que une el material verbal de la obra. Debe nutrirse de una materia concreta. Hay temas que tienen significación fuera del contexto artístico, vida propia fuera de la literatura de la obra (Tomachevski, 2002: 199 y 202).

4. Esta subclase sitúa “en primer plano el retrato crítico de la sociedad y la introspección psicológica (tanto en relación [con el] detective como [con el] criminal), relegando el misterio a un segundo plano” (Roas, 2005: 2). El relato policial clásico o relato de enigma pertenece a la escuela inglesa, por oposición al “policial duro” de la escuela estadounidense (Domínguez, 2005: 107).

5. Dicho de una manera más académica, la novela policiaca como género literario “no sólo se preocupa de manera fría y diletante de averiguar quién fue el asesino (*whodunnit*), sino también cuáles fueron las causas (*whydunnit*) y cómo fue llevado a cabo (*howdunnit*) [*sic*]” (Viguera, 2005: 6). “*Whodunit* [*sic*] (contracción de ‘¿Quién lo hizo?’)” (Roas, 2005: 1).

A todas estas características tan específicas, Mandel (1986) agrega otras que privaron en el relato criminal clásico, fundado por “Los asesinatos de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe (publicado originalmente en la *Graham’s Magazine*, Filadelfia, en abril de 1841 [Rodríguez, 2006: 119]): el verdadero héroe debía ser un brillante investigador, proveniente de la clase alta. El crimen –y aquí está el *quid* del género– es simplemente el marco para solucionar un problema, un pretexto “para armar rompecabezas” (Mandel, 1986: 28). Esto proporciona su cosificación, por lo que el tema³ del relato no es el crimen propiamente, sino el enigma por sí mismo: “el problema es analítico, no social ni jurídico” (Mandel, 1986: 29), “interesa fundamentalmente como problema matemático” (Roas, 2005: 2). De ahí que Narcejac (1986) pensara en la novela policiaca como una máquina de lectura que, como tal, está diseñada fría y precisamente de antemano, en la que cada una de las partes tiene una única y necesaria función, cada una engranada para producir un efecto específico: una novela policiaca está “programada” en la medida en que se constituye para ofrecer cierta verdad, a partir de sucesos lógicos precisos (Narcejac, 1986: 224). De hecho, este es el “formato tradicional de la literatura policiaca” en contraste con la llamada “novela negra”:⁴ “un investigador políticamente indiferente [...] soluciona un misterio a través de un *riguroso proceso deductivo*” (Cano, 2006: 5 c.m. [toda vez que se anote c.m. quiere decir: las cursivas son mías]).

De este modo, el relato policial se manifiesta como una “batalla de ingenios” entre el detective y el criminal, el autor y el lector. En esta lucha, el meollo radica en la dilucidación del misterio: quién fue, cómo, a quién, cuándo, por qué...⁵ Y este combate debe presentarse como un “juego limpio” desde el autor hacia el lector; no debe recurrirse a trucos, todas las pistas deben estar ahí y claras. La finalidad es, al ser desenredado el misterio, “sorprender sin engañar” (Mandel, 1986: 29, 110 y 30). El lector es *fascinado* por “el proceso científico de investigación y la reconstrucción del rompecabezas a partir de las diversas piezas encontradas. El enigma y su resolución en estado puro” (Roas, 2005: 2).

1. Antecedentes locales

A pesar de que en 1932 el diario *Crítica* publicó como folletín *El enigma de la calle Arcos*, primera novela policial argentina, firmada con el seudónimo de Sauli Lostal –Luis Stallo– (Sorrentino, 2004), y otros cuentos previos también en Argentina de Paul Groussac, Eduardo Holmberg y Eustaquio Pellicer, o del uruguayo Horacio Quiroga, la ficción detectivesca no ha tenido en Hispanoamérica el impacto que desde el siglo XIX hubo en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, principalmente. Hasta los años sesenta, la publicación de este género había sido intermitente (Cano, 2006: 73-74).

El género policial empezó a manejarse en México, con cierta regularidad, a partir de los años cuarenta (Navarrete, 1995: 6). Vicente Francisco Torres (Márquez, 2006) afirma que en México la revista de *Secciones Policiacas y de Misterio* dio a conocer de 1946 a 1953 a los escritores latinoamericanos más importantes de entonces, entre ellos Rodolfo Usigli y Rafael Bernal, cuyos textos *Ensayo de un crimen* en 1944 (La Fuente, 2003: 3) y *Complot Mongol* (1969) (Ramírez-Pimienta y Fernández, 2005: 187), respectivamente, constituyen las pioneras de la novela policiaca mexicana.⁶ Es llamativa la declaración de Ilán Stavans, en *Antihéroes. México y su novela policial* (en Navarrete, 1995: 137), respecto a que en México el género se ha desarrollado por imitación y parodia de los clásicos ingleses o estadounidenses y que, *en ningún caso [c.m. sic]*, maneja todos los elementos del *thriller* clásico. “En México son pocos los autores que han abordado el género policial[,] y quienes lo practicaron en los años cuarenta y cincuenta fueron muchos menos. Además, hoy en día, han quedado en el anonimato o han trascendido por obras relevantes en otras áreas” (Navarrete, 1995: 137).

2. Un cuarto en Ámsterdam

Entre los escritores mexicanos que han cultivado el género policiaco, y dentro de ellos, las mujeres, María Elena Bermúdez es de las más famosas y prolíficas. No sólo se diferencia de otras reconocidas autoras (y autores, valga la inclusión) en haberse dedicado ex profeso al género, en la teoría y su escritura. Aunque en algunos de sus textos se limita a reproducir con mayor o menor fortuna el esquema general del relato detectivesco, hay otros en cambio donde ejerció con astucia un gran dominio del género, para contradecir, como se asienta líneas arriba, a Stavans y Navarrete. Tal es el caso de *Un cuarto en Ámsterdam* (Bermúdez, 1984: 227-261).

En este relato hay tres elementos sustanciales e innovadores que aparentemente rompen con la tradición del género, son poco convencionales, pero –como se verá– finalmente sirven para reafirmar los principios que rigen este tipo de literatura, a saber:

a) En *Un cuarto en Ámsterdam* el asunto no es precisamente un asesinato y su descubrimiento, ni siquiera un crimen en su sentido general, sino se trata de una mera desaparición, que al principio se manifiesta como algo sobrenatural.

b) La protagonista (quien resuelve el problema) no es un detective (en este caso, Bermúdez prescindió de su ejemplar Armando H. Zozaya⁷), ni se asocia con la policía. Es más: no interviene activamente, presencialmente, en el esclarecimiento del misterio, tal como Nero Wolf, personaje de Rex

Stout.⁸ Tanto para el lector como dentro de la historia, la protagonista es un ser totalmente anónimo; nadie, al final, se entera de que ella descubre todo. Apenas trabaja con una libreta en un cuarto de hotel. De ahí el título (también un elemento inusitado): el cuarto no es el lugar del crimen, como comúnmente se estilaba,⁹ sino el sitio de la elucubración. De esta característica surge la siguiente.

c) Al ser anónima la protagonista y estar sola en su cuarto, la resolución del misterio es sólo por deducción, en un alarde de pensamiento lógico-deductivo, a partir de

-
6. Aunque Vicente Francisco Torres consigna en *Muertos de papel* que fue Margos de Villanueva la mujer que en 1955 inauguró formalmente el género en México con *22 horas* (en Gámez, 2007).
 7. Considerado por Luis Leal (1956: 136) “el más intelectual de los detectives mexicanos”. Es muy común que los escritores de este género, precisamente los más clásicos, recurran a un mismo investigador –casi siempre *amateur*– para gran parte de, si no todos, sus textos, desde el mismo Poe con August Dupin, el ya universal Sherlock Holmes de sir Arthur Conan Doyle, Hércules Poirot de Agatha Christie (precisamente el modelo para María Elena Bermúdez), Dashiell Hammett con Sam Spade, Raymond Chandler y su Philip Marlowe. En México, sobresalen en este rubro Paco Ignacio Taibo II con el detective independiente Héctor Belascoarán Shayne y el paródico Peter Pérez, de José Martínez de la Vega.
 8. Este “irritante” investigador “nunca visita el lugar del crimen sino que se queda en casa revisando las pruebas mientras toma una cerveza y da, evidentemente, con la solución correcta” (Roas, 2005: 1). Cfr. también Paredes (1999).
 9. Aquí viene a colación el llamado “subgénero” (Garyubas, 2004) o “motivo” (Dominguez, 2005) del *enigma del cuarto cerrado*. Las fuentes consultadas coinciden en que fue también Poe, con “Los asesinatos de la calle Morgue”, quien dio la pauta, y más tarde fue plenamente instaurado por *El misterio del cuarto amarillo* de Gaston Leroux. Este enigma es propio de la “primitiva ficción policial”: “la posibilidad de un crimen cometido en el interior de una habitación herméticamente inaccesible [...] El espacio privado, así, se manifestaría como condición indispensable para el intento de un crimen perfecto y su posterior elucidación. Entiéndase: privado a las miradas, a la participación y aún [sic] el entendimiento de los otros (García, 2004). Por lo anterior, “incentiva al lector a la revelación a través del método deductivo” (Brito, s/a). Un crimen se descubre en un lugar cerrado donde el autor “está ausente y cuyas aberturas en el momento del descubrimiento están herméticamente cerradas desde el interior. Se lo considera como el enigma policial por excelencia”. Esto “conmueve al lector para obligarlo a seguir la investigación. El detective se opone no al asesino sino a la irracionalidad del enigma” (Dominguez, 2005: 87). “Todo el policial clásico usa y abusa de este motivo hasta que se anquilosa y se transforma en un tópico” (Dominguez, 2005: 92). “Según Boileau y Narcejac, el enigma del cuarto cerrado servía para que, por oposición, se destacara la figura del detective” (Dominguez, 2005: 98).

la observación, algunos datos mínimos, pero básicos, y el descarte. La solución es sólo en la *teoría* (anónima), queda entre la protagonista, mediante el narrador, y el lector, pero nunca se concreta en los hechos, en la trama¹⁰ del relato; su solución no interviene en la historia del misterio.

Estos tres elementos resultan paradójicos, dado que siendo piezas inusitadas a primera vista, al final operan óptimamente para el funcionamiento de esta *máquina* que es el relato policial. Esto se comprueba si se desglosan a través de la trama del relato.

Según Austin Freeman, toda novela policiaca debería seguir este proceso, el mismo del método científico a la manera decimonónica:

1. El enunciado del problema.
2. La presentación de los datos esenciales para descubrir la solución.
3. El desarrollo de la investigación y la presentación de la solución.
4. La discusión de los indicios y la demostración (Freeman en Narcejac, 1986: 53).

Mandel, por su parte, distingue el patrón formal del relato policiaco en siete pasos:

1. El problema.
2. La solución inicial.
3. La complicación.
4. El periodo de confusión.
5. La luz esclarecedora.
6. La solución final.
7. La explicación (Mandel, 1986: 29).

Estos pasos son complementados por los morfemas hermenéuticos (formadores de *lexias*) que propone Roland

Barthes dentro del código hermenéutico¹¹ (de la presentación) que todo texto tiene: la tematización, formulación del enigma, peticiones de respuesta, engaños, equívocos, bloqueos, respuesta suspendida, planteamiento de la hipótesis, desciframiento o revelación (cfr. Barthes, 1987: 14-15, 51, principalmente).

Parte de la tematización de *Un cuarto en Ámsterdam*, que prepara la presentación del misterio, está al comienzo del relato: una turista mexicana llega a la capital holandesa, y después de dejar su equipaje en el hotel, decide pasear por la ciudad. Entra en un café, el Albert's Corner, donde escucha la conversación de una guía de turistas con su cliente en la mesa contigua. Aquí se presenta ya el paso número uno, el *problema*, por lo que también se formula el *enigma*:

Hablabla ella de una desaparición misteriosa. Del desvanecimiento increíble de una persona, ante los ojos de seis testigos y dentro de los muros impenetrables *de un recinto cerrado* [c.m. v. nota 9]. Y esa persona había sido Albert, nada menos; y el recinto, ese Corner (Bermúdez, 1984: 229).

La narración de los detalles de ese acontecimiento conlleva un *bloqueo*: “Se comprobó, en suma, que era imposible que por medios naturales Albert hubiera salido del restorán” (Bermúdez, 1984: 239).

Hay, además, un indicio¹² que hace todavía más profundo el misterio: cuando Albert desapareció, también se esfumó un barco que figuraba en uno de los cuadros colgados en la pared del café. Ya antes el dueño del negocio había amenazado con irse “a *donde nadie pudiera encontrarlo*” (Bermúdez, 1984: 230, c.m.); había dicho, sobre todo, señalando el cuadro, que se iría en ese barco. Esta aclaración de Albert será, cuando se resuelva el enigma, un *engaño*.

Al ver el cuadro carente de la nave, la protagonista lo asocia espontáneamente con la leyenda de la Mulata de Córdoba, y esto forma parte también de la *tematización*: “La Mulata de Córdoba. También ésta había zarpado así, hacia lo desconocido, en un barco pintado en la pared” (Bermúdez, 1984: 231).

Con estos datos, la solución inicial (paso dos), una respuesta parcial y de hecho la primera hipótesis, es que el acontecimiento fue producto de alguna hechicería: “La explicación más obvia era sin duda la de la magia, blanca o negra” (Bermúdez, 1984: 232). Pero la protagonista, al desarrollar esta posibilidad y recordando un programa de televisión, se topa con una segunda hipótesis: el propietario del *Corner* bien pudo pasar a la cuarta dimensión. “Tanto el barco de Albert como el de la Mulata se encontraban

10. La trama es la base de lo que se denomina el plano de la historia de un texto narrativo (el otro es el del discurso, lo *materialmente* escrito). Consiste en el “conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra”, lo que ha ocurrido efectivamente (Tomachevski, 2002: 202).

11. Denominado también “voz de la verdad”. “Conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento” (Barthes, 1987: 3, 12).

12. Barthes (1988: 14-15) ubica los *indicios* en las funciones integradoras, como un concepto más o menos difuso, pero necesario: los indicios caracterológicos (personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de atmósferas, etc.); la relación con su correlato no es ya distribucional, sino integradora; adquiere su sentido al nivel de una tipología general de los actantes. Entonces son unidades verdaderamente semánticas: remiten a un significado, no a una operación como las funciones puras, y por lo tanto, tiene que ver con la funcionalidad del *ser*.

justo en ese punto por donde se pasa a la cuarta dimensión” (Bermúdez, 1984: 234). Habría algunas posibilidades para sustentar esta hipótesis, basadas en historias de fantasmas: que el desaparecido se convierte en un animal, o bien, se desintegra por el efecto de algún elemento de la naturaleza.

No obstante, la protagonista quiere ir más lejos; de este modo se plantea ya una *promesa de respuesta*: “[...] no era la literatura fantástica la que iba a auxiliarla a resolver ese problema. Porque ya había decidido resolverlo. Intentarlo al menos”¹³ (Bermúdez, 1984: 236).

Con este entusiasmo, la turista se propone una nueva (la tercera) hipótesis: “en Albert’s Corner se había cometido un asesinato mondo y lirondo” (Bermúdez, 1984: 236). Asumiéndose como la “viva encarnación de Armando H. Zozaya” (guiño intratextual de Bermúdez), la protagonista regresa al restaurante, y allí se dedica a observar detenidamente a los seis empleados para encontrar datos, a fin de verificar su tercera hipótesis. Sin embargo, esta misma observación la lleva a ir descartando uno a uno a los seis sospechosos. Aun así, le llama la atención una de las meseras que, a diferencia de las otras, no es rubia; es alta y delgada, ligeramente hombruna; con su cabello negro, sus ojos azules y el color de su piel, posee una belleza exótica. Esta descripción en el plano del discurso constituye también la tematización.

Ante la curiosidad de la turista mexicana, uno de los empleados le ofrece un álbum que compila los reportajes periodísticos sobre el caso de la desaparición. Los datos que ahí encuentra la protagonista contribuyen más a la tematización: el físico de Albert (ojos azules, por ejemplo), su afición a la pintura, a los libros de magia y ficción científica, su membresía a una secta espiritista de la cual él era un *medium* sobresaliente... Estos indicios pueden constituirse también en una complicación (paso 3) y hasta en un equívoco (o engaño, como se verá), pues promueven el aspecto sobrenatural de la desaparición.

Los testimonios de los empleados que estaban en el momento de la desaparición conforman un *bloque*: “sus respuestas fueron casi uniformes: el hombre se había esfumado en forma increíble” (Bermúdez, 1984: 244, c.m.). “Casi”: ahí comienza a estar la clave, pues en cada uno de los testimonios hay alguna referencia a Jorma, la mesera de cabello negro. Uno de los obreros que trabajaba frente al restaurante notó a Jorma salir dos veces del local, un empleado afirmó que vio entrar a Albert en el baño, pero después rectificó que era Jorma quien ahí se encontraba; una mesera la vio sacudiendo las paredes mientras otra dijo que para cuando todos notaron la desaparición de Albert, Jorma ya se había ido.

Una vez instalada en su cuarto de hotel, la protagonista, consciente de lo extraño del caso (4: periodo de confusión), se dispone a leer *Los sueños en la casa de la bruja*, de H. P. Lovecraft. Pretende encontrar ahí la solución al misterio. Precisamente la novela desarrolla con amplitud la hipótesis 2, el fenómeno de la cuarta dimensión, puesto que alude a una bruja llamada Keziah, quien en 1692 desapareció de la cárcel de Salem dejando sólo unos ángulos y curvas pintarrajeados con una sustancia viscosa. De este modo, se justifica la segunda hipótesis y se delinea como una *respuesta parcial*:

[...] si Keziah al dibujar aquellos ángulos y aquellas curvas en los muros y la Mulata, al pintar lo que se creyó era un barco, estaban en realidad trazando una gráfica y uniendo por medio de líneas un punto determinado de las coordenadas de espacio y el tiempo, bien pudieron haber encontrado el acceso a la cuarta dimensión (Bermúdez, 1984: 251).

Así la protagonista-investigadora da por concluido el caso del Albert’s Corner; la solución consiste en que Albert pasó a la cuarta dimensión, “la hipótesis es complicada, pero pausable” (Bermúdez, 1984: 252) –en el plano del discurso, en el relato, hubo una larga y minuciosa explicación del fenómeno–. Sin embargo este hecho se convierte en un *equívoco* cuando la protagonista repara en otro *bloque*:

Keziah [*sic*] y la Mulata dejaron tras de sí extraños bosquejos en los muros de sus respectivas celdas; un hombre trazó en la pared rectas y curvas para encontrar un punto: Albert, en cambio, se llevó su barco. *Dejó tras sí el vacío* (Bermúdez, 1984: 253, c.m.).

El énfasis indica una respuesta suspendida, debido a que precisamente “*el borrón del barco*” (Bermúdez, 1984: 253, c.m. Hay ya un indicio para el lector) es la clave para la protagonista, la luz esclarecedora (paso 5). De ahí comienza a desenrollar el intrigante hilo, después de desechar esa segunda hipótesis, mediante la formulación de una cuarta hipótesis:

13. “En contraposición [a las voces institucionales, del periodismo, los informes policiales o la jurisprudencia], la del razonador es una voz solitaria, aislada, anárquica. El suyo representa un contradiscurso de lo social [...] Lejos de los escenarios del crimen, lejos de las calles y sus muchedumbres, el detective es un frecuentador de los estados de quietud que dicta el encierro. En la soledad de su domicilio piensa y repiensa cada detalle de los relatos que los participantes del caso en cuestión le han hecho” (García, 2004).

[El desvanecimiento del barco en la pintura] era posiblemente un toque audaz, de efectos sorprendidos, puesto de adrede [sic] por alguien que quiso subrayar las características sobrenaturales o, al menos, inexplicables, de la ausencia de Albert (Bermúdez, 1984: 254).

Queda aún la duda sobre la naturaleza de la desaparición de Albert. Por el método del descarte, paulatinamente se desecha la tercera hipótesis, del asesinato, pues es imposible conjugar la oportunidad, las circunstancias, los móviles y las capacidades de quienes estuvieron presentes.

Para llegar a la solución definitiva de la desaparición de Albert, es pertinente concretar la evolución de las distintas hipótesis por las que pasó la protagonista. Al esquematizar el proceso, podrá entenderse su impecable coherencia:

a) 1a. hipótesis: producto de la hechicería.

Indicios: La Mulata de Córdoba, historias de fantasmas, Albert aficionado al espiritismo.

Rechazo: la literatura fantástica no resuelve el problema; demasiado inverosímil.

b) 2a. hipótesis: la cuarta dimensión.

Indicios: el programa de televisión, La Mulata de Córdoba y La Bruja Keziah (la novela de Lovecraft); desarrollo de teorías científicas aún no comprobadas, pero posibles.

Rechazo: diferencia entre las brujas y Albert. Para encontrar el punto de tránsito, se trazan dibujos, y en el caso de Albert sucedió lo contrario: el punto posible se esfumó.

c) 3a. hipótesis: asesinato, crimen perfecto.

Indicios: ninguno.

Rechazo: descarte de sospechosos y causas.

Viene así la cuarta hipótesis, explicada paso a paso por el proceso deductivo de la protagonista:

1. “[...] el aspecto sobrenatural de la desaparición de Albert, subrayado adrede por el detalle del desvanecimiento del barco en el cuadro. Adrede” (Bermúdez, 1984: 256).

2. “[...] el único capaz de urdir una treta de esa magnitud era el propio Albert: adepto a lo sobrenatural, guasón e incluso aficionado a pintar” (Bermúdez, 1984: 256).

3. Para su treta, se requería alguien que lo secundara: Jorma. Todos los testimonios coincidían, menos en lo que se refería a esta mesera. Cada uno la vio haciendo labores diferentes. “Faltaba, en suma, una persona del restorán en tanto que otra se duplicaba” (Bermúdez, 1984: 257). *Ergo*:

4. “Albert [...] se disfrazó de Jorma y, antes de que cerraran, salió tranquilamente del restorán [...] El físico un tanto exótico de Jorma se prestaba a ser imitado” (Bermúdez, 1984: 257).

5. Mientras Albert desaparecía, Jorma se dedicaba a sacudir las paredes: “Era muy probable que justo en ese momento sustituyera el barco para dejar otra pintura que se encontraba

debajo, sin barco, y que sin duda había sido pintada por el propio Albert [...] En seguida, debía hacer notar a Dora la anomalía en el cuadro y la sugestionaría hasta hacerla gritar. Dora era tímida, impresionable, un poco tonta, y Jorma la tenía dominada” (Bermúdez, 1984: 258).

6. “Albert, seguramente, llegaba a casa de Jorma y ahí se ocultaba. Ella llegaría más tarde” (Bermúdez, 1984: 258-259).

Este es, entonces, el desciframiento del enigma. Se ha llegado por fin al sexto paso, la solución final. Así, el relato ha cumplido su cometido y sus condiciones: ninguna trampa, ninguna explicación sobrenatural: “El desorden puesto en orden [...] la irracionalidad restablecida después de trastornos irracionales; he aquí la ideología de la novela criminal” (Mandel, 1986: 62).

La huésped de *Un cuarto en Ámsterdam*, como cualquiera de los famosos detectives, tiene sin embargo todavía más que dar para culminar el proceso, para llegar a la explicación final (paso 7 del patrón formal): “¿por qué Albert había urdido todo aquello?” (Bermúdez, 1984: 259). Y viene entonces la *revelación*:

[...] se entendían de maravilla [...] Albert había estado retirando fondos del banco, dinero que únicamente con Jorma estaba dispuesto a compartir en adelante. Había planeado y conseguido esa desaparición para evitarse las molestias del divorcio y, tal vez, para reaparecer algún día si así lo estimaba conveniente (Bermúdez, 1984: 259).

Satisfecha por su capacidad deductiva, la investigadora anónima –porque “no cuenta con otros confidentes para su teoría, que aquellas cuatro paredes de su cuarto” (Bermúdez, 1984: 259)– espera el día siguiente. Entonces comprueba que su hipótesis fue correcta, cuando la camarera le informa que encontraron por fin a Albert, y la protagonista se le adelanta indicándole dónde, para asombro de la empleada.

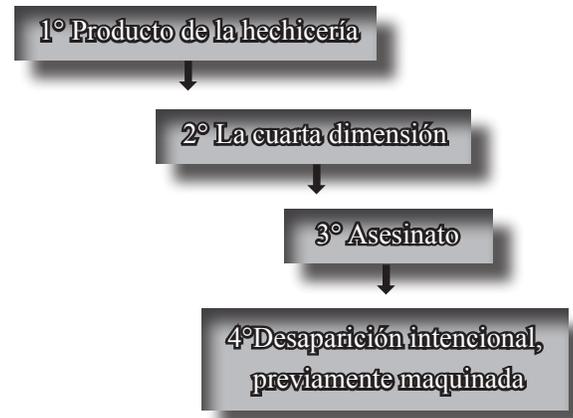
Conclusión

Los tres aspectos aparentemente inusitados que se presentan en *Un cuarto en Ámsterdam* han sido magistralmente manejados por Bermúdez para reiterar la función del género policiaco clásico: “la investigación es el elemento estructurador de todo relato policial” (Roas, 2005: 1). Al ser la protagonista una persona común y corriente, que no investiga con la acción sino con las ideas, y que por esto mismo la solución del enigma para el lector sólo se manifiesta en el plano del discurso (“su mente ha resuelto un misterio” [Bermúdez, 1984: 261]) y no en el de la historia del misterio y su descubrimiento, significa que

todo se ha logrado con el raciocinio lógico-deductivo, sin necesidad de acciones, interrogatorios, auxilio de la policía o pruebas, ni siquiera hurgando en el sitio del crimen.¹⁴ Así se corrobora lo dicho por Narcejac: el enigma “sólo era un oscuro y esa oscuridad no tardaría en dispersarse gracias a los adelantos de la razón, armada con el método científico. La deducción es el instrumento del poder [...] es el hilo de Ariadna que, en lo sucesivo, va a conducir el pensamiento humano por el dédalo de las cosas” (Narcejac, 1986: 26); y se confirma aquí también el molde clásico del género: “la tendencia a tratar el crimen como un juego estético donde el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismos” (Roas, 2005: 1).

La estructura de este relato (“la organización del material se ajusta a los avances del investigador en la resolución del misterio, que se produce inevitablemente al final” [Roas, 2005: 1]) cumple en todos los aspectos las pautas de un clásico policial. Si se esquematiza el orden del pensamiento de

la protagonista en su cuarto, la sucesión del planteamiento de las hipótesis, puede notarse una progresión racional:



Esto es, hay un ascenso (o descenso) por cada escalón (hipótesis) que va de lo menos a lo más racional. Por eso Mandel concibe el relato criminal como cosificación, pues desprende del razonamiento cualquier resorte pasional o psicológico. La protagonista de *Un cuarto en Ámsterdam* ha demostrado que esto es posible sin la necesidad de un crimen propiamente dicho, y que en la teoría, en un cuarto de hotel y en el anonimato, puede resolverse cualquier misterio, puede dársele una explicación racional a lo inverosímil, siempre y cuando se tenga la habilidad deductiva de los grandes investigadores.

obre

14. “La imitación o inversión paródica del motivo [el enigma del cuarto cerrado] no eliminó [su] carácter paradójico [...] sino que lo incrementó al acumular sobre la figura del detective el misterio por partida doble, tanto por su capacidad de racionalizar lo irracional, al develar el enigma, como por el hecho de hacerlo con medios prácticamente nulos, por estar en un cuarto cerrado [...] Los procedimientos paródicos que imitan e invierten el motivo producen un tercer procedimiento: la hiperbolización de la figura del detective” (Dominguez, 2005: 104).

Bibliografía

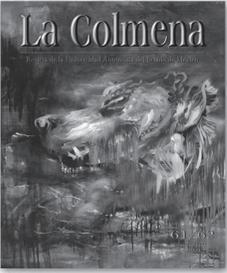
- Barthes, R. (1987). *S/Z*. Siglo XXI Editores, Crítica Literaria, 4a. ed., México.
- _____. (1988). “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes, R. et al. (1988). *Análisis estructural del relato*, Premiá Editora, La Red de Jonás, 1988, 6a. ed., México.
- Bermúdez, M. E. (1984). *Detente, sombra*. UAM, Molinos de Viento 36, serie narrativa, México.
- Brito Villalobos, C. (s/a). “El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica”, *Escritores.cl*. <http://www.escritores.cl/base.php?f1=articulos/texto/genero_negro.htm> (19 de julio de 2008).
- Cano Velásquez, L. C. (2006). “Novela negra, modernismo y revolución en *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II”, *Coherencia* 3 (005), julio-diciembre, Universidad Efait, Medellín, pp. 73-88 <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/774/77430505.pdf>> (2 de julio de 2008).
- Dominguez, M. S. (2005). Chesterton en Borges, *Revista de Literaturas Modernas*. Núm. 35 <http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/objetos_digitales/99/DominguezRLM35.pdf> (19 de julio de 2008).
- Gómez, S. I. (2007). “Hay sequía de autoras de género negro en América Latina y España, señalan autores”, *El Sur* (Cultura), lunes 17 de diciembre, México, <http://www.suracapulco.com.mx/nota1e.php?id_notas=30341> (7 de julio de 2008).
- García, G. (2004). “Tres tópicos modernos”, *Crítica.cl*. 27 de junio, <http://www.critica.cl/html/g_garcia_02.htm> (19 de julio de 2008).
- Garyubas, A. (2004). “El enigma del caso aún

- no cerrado: La identidad de Sauli Lostal”, *Letralia, Tierra de Letras*, IX (117). 1 de noviembre, Cagua, Venezuela, <<http://www.letralia.com/117/articulo04.htm>> (19 de julio de 2008).
- Kayser, W. (1992). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1. Tratados y Monografías 3, 4a. ed., Madrid.
- La Fuente, J. L. de (2003). “Rodolfo Usigli busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano”, *AlterTexto*. Vol. 1, Núm1. <<http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/pdf/delafuente.pdf>> (7 de julio de 2008).
- Leal, L. (1956). *Breve historia del cuento mexicano*. Andrea, Manuales Studium 2. México.
- Mandel, E. (1986). *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. UNAM, Textos de Ciencias Sociales, México.
- Márquez, S. (2006). “La literatura policiaca en México”, *Impulso del Estado de México*. Sección cultural, jueves 28 de septiembre <<http://impulsocultura.blogia.com/2006/092807-la-literatura-policiaca-en-mexico.php>> (3 de julio de 2008).
- Narcejac, T. (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*. FCE, Colección Popular 343, México.
- Navarrete Maya, L. (1995). “La novela policial en Miguel N. Lira”, *Actas XII. AIH*, Centro Virtual Cervantes, pp. 136-141. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_020.pdf> (15 de julio de 2008).
- Paredes, J. C. (1999). “Novela policiaca”, *Enciclopedia Universal DVD* ©Micronet, <http://jose.navarro.eresmas.net/novelapoli.html> (18 de julio de 2008).
- RAE (Real Academia Española) (2001). *Diccionario de la lengua española*. Espasa Calpe, 22a. ed., Madrid.
- Ramírez-Pimienta, J. C. y S. C. Fernández (comps.) (2005). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Plaza y Valdés/Occidental College Los Angeles, México.
- Roas, D. (2005). “¿Por qué leemos (todavía) novelas policiacas?”, *Quimera*. 259-260, julio-agosto, Asociación de Revistas Culturales de España <<http://www.revistasculturales.com/articulos/43/quimera/369/1/-por-que-leemos-todavia-novelas-policiacas.html>> (16 de julio de 2008).
- Rodrigues, E. (2006). “Leituras de escritor enquanto jovem”. *Aprender Juntos*. Núms. 6-7, Maputo, Janeiro (actas del II Simposio Internacional Língua Portuguesa: Diálogo entre Culturas. *A literatura infanto-juvenil. Mitos, heróis e educação para a cidadania*, 18-20 de abril de 2005, pp. 103-118. <http://www.edu-port.ac.mz/filemanager/aprender_juntos/aprender%20juntos%206-7%20miolo.pdf#page=103> (1 de julio de 2008).
- Sorrentino, F. (2004). “La novela que Borges jamás escribió”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/borgesno.html>> (2 de julio de 2008).
- Tomachevski, B. (2002). “Temática”, en Todo-rov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (antología). Siglo XXI Editores, 10a. ed., México.
- Vigueras Fernández, R. (2005). *La novela policiaca de temática romana clásica. Rigor e investigación*. Tesis doctoral, Área de Filología Latina, Departamento de Filología Clásica, Universidad de Murcia <http://www.tdr.cesca.es/TDX/TDR_UM/TESIS/AVAILABLE/TDR-1210107-101818//ViguerasFernandez.pdf> (15 de julio de 2008).

La Colmena

Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México

Foro de expresión
donde confluyen
la creatividad, la pluralidad
y la libertad del pensamiento,
mediante un ejercicio de análisis, reflexión y crítica.



http://www.uaemex.mx/pla/la_colmena/home.html

Suscríbete



Informes:
 Francisco de P. Castañeda No. 105, Col. Universidad,
 Toluca, Estado de México, C.P. 50150.
 Teléfonos: (722) 2 77 38 35 y 2 77 38 36
 E-mail: lacolmena@uaemex.mx