

**EL DETECTIVE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE,
UN HÉROE SIN ATRIBUTOS O LOS DONES DE LA IRONÍA.**

**ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE
EN LA SERIE POLICIACA DE PACO IGNACIO TAIBO II.**

ERIKA LANCHEROS

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CARRERA DE ESTUIOS LITERARIOS

BOGOTÁ, JUNIO 2008

**EL DETECTIVE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE,
UN HÉROE SIN ATRIBUTOS O LOS DONES DE LA IRONÍA.**

**ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE
EN LA SERIE POLICIACA DE PACO IGNACIO TAIBO II.**

ERIKA LANCHEROS

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
PROFESIONAL EN ESTUDIOS LITERARIOS**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JUNIO 2008**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

JOAQUÍN SÁNCHEZ GARCÍA S.J.

DECANA ACADÉMICA

CONSUELO URIBE MALLARINO

DECANO DEL MEDIO ACADÉMICO UNIVERSITARIO

LUIS ALFONSO CASTELLANOS RAMÍREZ S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SÁNCHEZ

DIRECTOR DE LA CARRERA DE LITERATURA

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

MIGUEL FERNANDO MENDOZA LUNA

Artículo 23 de la resolución Nº 13 de julio de 1946:

“la universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

Bogotá, 27 de Junio de 2008

PROFESOR

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ

DIRECTOR CARRERA DE LITERATURA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Apreciado Jaime Alejandro:

Tengo el gusto de presentar el trabajo de grado titulado, de la alumna Érika Juliana Lancheros Velásquez, *El detective Héctor Belascoarán Shayne, un héroe sin atributos o los dones de la ironía. Análisis de la construcción del personaje en la serie policiaca de Paco Ignacio Taibo II*, quien llevó a cabo un juicioso proceso de profundización y revisión de las obras del escritor mexicano.

La investigación realizada se llevó a cabo de forma seria y profunda. Los temas abordados en el trabajo permiten reconocer un abordaje crítico muy pertinente para los estudios literarios.

Por lo anterior, doy mi concepto favorable para que se diligencie el procedimiento dispuesto por el Departamento para la lectura y sustentación de este trabajo.

Atentamente:

Miguel Fernando Mendoza Luna

A mis amigos, los de siempre, les debo su compañía, las ganas, regaños fructíferos, exilios momentáneos; horas y más horas de “aguante” que hicieron posible el remate de esta faena. Sin duda alguna, a Miguel por su paciencia detectivesca.

A todos ellos, sin distinciones de raza o credo, les dedico lo que viene...

“Este vals no resultó fácil”.
Theodore Roethke

TABLA DE CONTENIDO

| | Pág. |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| 1. PRIMER CAPÍTULO: Aproximación a la novela policiaca..... | 13 |
| 1.1. Preámbulo..... | 13 |
| 1.2. Aproximaciones terminológicas..... | 16 |
| 1.3. Autores y detectives: Un breviario del género policiaco..... | 21 |
| 1.4. Cambio de escenario: la novela policiaca en España..... | 33 |
| 1.5. Los detectives acortan distancias: La novela policiaca en Latinoamérica..... | 38 |
| 1.6. México: “la gangstera total”..... | 47 |
| 1.7. Taibo II en breves palabras..... | 55 |
| 2. SEGUNDO CAPÍTULO: El humor irónico en la serie Belascoarán Shayne..... | 60 |
| 2.1. La serie de Héctor Belascoarán Shayne..... | 60 |
| 2.2. La relativización de la ficción: La ironía..... | 62 |
| 2.3. El efecto semántico de la ironía en la serie de Héctor Belascoarán Shayne..... | 65 |
| 2.3.1. Elocuciones locales: Ironía verbal o simple..... | 68 |
| 2.3.2. El monstruo ciudadano de Belascoarán: ironía accidental o situacional | 72 |
| 2.3.3. Los dones de Belascoarán o el pastiche satírico (imitación irónica)..... | 80 |

| | |
|--|-----|
| 2.3.4- Técnica del reproche o el paralelismo literario: ironía metatextual..... | 93 |
| 3. TERCER CAPÍTULO: La defensa del detective: Belascoarán como figura de la ironía trágica..... | 99 |
| 3.1. La humanización de la trama a través del humor..... | 99 |
| 3.2. La ironización del crimen a sangre fría: Días de combate..... | 104 |
| 3.3. La lógica de la realidad se impone: No habrá final feliz..... | 110 |
| 3.4. La lógica de la ficción se impone: Regreso bajo la misma ciudad y bajo la lluvia..... | 116 |
| 4. CONCLUSIONES..... | 126 |
| 4.1. Taibo II en la tradición de la novela policíaca..... | 126 |
| 4.2. El efecto de la ironía: una visión de mundo particular y los fenómenos de intertextualidad o autoconciencia de escritura..... | 128 |
| 4.3. El mundo como texto o el texto como mundo: visión trágica..... | 130 |
| 4.4. General..... | 131 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA..... | 133 |

INTRODUCCIÓN

Contemplar al “detective” como una versión irónica y transgresora de los valores que profesan las sociedades, es uno de los motivos que han hecho de la novela policíaca un género sugerente y novedoso en el ámbito de su recepción; aún más si ese personaje posee un sustrato consumadamente latinoamericano.

En efecto, tanto en México como en otros países latinoamericanos, la evolución del personaje prototípico de la novela policíaca ha consistido en la subversión del papel de detectives como Auguste Dupin (Poe), Sherlock Holmes (Doyle) o Philip Marlowe (Chandler) para mostrar las debilidades y falencias del sistema que habitan, pero al mismo tiempo, para reivindicar momentos definitivos en la construcción de nación y sociedad.

Rúbem Fonseca (1925), Ricardo Piglia (1940), Ramón Díaz Eterovic (1956), o Pablo de Santis (1963), entre otros, dan cuenta de ello con personajes que, sin dejar de ser oscuros y solitarios, se aclimatan en sus ciudades, ofreciendo de alguna manera un homenaje a sus antecesores; o que, en el caso del detective mexicano de Paco Ignacio Taibo II (1949) que se abordará en este trabajo,

pueden atreverse a rebatir los métodos clásicos para proponer uno propio, diletante tal vez, pero eficaz ante esas ciudades eclécticas y monstruosas.

No es de extrañar entonces, encontrar en los recorridos de estos detectives latinoamericanos, urbes desenfrenadas, descritas minuciosamente con sus hampas y marismas; o los dialectos propios de las calles para enfrentar personajes esperpénticos y marginales que pueden resultar equivalentes al mundo cotidiano en el que nos desplazamos.

Este tipo de detectives saben de lugares, personas y códigos que deben emplear en situaciones específicas. Pero sólo a fuerza de intuiciones y experiencias-límite, han aprendido que la ley hay que hacerla por cuenta propia y que su gesto restaurador sólo se logra cuando ocasionalmente borran del “mapa” a uno que otro proscrito del bien social.

Pero qué decir cuando surge un detective como Héctor Belascoarán que suele destacarse no exactamente por su temeridad, más bien porque escenifica situaciones avasalladoras de las que sólo es posible escapar con algún apunte humorístico.

Acostumbrados a los héroes “duros” y virtuosos de la literatura detectivesca, sus lectores se tropiezan con la condición humana de este detective: eventualmente infausta; completamente irónica. Héctor Belascoarán Shayne figura como un personaje cercano, auténtico, que con su crítica mordaz, con su amor patrio, con

su tragedia a costas, deja abierta la posibilidad de mirar los propios escenarios sociales y el modo de desenvolverse en ellos.

De esta manera se analizará como punto fundamental, la construcción del personaje del detective a través del humor irónico, en la Serie Belascoarán Shayne, que consta de nueve novelas de las cuales se tomarán como eje cardinal: *Días de combate* (1997); *No habrá final feliz* (1989) y *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1998) puesto que son definitivas en la caracterización del detective mexicano.

En la primera parte, se examinará la evolución del género policiaco desde sus inicios hasta hoy. Es un panorama sucinto que permitirá esclarecer algunas terminologías propias del género, así como personajes y autores más representativos que fueron definitivos para su evolución.

En la segunda parte se analizará la construcción del personaje Héctor Belascoarán Shayne a partir de las novelas mencionadas anteriormente, teniendo en cuenta varias categorías propias de la ironía para hallar los rasgos particulares del detective mexicano, desde ese modo desenfadado y coloquial que utiliza, hasta los momentos de continuidad y ruptura que éste establece, en relación con personajes, espacios y temas del género como tal.

A partir del reconocimiento de las diferentes formas de ironía, expuestas en el segundo capítulo, se extenderá una tercera parte enfocada en el desarrollo argumental del detective. En este capítulo se relacionará su ideal restaurador y los momentos cruciales que el detective mexicano experimenta en la Serie, para revelar el sentido concreto de su heroicidad como figura de la ironía y los fundamentos políticos y sociales que hacen posible su existencia. Sólo así será posible explorar, a través de esa figura del detective, la cara oculta del México contemporáneo, en sus franjas de integración como de descomposición social.

Todos estos elementos participarán conjuntamente a la hora de rastrear la relación autor, personaje, hechos narrados y lector. También servirán de apoyo a otros estudios que quieran hacerse sobre la obra de Paco Ignacio Taibo II y su aporte a la novela policíaca contemporánea.

Después de leer alguna novela de la serie Belascoarán Shayne, el lector sabe que no sólo se trata de sonreír con las ocurrencias de aquel detective pertinaz que sigue, con su único ojo visible, algún sospechoso; también se trata de detectar al hombre que, desde su propia condición, puede mostrar una realidad latente, en la que no siempre se pierde y sólo a veces, con un golpe de suerte, es posible “descubrir la dimensión oculta —en términos de Chandler— de nuestra llamada civilización”.

PRIMER CAPÍTULO

1. APROXIMACIÓN A LA NOVELA POLICIACA

1.1. PREÁMBULO

“La novela policiaca (...) es la primera y única forma de literatura popular en la cual se expresa cierto sentido poético de la vida moderna”.

G. K. Chesterton

“Enseñadme un hombre o una mujer que no soporte las novelas de misterio y yo os enseñaré un tonto...un tonto mañoso, quizá, pero un tonto al fin y al cabo”.

Raymond Chandler

La novela policiaca ha sido condensada bajo un sinnúmero de denominaciones como novela criminal, novela negra, *thriller*, *hard boiled*, relatos detectivescos, de suspenso o misterio, a los que pueden sumarse novela menor, paraliteratura¹, entre otros, sin embargo no se puede negar contemporáneamente el aumento de sus lectores ni de los estudios de carácter crítico que cobran fuerza en el ámbito literario.

¹ “No deberíamos tener temor al expresar una sentencia literaria de este calibre: *Largo adiós* de Raymond Chandler o *Cosecha roja* de Dashiell Hammett son obras maestras, inolvidables y poderosas, como *El sonido y la furia* de Faulkner o *El viejo y el mar* de Hemingway, y deberían aparecer en cualquier antología de la literatura estadounidense que se respete. Pero si dijéramos esto en voz alta, los historiadores profesionales de la literatura levantarían las cejas, asombrados, y luego se reirían descreídos. Probablemente en un diccionario literario jamás le dedicarán el mismo número de renglones a los dos primeros que a los segundos.” (Sánchez, 1997: 122).

Aun cuando las delimitaciones del género como tal sean difusas y que, por este mismo motivo, su calidad literaria se cuestione² ya sea desde el uso de los mecanismos estructurales que conducen a la resolución de un problema, los prototipos de los personajes y de motivos o, en el caso de su recepción, desde el carácter masivo y popular al que suelen estar sujetas este tipo de novelas, su acogida es notable.

En la novela policiaca se encuentran situaciones que no necesariamente remiten a un crimen³ pero que ponen en evidencia el desequilibrio existente en la sociedad.

Raymond Chandler señala este aspecto al decir:

El autor realista de novelas policiacas habla de un mundo en el que los gánsteres pueden dirigir países: un mundo en el que un juez que tiene una bodega clandestina llena de alcohol puede enviar a la cárcel a un hombre apresado con una botella de whisky encima. Es un mundo que no huele bien, pero es el mundo en el que usted vive. No es extraño que un hombre sea asesinado pero es extraño que su muerte sea la marca de lo que llamamos civilización.⁴

² Luis H. Aristizábal señala que: "Cuando veo la ahora muy recurrida palabra *thriller*, de inmediato pienso en algún bodrio de Michael Jackson. *Thriller*: "Cosa, persona o historia conmovedora, entusiasmadora, espeluznante, etc.", reza el patético diccionario. En la batalla de los géneros literarios, según esta hospitalaria definición, *thriller* es cualquier escrito que alcance una determinada intensidad dramática. Más que un género, pues, habría que hablar de una especie de sello de calidad". (1993: 155)

³ En este sentido el crimen no siempre alude a una acción voluntaria de matar o herir a alguien, según la definición de este término en el *Diccionario de la RAE* (1992), más bien se relaciona con los motivos que incitan a cometerlo. El crimen actúa a través de la sentencia causa-efecto es decir, que los motivos casi siempre conducen a los actores a ser víctimas ya sea de la sociedad o de su propia condición personal.

⁴ Citado por de Manuel Rud (2001).

La presentación irónica de una sociedad que permanece en una inestabilidad constante, particularidad de la literatura criminal, resulta equivalente al mundo cotidiano en el que nos desplazamos. No resulta descabellado pensar en un gángster que dirige un país o que un juez, abocado al orden y la legalidad, lleve una vida paralela, inmersa en la transgresión.

El encuentro con una ciudad desenfrenada, la masificación y el auge de la industria y la tecnología, el fracaso de las utopías, las prácticas modernas que giran en torno a la ruptura y la reelaboración de conceptos, en resumen, el impacto de la modernidad en nuestras sociedades, permiten construir una visión mucho más compleja y crítica en esta serie de novelas. Sus discursos, motivos y personajes presentan una profundidad que se sobrepone a la acción.

En este sentido, resulta fundamental analizar la evolución que el género policiaco ha tenido hasta entonces. En este capítulo mostraré a grandes rasgos su transformación desde los relatos de Edgar Allan Poe hasta hoy, cercado los diversos conceptos que han tratado de formularse sobre el género policiaco, incluso, los concernientes al uso de algunas categorías: *thriller*, *hard boiled*, novela policiaca negra, entre otras, que permiten esclarecer el uso de algunas terminologías claves en él; así como los prototipos de los personajes más representativos y sus autores, incluyendo novelas y títulos que fueron definitivos para su evolución.

1.2. APROXIMACIONES TERMINOLÓGICAS

Los primeros intentos por definir la novela policiaca surgen a partir de tres relatos de Edgar Allan Poe⁵ como un desafío a la capacidad de análisis del lector; un ejercicio intelectual en donde se trata de hallar una verdad que no está visible, un juego racional, un cálculo de probabilidades que permiten descifrar un misterio, la manifestación del *ágon*⁶. Aunque se mencionan historias similares, anteriores a Poe, en donde aparece un rasgo sobrenatural propio de novelas góticas como *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole o *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, no tienen el componente racional que surge con estos tres relatos.

C. August Dupin, el célebre detective de Poe, revela de manera extraordinaria su respuesta a encrucijadas cerradas que no dan cabida a la simple y llana solución. *Los crímenes de la calle Morgue* es un ejemplo fehaciente de qué tan compleja puede resultar una conclusión a la que es posible llegar mediante ciertas capacidades facultativas que sólo un tipo selecto de sujetos como Dupin puede

⁵ Estos cuentos son: “Los crímenes de la calle Morgue” (publicado en *The Graham’s Magazine*, 1841) “La muerte de Marie Rogêt” (en *The Ladies Companion*, 1842-1843) y “La carta robada” (*The Gift*, 1845).

⁶ Caillois clasifica los juegos en dos categorías fundamentales: La primera es el *ágon*, en donde dos adversarios disponen al principio de elementos exactamente del mismo valor y en el mismo número, de acuerdo con una cantidad determinada de probabilidades y reglas en la que tienen que aplicar su destreza y habilidad para manipularlas y vencer. La segunda categoría es el *alea*, que corresponde más bien al azar. (P.43-48). En este caso, utilizo el *ágon*, para señalar la relación de competencia existente entre los personajes (detective, criminal, cuerpo policial, y, en último grado, lector) para determinar quién es más avezado en las estrategias del juego deductivo que redondea la trama para encontrar una solución. Para Poe, el ejercicio metódico del detective, es comparado con aquellos juegos (damas, el ajedrez o el whist) que despiertan la facultad analítica del jugador. “Lo principal, lo importante [señala Poe] es penetrar en el espíritu del contrario y saber lo que debe ser observado”. Citado por Román Gubern (1970: 46-47).

poseer, en donde el ingenio y el análisis permiten llegar a una respuesta inesperada.

Sin duda, el procedimiento que plantea Poe podría emparentarse al análisis matemático a la hora de describir cómo ocurrió el asesinato de una joven y su madre cuyos cadáveres aparecen en la escena del crimen en extrañas condiciones, una encajada de manera prodigiosa en el hueco de la chimenea y otra, estrangulada violentamente. De manera asombrosa, pero racional, Dupin descubre que el artífice de tal atrocidad es un orangután que escapó de un circo.

He aquí el componente novelesco: los argumentos racionales que Dupin enumera conducen a una recomposición lógica de un evento que, a decir verdad, resultaría imposible si no se sumaran el aspecto nomotético, la atmósfera y la carga dramática necesarias para hacer posible la verosimilitud del relato.

Pero no se trata de determinar qué tan verosímil o no puede ser la obra de Poe, sino de marcar el nacimiento de un concepto a través de esta tríada de relatos, definitivos en la génesis del género policiaco, que están regidos bajo preceptos lógico-racionales y que mantienen la acción seriada del detective en los tres relatos, facilitando el desarrollo de la novela policiaca posterior. De este modo, bajo el mismo hálito racional nace el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle o Hércules Poirot de Ágatha Christie, entre otros.

En principio y desde una perspectiva literal, la novela policiaca es un relato de orden lineal en el que se plantea alguna manifestación criminal, generalmente un asesinato, que es investigado por una o más personas. En este caso el

protagonista suele ser un detective que interroga a los sospechosos y reúne pruebas para reconstruir el crimen o, en su defecto, trata de impedirlo. Sólo al final, se descubre al culpable y se aclara el procedimiento que el detective empleó para resolver el caso.

No obstante, el asunto crucial del género policiaco que marca su evolución no llega a su resolución. Más bien se trata del proceso, la búsqueda, del juego o *ágon* que permite no sólo desentrañar la trama sino llegar a un estrato mucho más profundo que involucra el pensamiento humano y su falencia.

Como se trata de un género novelesco en cuanto a su forma y contenido, y retomando el aspecto literal, supone más exactamente un relato de ficción, aunque los sucesos que se anoten sean más o menos reales⁷. La alusión en cuanto al origen del término, inicialmente fue denominado como *detective story* o *detective novel*, expresiones anglosajonas que aluden principalmente al papel del investigador no oficial.

En Francia se utilizó *roman policier*, pero la investigación está a cargo de la policía. En Hispanoamérica, la nominación es “novela policial” y en España, “novela policiaca”⁸. Para tal punto Vázquez de Parga señala la importancia de emplear un término más amplio y comprensible del género como “novela criminal”

⁷ A diferencia de las crónicas periodísticas, forenses o judiciales cuyo componente es descriptivo y “objetivo”, las novelas policiacas combinan la ficción y la realidad logrando una estructura discursiva completamente verosímil. Véase Vázquez de Parga (1981. P. 12). *Los mitos de la novela criminal*. Editorial Planeta: España,

⁸ Véase José F Colmeiro (1994: 54-55). Es importante resaltar que en este proyecto utilizaremos el término de “novela policiaca”; tanto Hubert Pöppel como José Colmeiro, y Vázquez de Parga lo señalan como el más habitual en su uso.

sin descartar, claro está, lo insuficiente del concepto a la hora de abarcar los subgéneros y otras manifestaciones similares que hacen de la novela policiaca, un *género inestable*⁹, a lo que añade: “(...) Por ello, la idea más sencilla y evidente de lo que pueda ser la novela criminal aparece por el sentido literal de su denominación. La novela criminal es, *prima facie*, una novela de crímenes, un relato que se centra en alguna manifestación criminal” (1981:12).

Vázquez de Parga da cuenta de la necesidad de aclarar una definición tan ambigua como ésta. Dada la infinidad de términos que sugieren características particulares de cada país y a la diversidad de subgéneros, que generan imprecisiones conceptuales. En tal caso Colmeiro acuña una noción más amplia de la novela policiaca en la que trata de situar, como forma común, el hecho criminal:

Partimos de la categorización de la novela policiaca como género complejo, definido globalmente como una narrativa ficcional cuyo hilo estructural lo forma la investigación de un hecho criminal independientemente de su método, objetivo o resultado. (...) No designa solamente, como su nombre indicaría, la narración de las pesquisas policiales, sino toda narración inquisitiva alrededor del fenómeno del crimen (en la que es frecuente, pero no necesaria, la participación de un detective, ya sea oficial, privado o aficionado). (1994: 53-54).

Es una definición que relaciona las constantes: hay un detective aunque no es fundamental, hay un crimen que no puede quedar enunciado sino que debe arrojar, de una u otra manera, una respuesta que permita llegar al delincuente (o

⁹ Thomas Narcejac constata la dificultad de precisar el género policiaco, por tanto, lo cataloga como un “género inestable”. (Gubern, 1970: 51).

por lo menos, el lector se encarga de elaborarla) y hay una investigación que involucra el método. En este caso la novela policíaca, por lo menos la clásica, posee una estructura binaria que presenta un problema y su resolución en torno al acto criminal.

Thomas De Quincey separa las particularidades morales de la estética en cuanto a este aspecto. Sostiene que la inclinación humana natural hacia la contemplación de la belleza, la base de todo arte, se puede encontrar en todos los episodios de la vida, incluso en los más negros o moralmente reprobables, como el asesinato (Gubern, 1970:58). Poe y los escritores de novelas policíacas posteriores a él tratan el hecho criminal fuera del aspecto moral, como un componente estético que permite articular dos elementos esenciales: el misterio y la investigación, entendiendo desde el misterio todo aquello que gira en torno a un crimen tenebroso y la investigación como el mecanismo “aristocrático” para practicar la deducción (Gubern, 1970), en tanto el detective no se involucra directamente en la escena del crimen.

Aunque suene paradójico, la experiencia estética puede asociarse al carácter vertiginoso que implica la sensación de lo oculto¹⁰. Desde este presupuesto, la novela policíaca empieza a desarrollar el método deductivo del investigador quien se encarga de descubrir a partir de cierto número de pistas la solución a una contravención. De tal suerte, la conjunción entre tensión y cualidad meníngea en torno a un hecho criminal, hacen posible el surgimiento del género.

¹⁰ Véase Eugenio Trías (1992: 18).

1.3. AUTORES Y DETECTIVES: UN BREVIARIO DEL GÉNERO POLICIACO

A partir de la segunda mitad del siglo XIX hicieron su aparición los relatos de corte policiaco¹¹. Las primeras publicaciones de esta serie de relatos, al igual que las novelas de folletín, se hicieron a través de periódicos o revistas. Su recepción fue enorme debido a la relativa facilidad para obtener los fascículos o folletines ya fuese por su bajo precio o por el manejo a nivel narrativo de estas obras pues eran entretenidas por sus temáticas y accesibles a toda clase de público, cuestión que permitió divulgarlas masivamente¹².

Ya he señalado con anterioridad que se le otorga la paternidad del género policiaco al escritor estadounidense Edgar Allan Poe con tres relatos claves en cuanto al tratamiento de la trama y de personajes que dan origen a la novela policiaca posterior (Colmeiro, 1994: 55). En los tres relatos, aparece el detective C. Auguste Dupin, inspirado en un detective real: François Eugène Vidocq, jefe del Departamento de Investigación Criminal de París, cuya excentricidad y sus dotes extraordinarias para rastrear los casos más insólitos sirvieron de modelo para otros relatos similares.

¹¹ Se mencionan “relatos” pues aún no se había consolidado un patrón específico de novela policiaca. Este patrón surge a partir del escocés Arthur Conan Doyle, al crear a Sherlock Holmes y a su ayudante Watson. Según afirma el propio Conan Doyle, el modelo Sherlock Holmes proviene de uno de sus profesores de la facultad de medicina, para quien el análisis y la deducción articulan todo tipo de razonamiento.

¹² Vázquez de Parga aclara ciertos presupuestos en cuanto a la novela de folletín, en la que inicialmente se inscribió el género policiaco para señalar el porqué de su posterior valoración crítica: “la cultura literaria generó en toda Europa, el procedimiento de la publicación por entregas que, por la facilidad de su adquisición y la comodidad de su lectura semanal, hubo de degenerar en el folletín para satisfacer las ansias evasivas de los lectores, conquistando por el nuevo procedimiento editorial a las clases humildes no lectoras, lo que naturalmente habría de suponer una adaptación del contenido literario a sus gustos y a su bajo grado cultural.” (1981:44)

La influencia de Poe fue contundente. Otros escritores como Gaboriau (1832-1873), con “El caso Lerouge” (1863) y su personaje Mr. Lecoq cuyo método investigativo, a diferencia de Dupin, es totalmente empírico y oficial (Colmeiro, 1994: 44) o Wilkie Collins (1824-1889), con el Sargento Cuff, también inscrito en el campo oficial de la investigación, aparecen en la esfera de los relatos policiacos creando un público que se consolidaría con Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) y su famoso Sherlock Holmes (1887)¹³, un héroe excéntrico que se encarga de restaurar el orden establecido al solucionar una situación caótica en donde va descartando, con la ayuda de Watson, mediante una fórmula lógico-racional, los sospechosos que salen en escena.

Sin duda el género policiaco se populariza a partir de las novelas de Conan Doyle. Agatha Christie (1891-1976), por su parte crea a Hércules Poirot. Este personaje aparece por primera vez en *El misterioso caso de Styles* (1920). Poirot da rienda suelta a su personalidad metódica, al resolver con agilidad el motivo del envenenamiento de la propietaria. A partir de esta novela, Hércules Poirot asegura un éxito similar al de Conan Doyle, pero su acción más bien se limita a escenarios alejados, a crímenes realizados a puerta cerrada, a las resoluciones metódicas de un detective que siempre despliega sus dotes heroicas y sofisticadas.

Bajo esta misma línea pueden encontrarse otros escritores como Frederick William Davis (1858-1933) y Frederick Marmaduke. Ambos son los autores más representativos de la saga de aventuras de Nick Carter, personaje que

¹³ Según afirma el propio Conan Doyle, el modelo Sherlock Holmes proviene de uno de sus profesores de la facultad de medicina, para quien el análisis y la deducción articulan todo tipo de razonamiento.

originariamente fue creado por John Coryell (1851-1924) pero luego pasó a manos de un equipo editorial que aseguró su continuidad con Davis y Marmaduke. Nick Carter es un detective que desea vengar la muerte de su padre, emprendiendo una gran campaña contra el crimen. Al igual que Holmes o Poirot, este personaje es un restaurador del orden que está inscrito a la luz del poder oficial.

Otro de los escritores representativos de este periodo es Gaston Leroux (1868-1927) quien crea un joven personaje: Joseph Rouletabille, “la astucia policiaca en un cerebro de dieciséis años”, como precisa en *El misterio del cuarto amarillo* (1907). La idea del cuarto cerrado, cuyos orígenes pueden encontrarse en las historias de Poe, se resume en este texto en donde el poder deductivo de Rouletabille es fenomenal. Hay un revólver, una huella ensangrentada del asesino, un cuarto al que es imposible acceder desde afuera y el cuerpo maltratado de la señorita Stangerson. Los indicios iniciales apuntan a los sospechosos más cercanos pero el enigma aumenta a medida que éstos son descartados mediante el procedimiento deductivo del joven reportero. Los datos específicos que incluyen planos de la casa donde ocurre el crimen, cartas y versiones poco fiables, generan la intriga necesaria para confundir al lector y sorprenderlo con un final inesperado.

Asimismo encontramos a G.K.Chesterton (1874-1936) y su cándido personaje Padre Brown, quien resuelve los casos más inexplicables con sus dotes deductivas, bastante encubiertas por cierto, en su personalidad poco reveladora en comparación con sus antecesores.

Estas novelas mantienen la estructura de rompecabezas y personajes que, definidos como detectives o amateurs, van de la mano con el sistema. En conclusión, novela victoriana (Vázquez de Parga, 1981:94), novela clásica, son las definiciones más comunes para este periodo inicial del género policiaco donde el orden y el heroísmo constituyen la biela ética de los detectives.

Entre 1920 y 1940 llega la “edad de oro” del género. El éxito en Europa y Norteamérica es rotundo. Si bien es cierto que la novela Policiaca clásica sigue vigente, por esta época las variedades comienzan a surgir. De hecho, después de la primera guerra mundial, la sociedad europea y norteamericana tuvo una crisis en cuanto a su sistema de valores y su proyección económica, principalmente por la industria de la guerra, ocasionando una transformación notoria en la sensibilidad de la sociedad, motivo suficiente para generar también una innovación sustancial en la novela policiaca del momento.

En Norteamérica, la revista *Black Mask* (1920) constata ese cambio social en sus publicaciones y actualiza el género bajo una mirada puesta en la realidad; en Francia, Marcel Duhamel realiza una colección que llamó *Série Noire* (1945) —la serie negra— que se encargó de divulgar las mejores publicaciones de este tipo¹⁴ y en las que estaba cifrado también el espíritu de la época, cuyas novelas, cargadas de acción, tenían como común denominador, la violencia y una mirada crítica a la realidad social.

¹⁴ Esta publicación también fue un homenaje a la revista norteamericana *Black Mask* que dio a conocer los primeros relatos *hard-boiled*. Véase Colmeiro (1994: 56).

Los sistemas de valores inestables, la corrupción, la miseria, el desempleo, el surgimiento de mafias que trafican con alcohol¹⁵ y otras repercusiones sociales, airean la vetusta concepción del crimen como un simple artificio estético para otorgarle una apariencia más oscura, problemática y, sobre todo, verosímil. A partir de estas publicaciones que *Black Mask* y la *Serie Noire* realizan, tal vez por la gratuidad de su nombre, se acuña un nuevo término para el género: la novela negra.

Sin duda el surgimiento del mal, como gran hacedor del conflicto en esta nueva vertiente de novelas, permite acuñar términos como el *thriller* y el *hard-boiled* o de los detectives “duros” contrapuestos, por cierto, a la imagen caballeresca de los detectives anteriores.

Estos detectives “duros” se abocan a la titánica empresa de restaurar parcialmente el equilibrio. Digo parcialmente, puesto que tampoco están de acuerdo con el sistema que promulga el bien, por lo tanto se encargan de restaurarlo a su manera —con o sin ley de su parte— y titánica empresa porque saben que el mal resurgirá en cualquier momento, cuestión que marca la diferencia, por lo menos, con las novelas policiacas de corte clásico a las que aludía unas páginas atrás. La fuerza

¹⁵ El *gangsterismo* es un tipo de delincuencia que surge como respuesta a la ley formulada en 1930 en Estados Unidos de la Ley Seca que prohibía fabricar y distribuir bebidas alcohólicas. Es entonces cuando surge un comercio clandestino que se lucra con la distribución ilegal de alcohol. Los *Gangs* están a la cabecilla del tráfico de alcohol y otras actividades ilegales y de resultados más bien violentos. Véase Vázquez de Parga (1981:195).

física, la violencia expuesta de manera abierta, la destrucción de la amenaza, constituirían la base de estas sub-categorías del género.¹⁶

Precisamente en la revista norteamericana *Black Mask*, bajo el espíritu del *hard-boiled*, aparece por primera vez Dashiell Hammett (1894-1961) (Coma, 2001:25). Los detectives en Hammett como Nick Charles y Sam Spade, tienen una personalidad bastante particular y violenta. A diferencia de un Holmes o un Dupin, son personajes ambiguos y vulnerables a causa de los dilemas éticos en los que se ven envueltos. Son héroes, sí, pero de carne y hueso que encarnan las contradicciones propias del ser humano.

A partir de las novelas de Hammett, el género policiaco se transforma en un reflejo de la sociedad. No sólo su estructura se dirige al desarrollo violento y “duro” del *plot* (trama)¹⁷, también literariamente cobra sentido tal evolución, al incluir en el discurso, un lenguaje igualmente cortante y violento. Con Hammett, la novela policiaca sale del cuarto cerrado a las calles, adaptando todas las expresiones posibles que en ellas circulan¹⁸. A él lo preceden por la misma línea Jonathan Latimer, Raoul Whitfield o meter Cheyney, entre otros.

Sin embargo, Raymond Chandler (1888-1959), otro seguidor de Hammett que también aparece a la luz del *hard-boiled*, se encarga de suavizar el carácter

¹⁶ La combinación de cierto análisis (*analysis*) con la acción (*action*) generan el *hard-boiled*. Mucha acción y más bien poco análisis, constituyen el *thriller*. Véase Hubert Pöppel (1998: 13-14).

¹⁷ En 1950 la novela policiaca se basa, por ejemplo, en el *modus operandi* de los detectives reales para resolver crímenes.

¹⁸ Véase Vázquez de Parga (1981: 184).

violento de esta clase de novelas. Es claro que las historias de Chandler tienen un fuerte contenido social y realista que refleja una ruptura total con el idealismo positivista del siglo XIX, pero lo que le permite trascender en la historia del género policiaco, es su calidad narrativa. Chandler exploró diversas técnicas narrativas y fórmulas del *hard-boiled* que sintetizó a partir de su decálogo del relato policiaco, convirtiéndose así en un maestro del género.

En Chandler, los investigadores o detectives se presentan como sujetos “duros” que trabajan por dinero y con métodos poco ortodoxos. Son personajes que tienen una solidez extraordinaria en cuanto a su caracterización, como *Philip Marlowe* que a pesar de su voluntad por restaurar ciertos valores es consciente de su impotencia ante la presencia de una sociedad corrupta e injusta, haciéndolo presa del escepticismo. Es un personaje irónico, impositivo, consecuente con la realidad de su entorno, solitario hasta la saciedad y humano, elementos suficientes para enmarcar la solidez literaria de Marlowe.

Finalmente Chandler aclara la importancia, más que de hallar al sujeto que cometió un acto delictivo, de encontrar una razón de ser, un significado para los personajes. La acción puede ser violenta o tranquila, pero lo fundamental, en este caso, son los personajes, no los hechos. Para Raymond Chandler hay una búsqueda exhaustiva a la hora de escribir, claro está, buena literatura, que parte de la construcción de los personajes y la combinación adecuada de aspectos reales y ficticios para aterrizar en ese “aire literario” que implica la fluidez en un lenguaje libre de intelectualismos excesivos y de frases fáciles y superfluas.

Esta serie de factores hacen posible restituir la validez literaria de un género que aún no está enmarcado en tal valoración. En términos de Chandler:

Lo único que pretendía cuando empecé a escribir era jugar con un idioma nuevo y fascinante, ver lo que se podía hacer con él como medio de expresión manteniéndolo en un nivel no intelectual, pero adquiriendo la capacidad de decir cosas que sólo se suelen decir con el aire literario (1990:221).

Retomando el problema de la nomenclatura del género policiaco y evaluando sus cambios paulatinos en relación a la trama (*plot*), al personaje principal y el espacio, podemos determinar un esquema general que permitirá clarificar, a grandes rasgos, las dimensiones complejas que abarca la novela policiaca:

- De fines del siglo XIX hasta 1940:

| NOVELA POLICIACA CLÁSICA | |
|---------------------------------|--|
| TRAMA | Lógico-racional, en donde se emplea un método deductivo de investigación. De acción pasiva, se centra en la reconstrucción analítica de un crimen a partir de indicios o pistas que permitirán llegar a la resolución del caso. |
| PERSONAJE PRINCIPAL | El detective o amateur es un héroe virtuoso con características superiores a las del resto: inteligencia, cultura y nobleza. Posee todas las cualidades que lo sitúan una posición privilegiada cuando se trata de restaurar el orden que promueve el poder oficial. Sin duda, es un detective por afición y vocación. Encontramos algunos detectives memorables como: Sherlock Holmes, Hércules Poirot, al joven Joseph Rouletabile o al cándido Padre Brown. |

| | |
|---------|---|
| ESPACIO | Se desarrolla en lugares pequeños y retirados, casi siempre en locaciones campestres. El crimen es a puerta cerrada. Algunos autores representativos de este periodo son Arthur Conan Doyle (1859-1930); Agatha Christie (1891-1976); Gastón Leroux (1868-1927); G.K. Chesterton (1874-1936); Jacques Futrelle (1875-1912), entre otros. |
|---------|---|

- 1930 –1940, periodo de entreguerras:

| HARD BOILED | |
|---------------------|---|
| TRAMA | Se integra el carácter lógico-racional a la acción violenta. No obstante, la resolución del caso se logra en mayor medida, gracias a la acción que emprende el detective más que al uso de métodos deductivos. La atmósfera sobrenatural pasa a un plano real en donde empieza a integrarse la crítica social y las inexactitudes que presenta el poder oficial. El crimen es a mayor escala. |
| PERSONAJE PRINCIPAL | El detective privado o no oficial, es un sujeto vehemente, incisivo y audaz, cuya virtud radica en los métodos prácticos y violentos que utiliza. Al margen de la ley, no siempre es un personaje que nace con la vocación del investigador. Casi siempre, se aboca a este oficio por una situación adversa que sólo superará hasta desenmascarar a los grandes criminales. Algunos detectives “duros” como Sam Spade o Philip Marlowe muestran esa transformación. |

| | |
|---------|---|
| ESPACIO | <p>A diferencia de la novela policiaca clásica, el carácter del enigma cerrado, se modifica. Surgen escenarios complejos que involucran ciudades oscuras y sórdidas en donde el poder está en manos de gánsteres y de políticos que llevan una vida doble. Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959) son algunos escritores que renuevan el panorama de la novela policiaca otorgándole un panorama menos artificial y más crítico.</p> |
|---------|---|

- Finales de la segunda guerra mundial:

| THRILLER | |
|---------------------|---|
| TRAMA | <p>Esta tendencia viene directamente del <i>hard Boiled</i> y normalmente tiende a generar confusión, si no se tiene en cuenta que la acción violenta es el aspecto fundamental de la trama. La resolución del problema no parece tan importante como la acción y mucho menos el carácter crítico o social del <i>hard boiled</i>.</p> |
| PERSONAJE PRINCIPAL | <p>El detective privado o no oficial, hace la ley a su manera. Se caracteriza por ser frío y visceral. Posee un pasado oscuro que lo convierte en personaje desolado y vengativo, de una ética bastante dudosa pero que no niega su espíritu justiciero. Chester Drum, Peter Styles, Match Tobin, son algunos detectives que encarnan esta caracterización.</p> |
| ESPACIO | <p>Los bajos fondos, barrios marginales, lugares dotados de cierto exotismo, son algunos de los escenarios que forman parte de esta serie de</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>novelas. Son escenarios de rasgos cosmopolitas y violentos, a los que aluden escritores como Stephen Marlowe (1928-2008); Judson Philips (1903-1989) o Donald E. Westlake (1933).</p> |
|--|--|

- Finales de la segunda guerra mundial en adelante:

| NOVELA POLICIACA NEGRA | |
|-------------------------------|--|
| TRAMA | <p>De la resolución de un enigma propio de la novela policiaca clásica o la acción violenta que encarnan el <i>hard boiled</i> o el <i>thriller</i>, surge esta nueva tendencia en donde la trama refleja todos los aspectos oscuros de la sociedad. La investigación no aparece como el eje central de estas novelas, sino como un instrumento que permite articular otros aspectos de carácter social, cultural, político o histórico que superan el mismo ámbito novelesco.</p> |
| PERSONAJE PRINCIPAL | <p>En oposición a las anteriores tendencias, el carácter heroico del detective resulta más bien un anacronismo. Ahora el personaje es un sujeto falible y ambiguo que utiliza cualquier método para solucionar los casos. Se caracteriza por una fuerte capacidad auto-reflexiva que no necesariamente lo lleva a la acción o a la disolución del misterio. Esa capacidad se subvierte en el monólogo interior en el que se hacen notorios todos sus temores y su escepticismo frente al sistema. No posee concretamente un espíritu vengativo, violento o ingenioso en extremo que le permitan ser sofisticado o sobrenatural y mucho menos cataloga el</p> |

| | |
|----------------|--|
| | <p>detectivismo como un ejercicio vocacional. Es un anti-héroe cuyo fundamento proviene de la vida real. Carvalho, Mandrake o Héctor Belascoarán, se suman a la extensa lista de personajes, unos con la ironía a flor de piel y otros, inmersos en una vida ineluctablemente solitaria.</p> |
| <p>ESPACIO</p> | <p>Las ciudades oscuras y sórdidas que constituyen la urbe contemporánea se registran en este tipo de novelas. Están inmersas en el “tren de la modernidad” y de la hibridación cultural que muestra todos los ámbitos sociales en donde el orden y la legalidad parecen ser inexistentes. Manuel Vásquez Montalbán (1939-2003), Andreu Martín (1949), Ramón Díaz Eterovic (1955), Rúbem Fonseca (1925), son algunos de los escritores que han incursionado en la actual novela policíaca.</p> |

A partir de Chandler, la novela policíaca toma un rumbo mucho más coherente con las transformaciones sociales. Digamos que es el escenario simbólico de tal evolución. Suspense, humor, realismo, acción, verosimilitud histórica, se manifiestan simultáneamente, al igual que la dignificación del género como su detracción.

Los protagonistas se convierten en sujetos aislados de la sociedad que encarnan una fuerte visión crítica de ella. Son los antihéroes, personajes desconfiados, conflictivos y relegados que luchan contra la pérdida del idealismo; no obstante piensan en la posibilidad de restaurar el mundo, de fabricar utopías aún, cuando

su realidad inmediata los conduzca al vacío perpetuo que implica la modernidad. Estos aspectos que concluyo a grandes rasgos sobre el nacimiento y la evolución del género permiten abordar con mayor claridad su desarrollo en Latinoamérica.

1.4. CAMBIO DE ESCENARIO: LA NOVELA POLICIACA EN ESPAÑA

Este aparte de la novela policiaca española hace pensar qué tan análoga puede resultar la serie de Taibo II, en cuanto a la apropiación de elementos tradicionales del género y su integración a sistemas culturales y sociales propios, subvertidos, parodiados, que hicieron posible la naturalización del género, su continuidad y evolución por algunos de los autores que señalo a continuación.

Inicialmente, pese a la inexistencia de una tradición acentuada del género en España, bajo la línea de la novela policiaca francesa e inglesa, aparece el primer relato policiaco de la segunda mitad del siglo XIX titulado “El clavo” (1853) de Pedro Antonio de Alarcón. Si bien es cierto que su trasfondo no es del todo policiaco, pues se asocia más bien a una tradición literaria proveniente de la novela gótica, se sitúa a la cabecera de los relatos posteriores en cuanto al uso de ciertos recursos típicos del género como la intriga y el suspenso¹⁹ que componen una escena criminal, no obstante el giro real surge a principios del siglo XX.

¹⁹ Según Colmeiro, la trama policiaca de esta novela es muy débil en cuanto a la intriga y el suspenso y más bien el desenlace o la resolución responden a un asunto sobrenatural y circunstancial que a una resolución metódica y racional; sin embargo lo curioso de “El Clavo” es que el autor coincide con las fórmulas del género policiaco, puesto que se basa en los casos jurídicos más conocidos de su tiempo, sin conocer aún a Poe (por lo menos en la primera edición de su novela). (1994: 92).

Uno de los títulos relevantes de este periodo es el de Emilia Pardo Bazán con *La gota de sangre* (1911) y otro, el de Joaquín Belda y Manuel A. Bedoga con la novela *¿Quién disparó?* (1909). Esta novela merece especial atención pues es uno de los primeros casos de parodia del género desde una perspectiva netamente española. Hay un prototipo humorístico del detective y un constante desafío a las leyes racionales que la novela policiaca había representado hasta el momento, características que aparecerán posteriormente con escritores como Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza quienes también se encargan de parodiar los patrones clásicos del género.

Por otra parte se encuentra Mario Lacruz con “El inocente” (1953), relato concerniente a la época de posguerra y con valiosas cualidades literarias que infieren el uso de nuevos recursos lingüísticos (Colmeiro, 1994). En este caso, hay un perfeccionamiento del género en cuanto a su calidad literaria, una necesidad de explorar nuevos recursos verbales que mermarán la línea divisoria entre literatura culta y popular. Tenemos entonces, por un lado, la integración de un componente paródico y por otro, la optimización de los modos verbales que enriquecen la calidad literaria del género.

Sólo a partir de la segunda década del 70 la novela policiaca en España sale de su anquilosamiento frente a los derroteros clásicos para tomar un rumbo más contemporáneo con *Tatuaje* (1974) de Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), novela que abriría paso a la serie del detective Carvalho, quien encarna todo el trasfondo social y cultural español y que sin duda, marca una fuerte influencia en la caracterización del detective de la serie del escritor mexicano Paco Ignacio

Taibo II a tal punto que el mismo Taibo II terminaría reuniendo a Héctor Belascoarán y a Pepe Carvalho en su más reciente novela: *Muertos incómodos* (2005). Vázquez Montalbán señala sobre su personaje *Carvalho*:

Construí el personaje con una serie de materiales de derribo que lo hacían inverosímil en la realidad material, pero perfecta y mágicamente verosímil en la realidad literaria. Inmigrante, ex-agente de la CIA, ex-miembro del Partido Comunista, amante de una prostituta de teléfono, viviendo inmerso en una familia atípica (Biscuter, Bromuro, Charo, el gestor Fuster). Todos estos ingredientes dibujaban un personaje social y psicológicamente fronterizo, observador distante y crítico de todo y en condiciones de sancionar la realidad desde una arbitrariedad impune. (Citado en Mayoral, 1990).

La verosimilitud del personaje de Carvalho surge a partir de la lógica particular de su caracterización: ex comunista y chef, esa condición de “mestizo cultural” (Valls, 1997) que gusta de la cocina y que profesa sus afectos por Charo, una prostituta de teléfono, lo convierten en un personaje atípico dentro del género, pero que perdura con un éxito rotundo gracias a su singularidad, puesto que rompe con los prototipos clásicos del género, efecto similar que veremos más adelante con el detective Héctor Belascoarán del escritor Taibo II.

Según Colmeiro, Vázquez Montalbán recoge la ironía, el distanciamiento y la técnica collagística para integrarlos a la novela realista tradicional en una constante tendencia paródica (Colmeiro, 1994). Tal parodización muestra la evolución narrativa del género a la hora de subvertir, de negar, de invertir y recomponer a través del personaje de Carvalho los presupuestos sociales y éticos en los que el detective se mueve.

A partir de Montalbán, la novela policiaca adquiere un carácter propiamente español, aunque no por esto, ha de negarse su influencia en la literatura policiaca latinoamericana, a tal punto que Barcelona puede ser el mismo D.F. mexicano, Sao Paulo o Buenos Aires. Es tan español como subversivo en cuanto al tratamiento del tema, la configuración de personajes y las locaciones, cuestión que nos permite encontrar un proceso similar en la serie de Taibo II: ante el panorama de una tradición norteamericana y española, Taibo II apropia sus elementos formularios, para trasladarlos a un contexto netamente mexicano, con un recurso retórico fundamental que permite el distanciamiento crítico: la ironía.

Otros escritores de los años ochenta que enriquecen el panorama de la novela policiaca en España son Juan Madrid y Andreu Martín. Para Colmeiro, son los escritores de mayor trayectoria en el género policiaco que en España se han encargado de adoptar elementos de la novela policiaca norteamericana y la clásica a un ámbito completamente español.

Ambos escritores se caracterizan por utilizar un lenguaje duro e irónico que contrastan con la atmósfera violenta y cruda de sus novelas. Al igual que Martín, Juan Madrid se encarga de adaptar los patrones clásicos del género para enmarcar la realidad española.

Uno de sus personajes Toni Romano aparece por primera vez en *Un beso de amigo* (1980). Toni quien crece en un barrio marginal logra ingresar al cuerpo policial pero se da cuenta de la corrupción que lo circunda. En esta novela, se evidencian los rezagos de la dictadura franquista y el dudoso trasfondo ético del

poder oficial que motivan a este personaje a realizar trabajos ocasionales de investigación en donde se tropezará de frente con toda la miseria que su propia sociedad trata de ocultar.

De este modo, la incursión de Juan Madrid por el género policiaco le permite abordar temas que infieren una realidad española que aún resiente el peso de su propia historia política hasta la relación directa con situaciones concretas de la vida en la ciudad. No resulta excesivo definir la obra de Madrid como “su antiepopéya de la ciudad [...]; poesía urbana, con una estética dura, de alcantarilla y vomitona, sangre y puñetazos” (Colmeiro, 1994).

En las novelas de Andreu Martín (1949), por el contrario, prevalece el carácter de juego (el *ágon*) y los aspectos tradicionales o formularios del género policiaco con un propósito completamente lúdico. Ya que su narrativa es amplia, no hay un personaje definitivo, a diferencia de Montalbán o de Madrid, que articule sus novelas o que permita otorgarles ese carácter serial.

En Martín, hay una evolución narrativa en donde la experimentación y el uso tradicional o no de recursos propios del género le permiten adquirir un estilo completamente individual que él mismo denomina “Terror urbano”²⁰ y que se condensa en la mayoría de sus novelas.

²⁰ “[...] Prefiero definir mis novelas, más que como novelas policíacas, como de terror urbano. El miedo es el elemento esencial. Lo que nos mueve. La maldad es el elemento generador de ese miedo, que a su vez produce agresividad y nuevas perversiones y más miedos y más agresión”. Citado por Colmeiro. (1994: 232).

En *Por amor al arte* (1982), la violencia desmesurada, el horror y la irracionalidad, dan cuenta de una sociedad envilecida por la represión y la violencia de los grandes focos ciudadanos. Daniel Ponce es el detective a quien se le encomienda la tarea de resolver el robo de tres cuadros de Picasso y un asesinato. Ponce es un personaje frívolo y poco ético que está sujeto más bien a sus intereses personales.

La trama de la novela lo conduce finalmente a ser testigo de su propia muerte a manos de su esposa, artificio en el que él mismo se torna en la víctima del sistema, de los criminales, de sí mismo. Sin restauración del orden, ni presunciones éticas, la maldad aparece como un ente que acecha permanentemente. Andreu Martín es un escritor al modo crudo del *hard boiled* que plantea una incursión un poco macabra, pero novedosa para el género policiaco español.

1. 5. LOS DETECTIVES ACORTAN DISTANCIAS: LA NOVELA POLICIACA EN LATINOAMÉRICA

Si analizamos este proceso en Latinoamérica podemos hallar la misma situación de España: hay una tradición poco acentuada que proviene más bien de herencias propias de la literatura norteamericana y europea, pero que generaron brotes locales del género policiaco. Pese a relacionarse con una tradición importada (Colmeiro, 1994) algunos escritores se encargaron de impulsar el género en

Latinoamérica como Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges²¹, con traducciones o representaciones clásicas de los personajes que adaptaban a contextos nacionales.

Cabe recordar al detective Isidro Parodi, en *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). Casares y Borges retoman varios aspectos del detective clásico. Parodi, el presidiario de la celda 273, resuelve los casos de manera lógica y en ocasiones extraordinaria del mismo modo que *Dupin*, el detective de Poe. En el aparte introductorio de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Gervasio Montenegro, otra de las invenciones literarias de Borges y Casares, señala:

En la movida crónica de la investigación policial, cabe a don Isidro el honor de ser el primer detective encarcelado. [...] Parodi: figura acaso inevitable en el curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina, realizada, conviene proclamarlo, bajo la presidencia del doctor Castillo. La inmovilidad de Parodi es todo un símbolo intelectual y representa el más rotundo de los mentís a la vana y febril agitación norteamericana, que algún espíritu implacable, pero certero, comparará, tal vez, con la célebre ardilla de la fábula. (Borges, 1997:6).

Borges y Casares dan cuenta de su ruptura con el paradigma clásico al hablar de un detective que se encuentra tras las rejas. Este gesto transgresor conduce a una conclusión: la inmovilidad de Parodi no es impedimento para entrar en acción, puesto que se trata de resoluciones mentales, de juegos deductivos que le

²¹ Frente al punto de la tradición, Borges aclara: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”. Citado por Manuel Rud (2001).

permiten una total autonomía intelectual. Teóricamente Parodi está tras las rejas, si, pero en la práctica, su ejercicio nomotético le permite existir en completa libertad.

Por otra parte, Casares y Borges realizan varias traducciones de relatos policíacos y publicaciones conjuntas acerca del género en la colección *El séptimo círculo*, dando a conocer nombres como Conan Doyle y Poe. Sin embargo, también es posible hablar de algunos antecesores del género, pertenecientes al siglo XIX, que pueden sumarse al surgimiento del género policíaco en Argentina: Eduardo L. Holmberg, Luis V. Varela, Carlos Olivera o Paul Groussac y en las primeras décadas del siglo XX, algunos relatos de Horacio Quiroga (Rud, 2001).

Aunque otros escritores que no son propiamente policíacos, indagaron tangencialmente por el género con el propósito de fundar tendencias literarias y de plasmar realidades nacionales, al relatar historias donde hay un crimen que desata situaciones caóticas e inesperadas para develar un trasfondo social envilecido o donde el delito se integra a la ficción narrativa como un recurso auténtico de expresión, desde Roberto Arlt con *El juguete rabioso* (1926), Mempo Giardinelli con *Luna Caliente* (1983), hasta Ricardo Piglia con su novela *Plata quemada* (1997).

En estas novelas los protagonistas son los criminales, dan su propia versión de los hechos, las investigaciones y los procedimientos evidencian el funcionamiento equívoco de la sociedad e integran una multiplicidad discursiva, como sucede con la novela de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair* (1973) en donde lo popular, el

folletín y el cine enriquecen el tejido textual. Otros como Oswaldo Soriano en *Triste, solitario y final* (1973) o Pablo de Santis con *El enigma de Paris* (2007) hacen un sincero homenaje al género policiaco retomando los prototipos clásicos del género.

No obstante el panorama cobra dimensiones más extensas de las que se cree. La novela policiaca o el neopolicial latinoamericano, otro término que se suma a la ya confusa nomenclatura del género²², por lo visto se torna más negro que de costumbre, en tanto el crimen no es un asunto moral sino de supervivencia (Chaparro, 2006), cuestión más que consabida por el escritor brasileño Rúbem Fonseca (1925), autor de *El gran arte*, *El caso Morel* (1973), *Agosto* (1990), *Vastas emociones y pensamientos imperfectos* (1988) y otras novelas y relatos policiacos que expresan dentro de esa mixtura equilibrada de intelecto y acción, una relación paulatina de la barbarie humana, de la decadencia, del conflicto real que atañe al mundo moderno.

Las caracterizaciones de sus personajes son múltiples, unas veces están del lado de los criminales y otras, del lado de la ley, aunque para Fonseca la ley resulte un asunto de conveniencias que favorezcan al mejor postor, como sucede con uno de sus personajes: Mandrake, abogado criminalista que se dedica a sacar de apuros

²² Término sugerido por Paco Ignacio Taibo II para designar la nueva corriente literaria del género negro latinoamericano que plasma una realidad social. Taibo II señala en una entrevista realizada por Jesús A. Cornejo, para el diario La Nación: “En la novela negra encontré un mundo que me permitía narrar los conflictos sociales a través de una historia policial. Eso fue lo que me atrajo: estar en contacto con la problemática social y expresarlo a través de la literatura”. Entrevista a Paco Ignacio Taibo II. (Cornejo, 2003).

a personalidades de la sociedad que ven su reputación comprometida ya sea por algún crimen o una situación problemática que las obliga a ocultarse.

Mandrake puede emparentarse con la personalidad de Sam Spade o de Marlowe²³, sujetos duros, con un carácter ambiguo que lo hacen presa fácil de conflictos morales y éticos y que, a diferencia de Carvalho o de Belascoarán, personajes que no logran el mismo efecto que produce su aura don juanesca, continuamente logra salir airoso aunque no necesariamente restaure el orden o promueva el bien bajo la legalidad.

En este caso, la ironía y la sátira cumplen un papel relevante en la construcción de la trama novelesca. Desde el manejo discursivo, la caracterización de los personajes y las historias, hay una escenificación irónica de la realidad social. La literatura de Fonseca está llena de contrastes que juegan en el plano real y el de la ficción narrativa; es una literatura que parece señalar que el crimen es inherente a cualquier individuo, si se añan el contexto, las circunstancias y los motivos necesarios para facilitar su conversión.

En Chile encontramos brotes similares de la novela policíaca. Los antecedentes se remiten a la primera mitad del siglo XX, con escritores como Alberto Edwards (1874-1932) que, basados en los perfiles del detective clásico, crean sus propios investigadores.

²³ Según Hugo Chaparro Valderrama, la escuela de Fonseca “podría ser la tradición del crimen literario a la manera de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. El Mandrake de A Grande Arte o el Guedes de Bufo..., son prolongaciones del Philip Marlowe de Chandler o el Samuel Spade de Hammett. A todos los vincula un elemento común: aprovechar la ficción rebasando el crucigrama según Agatha Christie, utilizando el modelo para evidenciar el desastre”. (2003)

Uno de estos personajes, Román Calvo, apodado: el “Sherlock Holmes chileno” Eddie Morales Piña (2003), mote que da a entender el ingenio y la sofisticación que ha heredado del detective inglés; por su parte René Vergara (1918-1981) escribe algunos de sus relatos basado en sus propias experiencias como policía sin descartar otras versiones poco anegadas al género policiaco que dan cuenta de bandoleros y criminales rurales; pero con Ramón Díaz Eterovic (1955), el género policiaco en Chile marca su sello.

En la primera novela de Eterovic, *La ciudad está triste* (1987), aparece el detective Heredia que ejerce su oficio en Santiago de Chile. En lugar de un ayudante, quizá una versión criolla de Watson, Heredia tiene como interlocutor a un gato, Simenon²⁴, quien escucha silenciosamente sus agudas reflexiones.

Heredia es un personaje melancólico y escéptico que logra sobreponerse al peso de la realidad cotidiana de manera sarcástica. Es un personaje que está inmerso en la realidad nacional, vapuleada aún por la dictadura y la represión, un testigo de la historia chilena de los últimos veinte años (Morales, 2003). Las novelas de Eterovic plantean la necesidad de expresar una realidad en la que intervienen poderes políticos oscuros y falsos que nacen del espíritu contradictorio del hombre.

En Colombia las réplicas del género policiaco también son numerosas. Por una parte podemos remitirnos a las crónicas jurídicas de la segunda mitad del siglo

²⁴ Nombre que Eterovic le otorga al gato en homenaje al escritor belga de novelas policiacas Georges Simenon y su reconocido detective, el comisario Jules Maigret. Simenon aparece en la segunda novela de Eterovic: *Solo en la oscuridad* (1992).

XIX, en las que quedaron registrados asesinatos pasionales o por tierras; criminales que no eran más que humildes campesinos que consumaban su ira a punta de hachas y machetes; bien sea a los reportajes de índole periodística como *El crimen de Aguacatal* (1874) de Francisco de Paula Muñoz, basado en el juicio condenatorio de cuatro criminales que asesinaron a una familia entera; o a las primeras novelas de carácter policiaco como *El misterio del cuarto 215* (1944), escrita a siete manos, o *El misterioso caso de Herman Winter* (1941) de José Joaquín Jiménez (Pöppel, 2001).

Por otro lado, podemos remitirnos a finales del siglo XX con una generación de escritores que indaga a través del género policiaco como un nuevo matiz de la escritura emblemática, capaz de plantear nuevos recursos literarios para renovar los modos de expresión que también narran la realidad nacional. Encontramos entonces a Santiago Gamboa (1965) con *Perder es cuestión de método* (1997) y su personaje *Víctor Silanpa*, un periodista que se encarga de elucidar un crimen en el que la víctima ha sido empalada.

Hay algunos elementos formularios de la novela policiaca clásica como el ayudante que en este caso es *Elmer Estupiñán* recordándonos al narrador de Gastón Leroux que permite conocer las reflexiones más inmediatas de *Roulettebille*, el joven reportero de *Le Temps*; o la lucha entre poderes dominantes, la inclusión de mafias y personajes que pertenecen al hampa ciudadano.

Bajo el mismo corte, hallamos a Mario Mendoza (1964) con *Scorpio City* (1994), novela que busca indagar en la urbe contemporánea y sus fondos sombríos. El

personaje principal: Leonardo Sinisterra es un “ángel caído”, como el mismo Mendoza señala²⁵, de una personalidad intachable que acomete una empresa, en cierta medida, quijotesca al pretender restaurar los ideales perdidos en ese mundo desenfrenado que sugiere la ciudad en la que habita.

Roberto Rubiano Vargas (1952) también se inscribe dentro de esta corriente con *El informe de Galves y otros thrillers* (1993). Él hace un recuento más bien humorístico de una ciudad inmersa en oscuros designios del narcotráfico y la violencia.

De igual modo hallamos a Luis Noriega (1972), un caleño que ha publicado varios cuentos y una novela de corriente *ciberpunk*²⁶. Aunque es un escritor de ciencia ficción, ha explorado a través del género policiaco tocando problemáticas sociales que atañen al mundo cotidiano pero que, a través del humor negro, logran equilibrar el peso dramático que contienen.

Noriega narra en uno de sus cuentos, “Soluciones ad hoc” (2007), la historia de un profesor que conoce a un asesino llamado Rimbaud Jaramillo, un personaje solitario que interpreta con maestría el violín, singular combinación entre el crimen y el arte. En el relato se cita ocasionalmente a Watson y a Holmes y se señalan fragmentos de otros escritores que postulan una posible teoría del asesinato.

²⁵ Citado por Miguel Mendoza Luna (2006)

²⁶ Se ha catalogado el *Ciberpunk* como un subgénero de la ciencia ficción en el que se plantea el peligro que pueden ocasionar la evolución tecnológica y científica. Aunque no está emparentado con el género negro, ciertas temáticas coinciden a la hora de señalar situaciones oscuras, personajes marginales, urbes decadentes o la ausencia de valores que generan manifestaciones violentas en la sociedad.

Noriega concluye la historia con la traición del profesor quien delata a Jaramillo para recibir el dinero de recompensa.

La concepción de un género policiaco en Colombia puede redondearse con otros novelistas como Gabriel García Márquez (1927) con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) o algunos de sus cuentos como *El verano feliz de la señorita Forbes* (1986); Germán Espinosa (1938-2007) con *La tragedia de Belinda Elsner* (1991) y *Los ojos del Basilisco* (1992); Rodrigo Parra Sandoval (1938) con *Tarzán y el filósofo desnudo* (1996) o Jorge Franco (1962) y su novela *Rosario Tijeras* (1997).

Si bien es cierto que estos escritores no catalogan el género policiaco como el instrumento mediático de su expresión, han logrado plantear argumentos que giran en torno a un crimen o a situaciones oscuras en la que intervienen personajes que pueden disponer de los destinos de otros a su antojo, en donde pueden recrear atmósferas veladas y decadentes, situaciones grotescas y violentas, criminales y víctimas; en donde aparecen los titulares de letras gruesas y rojas con su “cuota diaria de muerte” (Mendoza Luna. 39) como una nueva forma de abordar la realidad social colombiana.

1.6. MÉXICO, “LA GANGSTERA TOTAL”:

Después de enunciar algunos factores externos al contexto nacional de Taibo II que influyen en su novelística, es fundamental considerar un último punto en el que se encuentra la narrativa policiaca mexicana²⁷ y los autores más representativos, que nos permitirá contemplar el estado del arte de las obras anteriores a Taibo II, así como las de aquellos que se asemejan a su recorrido literario al plantear una problemática común: cómo “relatar al país y a su gente”.²⁸

Se ha catalogado como un precursor del género a Antonio Helú (1900-1972), quien funda el primer club literario de novela policiaca: *El Club de la Calle Morgue* (1946) en homenaje a Edgar Allan Poe y publica su primera serie de relatos policiales, agrupados bajo el título de *La obligación de asesinar* en 1946. (García, 2004:61-63).

El personaje central de estos relatos es Máximo Roldán; si bien es cierto que posee las virtudes de un Holmes o un Dupin también tiene “las características de un pícaro” (García, 2004: 62), situación contradictoria desde una perspectiva clásica de género puesto que Roldán, además de ser policía, es un ladrón. Mientras resuelve un caso y lleva a la misma policía al lugar de los hechos, aprovecha la contingencia para hurtar algunas alhajas de la propiedad.

²⁷ Del mismo modo que Argentina, México es uno de los países en los cuales se ha difundido en mayor medida este género.

²⁸ Véase Sara Sefchovich (1991:47), “Una sola línea: La narrativa Mexicana”, en Kart Kohut (comp.), *Literatura Mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Alemania, Vervuert Verlag.

Esta perspectiva no podría darse más que en el ámbito mexicano, como crítica ante el mismo estado descompuesto por la corrupción. Roldán aparece entonces como un antihéroe, un sujeto que lleva una doble vida, fundamentada en principios morales dicotómicos.

Por su parte, Rafael Bernal (1915-1972) con su novela —quizá la más célebre— titulada *El complot mongol* (1969) desarrolla algunos aspectos propios del *Hard boiled* en donde hay un énfasis notorio en la acción y la resolución sorpresiva del caso (Martínez, 2005a: 76-77). Su personaje principal, Filiberto García, es un investigador que debe resolver un complot en el que se involucra el gobierno norteamericano y uno que otro oriental de semblante huraño.

García se ajusta al prototipo del detective “duro”, es escéptico e inexpresivo, en otras palabras, es “un tipo al que la Revolución despojó de todo” (Martínez, 2005a) y por eso mismo desconfía hasta de su propia sombra. De nuevo viene la crítica humorística y sarcástica como recurso literario del autor para poner al descubierto el rostro de un país dominado por la corrupción.

Rodolfo Usigli (1905-1979) escribe *Ensayo de un crimen* en 1944. Esta novela se centra en la psicología de *Roberto de la Cruz* “un aventurero necesitado de peligro” (Martínez, 2005b) que se mueve en el escenario mexicano de los años cuarenta. De la Cruz es un criminal que encuentra en la muerte una posibilidad de expresión estética. Asesinar es una forma de hacer cumplir su destino; de hecho, el deseo de cometer un crimen gratuito, sin móvil alguno, abre la posibilidad de recuperar el sentido vital que ha perdido (De la Fuente, 2003:95).

El ex inspector Herrera es quien se encarga de seguirle los pasos a Roberto, para disuadirlo de ese destino criminal al que corre desbocado. Herrera es un personaje fundamental que ingresa dentro de esa perspectiva literaria del antihéroe que permanece al margen de la ley. En lugar de ajusticiar a Roberto de la Cruz, parece acompañarlo para combatir psicológicamente su impulso criminal. Este personaje es fundamental pues, como señala De la Fuente, repercutirá posteriormente en el nacimiento de personajes como Héctor Belascoarán Shayne²⁹ que plantean una mirada contemporánea de la sociedad.

Asimismo está Alberto Ramírez de Aguilar (1929-1970) con las novelas *Noche de Sábado* (1959) y *Camino a la nada* (1985). Ambas novelas critican la ineptitud del cuerpo policial y el mal funcionamiento del estado.

Vicente Leñero (1933) con *Los albañiles* (1963), novela que él mismo cataloga de “anti-policíaca” en relación a los modelos de la novela policíaca clásica, señala las ambigüedades existentes en el comportamiento de los personajes que desencadena el asesinato del vigilante de un edificio al que, por lo visto, todos odiaban. La policía inicia las investigaciones para comprobar que no hay un culpable sino que todos forman parte de ese intrincado sistema de corrupción del que nadie sale exento.

El común denominador de los escritores de este periodo es el de “registrar los aspectos inquietantes y amenazadores de la vida urbana” (Canclini, 1996) teniendo en cuenta situaciones históricas de fondo: el mito de una revolución, el

²⁹ El detective de la serie de Taibo II

crecimiento demográfico —en el D.F. por ejemplo— , el estancamiento económico y otros aspectos de carácter político que generaron una crisis a nivel social, situando a gobiernos corruptos al frente del estado y transformando sustancialmente aquellos valores tradicionales que no resistieron el impacto de la modernidad.

A partir de los años 70 y 80 la producción literaria de la novela policiaca aumenta considerablemente, como el número de sus lectores. Entre sus representantes — aparte de Paco Ignacio Taibo II — se encuentra Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) con su novela *Dos crímenes* (1979), sin contar con los escritores que inmigraron durante las dictaduras a México y que impulsaron el estudio teórico de la literatura policiaca como Mempo Giardinelli³⁰ y Poli Délano, quien publica *Muerte de una ninfómana* (1996).

En la novela *Dos crímenes* de Ibarguengoitia, Marcos Gonzáles, alias “el negro”, es inculpaado por un delito concerniente al incendio de unos almacenes y una jugosa herencia de su tío por la que se disputan varios familiares, asunto que termina por desencadenar dos crímenes que al final de la novela se esclarecen gracias a la ayuda de un boticario que logra liberar a Marcos de su condena. Las novelas de Ibarguengoitia se caracterizan por su causticidad y su profundo sentido crítico de un país anegado en la lucha política.

También encontramos a Federico Campbell (1941) y su novela *Pretextos o el cronista enmascarado* (1979) que relata la historia de *Bruno*, un periodista que

³⁰ Mempo Giardinelli publica *Luna Caliente*.

debe realizar una labor de espionaje medio literaria para desacreditar a aquellas personalidades que critican al gobierno. La novela señala la relación existente entre la prensa y el estado, esa manipulación de los medios de comunicación que marca con su cruz verbal a aquellos que se rebelan.

Los conflictos de *Bruno* plantean si representar al estado o proponer su propia mirada, como un triunfo sutil al ejercer su pequeño poder, su pequeña mafia. Campbell señala que “El crimen organizado es, en el fondo, un fenómeno de relación con el poder establecido. No hay crimen organizado que no sea una colusión entre delincuentes y policías, o entre criminales y representantes del Estado” (Méndez, 2008)³¹.

Pepe Martínez de la Vega escribe *Las Aventuras de Peter Pérez* (1987). Pérez es un personaje que habita en una de las zonas más pobres del D.F. y así mismo, es capaz de resolver los misterios más oscuros a cambio de un plato de comida. De la Vega integra a través de este personaje, elementos paródicos del género policiaco, como el misterio del cuarto cerrado —retomando a Leroux—, para articular aspectos referentes a la sociedad y el consabido enfoque periodístico de nota roja que, años más tarde, Taibo II retomaría para ejemplificar la realidad nacional.

Malú Huacuja del Toro (1961) con *Crimen sin faltas de ortografía* (1986) una parodia del género policiaco, en donde reluce un crimen en el que todos son

³¹ Entrevista realizada a Federico Campbell por Elena Méndez, en Noviembre 15 de 2007.

sospechosos pero, debido a las relaciones poco amigables del muerto (Sepulcro Barragán), nadie es inculpado finalmente.

Guillermo Arriaga (1958) narra en *Un dulce amor a muerte* (2001), la historia del asesinato de una mujer. El asunto se torna crítico puesto que el inculpado no cometió tal homicidio y para colmo, la escena del crimen está a las afueras de la ciudad. Arriaga traslada el carácter holístico de la urbe a un espacio rural, como sucedía con las novelas policiacas clásicas, para dejar a cargo de la investigación a los mismos habitantes del pueblo como pequeño desafío a la norma.

Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) publica *La Mara* (2004), basada en la pandilla centroamericana Mara Salva Trucha, y *La esquina de los ojos rojos* (2006). Para Heredia sus personajes “son gente de la calle, seres que nada tienen de extraordinario”. Él busca “el lado oscuro de las personas, más bien el lado gris que no se ve pero cuyo interno es tan terrible como batalla épica” (Aguinaga, 2008). El detective Ifigenio Clausel es uno de los personajes más reconocidos de estas novelas, que se encarga de desentrañar una serie de crímenes que azotan el norte de México.

Podemos encontrar autores como Carlos Fuentes (1928) y *La cabeza de la hidra* (1978); Sergio Pitol (1933) con *El tañido de una Flauta* (1973); a Fernando del Paso (1935) con *Linda 67: historia de un crimen* (1995); Rafael Solana con *Crimen de tres bandas* (1945) y la lista continúa con Eugenio Aguirre con *Segunda Persona* (1985); José Huerta con *Accidente premeditado* (1986); Ana María

Maqueo con *Crimen de color oscuro* (1986) y César López Cuadras con *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1994), entre otros.

Los argumentos de estas novelas giran en torno a sucesos violentos, a escenarios literarios que representan un país oscurecido y caótico en donde intervienen personajes apartados del sistema y otros, inmersos en él, marcados con el signo de la corrupción, quizás como condición ineluctable para sobrevivir. Son personajes que encarnan una realidad social en donde el conflicto interior y el contrasentido humano son determinantes para su existencia.

La mayoría de estos escritores, también empiezan a publicar a finales de los setenta y principios de los ochenta, explorando diversas técnicas narrativas, vanguardistas y transgresoras. Uno de los aciertos de estos escritores contemporáneos a Taibo II es el de trasladar algunos códigos del género policiaco a un contexto propio, donde aparecen ciudades toscas, personalidades caricaturescas de la sociedad y momentos históricos definitivos en la construcción de la nación.

Un suceso crucial para la literatura mexicana a partir de la segunda mitad del siglo XX es la convulsión que genera el movimiento estudiantil del 68. A partir de esta fecha, los escritores acentúan en su narrativa una preocupación social y política, que anteriormente no se había enunciado de manera abierta, cuestión natural si, después de emprender una manifestación en pro de una mejora política, de una práctica democrática social, el movimiento estudiantil es acallado de manera

violenta, sin mayores repercusiones para un gobierno que queda en la impunidad³².

Este acontecimiento desastroso, no fue óbice para formular una literatura capaz de plantear interrogantes sobre la situación nacional que anteriormente se había afianzado con la idea de la Revolución de 1910. A partir del 68, la producción literaria de muchos escritores³³ explora a partir del impacto social y político de entonces, el uso de nuevas técnicas narrativas, voces y miradas inmersas en la realidad para integrarlas a la ficción.

Sara Sefchovich (1991) sostiene que, a la narrativa mexicana a parte de entretener, le interesa asumir el compromiso social que implica mostrar la historia y la sociedad. He aquí el “afán totalizador” que ella señala a la hora de mostrar todos los aspectos concernientes a la nación. Es claro que a partir de los cuarenta, la literatura mexicana asume un modo de escribir y con el movimiento del 68, su perspectiva social adquiere un matiz distinto en el que interviene la cotidianidad, la modernidad, la crisis política y el desenfreno, aspectos que antes se tocaban sucintamente.

³² Cabe recordar la matanza de Tlatelolco en México en el 68. La concentración estudiantil (se calcula medio millón de personas) en la Plaza de la Constitución, protesta pacíficamente ante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz con el propósito de encontrar salidas democráticas a la situación política del país. En la tarde, el ejército disuelve la manifestación de manera violenta hasta el día siguiente, con el propósito de silenciar a los estudiantes. No se logra establecer el número exacto de muertos. Véase René Avilés Fabila (Sefchovich, 1991).

³³ Las obras de los escritores Mexicanos que formaron parte de los acontecimientos del '68 y que publicaron novelas con un fuerte contenido social se agrupan bajo el título de “la saga del 68”.

En este caso, el género policiaco, es el que permite en mayor medida acercarse escuetamente a la situación mexicana, develar lo que ocurre en realidad. Se basa en datos periodísticos, crónicas y reportajes que anuncian los crímenes más atroces, y se nutre con los aportes de la novela policiaca clásica para construir un artefacto capaz de entretener y, al mismo tiempo, de inquietar frente a realidades que antes no se mencionaban.

El panorama de la novela policiaca mexicana es vasto. Sólo a través de una línea histórica podemos comprobar que hay una tendencia común que en Latinoamérica se define a través de la necesidad de expresar realidades sociales que involucran dictaduras, revoluciones, movimientos estudiantiles, guerras, hechos sangrientos, miseria, partidos políticos, escenarios desenfrenados por la industrialización y el peso de la modernidad.

1.7. TAIBO II EN BREVES PALABRAS:

La historia familiar de Taibo II (Gijón, España 1949) posee una herencia netamente española que parece venir de otra de sus novelas, desde su abuelo Benito Taibo, quien participó en la dirección del Partido Socialista, en la insurrección de 1934 y en la Guerra Civil de 1936, o su abuelo materno que combatió contra el franquismo y muere pocos años después en un barco pesquero, hundido en plena contienda³⁴; o con la misma dictadura franquista que

³⁴ Referencia bibliográfica tomada de Mauricio Strada. *Neotipi, Il Giornalismo eroico, converzazione con Paco Ignacio Taibo II*. Abril de 1998.

obligó a sus padres a emigrar a México cuando él apenas tenía nueve años de edad.

Es una historia que nace con su padre Francisco Taibo desde el mismo instante en que éste emigra de España y que crecerá con el periodismo, con el movimiento estudiantil y las manifestaciones izquierdistas del 68, con la política y el oficio nato de escritor, para configurar su universo literario.

La gran mayoría lo conocemos como Paco Taibo II, su apellido duplicado —como quien señala una dinastía—, es un reajuste necesario quizás, para acortar el nombre de Francisco Ignacio Taibo Mahojo y para evitar confusiones con el apellido de su padre, ya que ambos, periodistas y bajo el mismo sino paterno, publican continuamente sus artículos, sus propias novelas.

No obstante la formación de Taibo II no sólo es periodística. También estudia sociología, literatura e historia y colabora con varias revistas; ha sido profesor de la Facultad de Antropología e Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y son numerosos sus reconocimientos y premios a nivel literario: novelas de ficción e historia, biografías, libros de cuentos, cómics, reportajes periodísticos y ensayos, traducidas por cierto, a distintos idiomas, como el fruto de una escritura no menos que febril.

Para mencionar algunos de sus galardones: recibió el Premio Grijalbo de Novela, en 1982 con *Héroes convocados: manual para la toma del poder*, el Premio Café Gijón (1986) por *De Paso*, el Premio Nacional de Historia INAH (1986) y el Premio

Francisco Javier Clavijero (1987) por *Bolsheviquis. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México 1919-1925*.

El Premio Internacional Hammett, en la modalidad de novela policiaca en lengua castellana, por las novelas: *La vida misma* (1987), *Cuatro manos* (1991) y *La bicicleta de Leonardo* (1994). El Premio Latinoamericano de Novela Policiaca y Espionaje por *Cuatro manos* así como el Premio Internacional de Novela Planeta-Joaquín Mortiz (1992) con *La lejanía del tesoro*.

En 1998 recibe el Premio Bancarella por su biografía sobre el Che Guevara: *Ernesto Guevara, también conocido como el Che*. Ahora dirige la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP) así como la Semana Negra de Gijón que, desde 1988, reúne a escritores, editores y lectores aficionados al género policiaco.

Esta apenas es una breve relación del inmenso reconocimiento que ha tenido su obra. La variedad de sus temas abarca no solo la cultura mexicana, también el ámbito contemporáneo que adapta con maestría, por ejemplo, a la novela policiaca en las que interviene el humor negro, la ironía, el drama, las contradicciones de sus personajes de un añejo espíritu romántico y revolucionario que ofrecen un sincero homenaje al acto de escribir.³⁵

³⁵ “Es el único pinche oficio que aún vale la pena en la segunda mitad del siglo XX. Es el equivalente moderno de la piratería ética, el aliento de las rebeliones de los esclavos [...] Es la mejor literatura, porque es la más inmediata. Es la clave de la democracia real porque la gente tiene que saber lo que está pasando para decidir cómo se va a jugar la vida”. (Taibo II, *La vida*, Cap. 10)

Para Taibo, su incursión por el género policiaco implica una especie de experimento de literatura social en donde los esquemas de la novela policiaca clásica se rompen para dar paso a situaciones extraídas de la realidad. Esta transformación del género policiaco surgió principalmente en Latinoamérica. En sus propios términos:

Se trataba (y se trata) de asumir ciertas claves genéricas para violarlas, violentarlas, llevarlas al límite (como bien dijo Vázquez Montalbán. Si algún sentido tiene adoptar una literatura de género es violar sus fronteras) y al mismo tiempo utilizar los recursos de la novela de aventuras (los elementos comunes a la literatura de acción: enigma, trama compleja, peripecia, fuerte carga anecdótica) y las inmensas posibilidades del calor, el surrealismo, las palmeras la locura de nuestras tierras originales; vinculadas a la furia y la rabia, las fuertes cargas de pasiones políticas y personales (Taibo II, *Primavera*: 243).

Sin embargo, Taibo II también es consciente de los límites del género, porque implica un ejercicio, quizá de talabartería, en donde hay que confeccionar una buena anécdota, un buen final de la historia capaz de cautivar a sus lectores; hay que fabricar ciudades, nuevas manifestaciones del crimen que señalan con el dedo índice a sus artífices más próximos: estados corruptos, sociedades empobrecidas y cuanta manifestación social pueda contenerse en las páginas de una novela; pero al disponer de una baraja centrada en las realidades más inmediatas, puede excluir las posibilidades del absurdo y la fantasía.

Aun así, para él, escribir novela policiaca es la posibilidad más concreta de expresar una conciencia política, social y cultural, inherente a su propio momento histórico y contextual, del que puede extraer esa mirada irónica y crítica a la que

está sujeta su obra. El crimen, los delitos fortuitos o no, se integran a la ficción narrativa como un recurso más para develar un mundo que no dista mucho del que padecemos a diario.

En este primer capítulo hemos estimado el proceso histórico del género policiaco, desde las versiones preliminares del género que nacieron en Europa, en el siglo XIX hasta las vertientes más reconocidas en México, para constatar la evolución del género y su repercusión en la novelística de Taibo II, entronizada, claro está en su propio contexto.

Este aspecto no debe tomarse como un componente aislado del punto central de nuestro trabajo, pues es uno de los factores previos que nos permite detectar las influencias, las rupturas y continuidades que hay en la serie Belascoarán Shayne, transpuestas, parodiadas, encubiertas a través de la ironía y el humor (que veremos más adelante), como un mecanismo capaz de generar conciencia y afirmación en una sociedad que ha perdido las dimensiones de su propia realidad.

SEGUNDO CAPÍTULO

2. EL HUMOR IRÓNICO EN LA SERIE BELASCOARÁN SHAYNE

“...sólo humor puro para quien ríe frente a sí mismo y a la finitud que encarna”

José A. González Alcantud

“La ironía: implica derribar una morada y construir otra en un lugar diferente”

Wayne Booth

2.1. LA SERIE DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE

El detective Héctor Belascoarán Shayne, personaje principal de la serie del escritor Paco Ignacio Taibo II, aparece en el panorama de la literatura mexicana policiaca como una de sus creaciones más originales y ricas. El detective de Taibo II altera los roles del género: es subversivo, escéptico y poco avezado en las artimañas detectivescas. En términos del propio autor, él es un detective “desarraigado, fugado de la clase media, curioso hasta la locura, terco

obsesivamente; repleto de un sentido del humor a la mexicana, negro, algo tristón”. (*Primavera*, 23)

Belascoarán hace su primera aparición en *Días de combate* (1976)³⁶. En esta primera novela de la serie, se consolida una de las particularidades de Belascoarán: personificar aspectos propios de la clase media mexicana. Allí, este ingeniero retirado, es un detective a quien le gustan los mariachis y los acalorados discursos partidistas en los que interviene su hermano Carlos mientras recorre las calles del D.F. Comparte su oficina con un plomero que jamás entiende a qué se dedica. Además, tiene una extraña relación con una mujer, a la que visita rara vez, cuando no se consagra a seguir las pistas de un criminal apodado “Cerevro”, errata voluntaria del criminal para despistar incautos.

Incluso la falta ortográfica de “Cerevro” refuerza ese juego paródico que Taibo II muestra como uno de los aspectos más comunes en la cultura mexicana, reflejados por el autor a través de la alteración de elocuciones y al emplear frases que sólo en un plano popular resultan comprensibles. Así, en el caso de los insultos que lanza el detective: “Abusado, güey que me los pisa” o la manera tan personal de manifestar el afecto en relaciones amorosas: “soy un cabrón —dijo— y se levantó para irse sin dejar ninguna huella, ningún rastro”. (*Días*, 27).

La serie continúa con *Cosa fácil* (1977), *Algunas nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1987), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1981), *Amorosos fantasmas*

³⁶ Las novelas de la serie que se mencionan en este ítem, aparecen con la primera fecha de publicación; sin embargo, las citas de estas mismas novelas que mencionamos más adelante, están reseñadas con una fecha de publicación, concerniente a reediciones posteriores .

(1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós Madrid* (1993). En cada novela Taibo II agrega nuevas circunstancias, nuevos ambientes en donde las aventuras del personaje aumentan, ya sea para seguir el rastro de Emiliano Zapata o regresar de la misma muerte, dejando en claro que en la ficción cualquier cosa puede ocurrir.

La serie posee una gran calidad narrativa desde la humorística caracterización del personaje del detective, hasta la recreación de situaciones y espacios propios de México. Sin embargo, tendremos en cuenta en este trabajo tres momentos claves en el desarrollo de la serie: el primero, concerniente a la génesis del detective y su mirada irónica en relación al trasfondo social que lo circunda, contenido en *Días de Combate* (1997). El segundo en *No habrá final feliz* (1989) en donde el personaje inexorablemente se acerca a su muerte y el tercero en *Regreso a la misma ciudad y bajo la misma lluvia* (1998) con el extraño retorno del detective a la acción.

Finalmente, todas estas novelas están enmarcadas dentro de la ironía, noción que será el presupuesto crítico para articular su relación con el género policiaco y con aquellos aspectos sociales que representan las novelas de la serie Belascoarán.

2.2. LA RELATIVIZACIÓN DE LA FICCIÓN: LA IRONÍA

La ironía, el humor, la sátira, la burla, se enganchan en una misma cadena de significación, creando un dispositivo liberador: la risa. Su efecto es contundente. Al

igual que la tragedia griega cumplía ese efecto *catártico* en los espectadores cuando experimentaban al ver representada en el escenario su propia condición humana. De hecho la “ironía surgió como un término coloquial de burla en la antigua Grecia que sólo llegó a adquirir legitimidad durante el periodo romano y una condición noble durante el siglo XVI que permitió el desarrollo del pensamiento crítico” (Tittler, 1990:17).

Según José González, desde sus inicios, “la risa fue grandemente política y sirvió para lanzar acerbadas críticas sociales cuando la ocasión lo demandaba” (2006:12). Desde Sócrates al beber la cicuta, Aristófanes y su aporte humorístico a las batallas contra el corrupto sistema democrático de entonces; la nobleza del siglo XVI que valoraba el humor como un rasgo de refinamiento y exquisitez, hasta la misma ficción literaria en donde la risa constituye el libro prohibido de Aristóteles que, por ejemplo, en *El nombre de la rosa*, encarna el detonante más peligroso para una época de rigor religioso.

Los modos de enunciación son diversos: del chiste popular a la sofisticada apreciación satírica, la ironía, tan humana y universal, en términos de González, “es ante todo social”; hace posible expresar un enfoque consciente frente a los acontecimientos individuales y masivos y, así mismo, aligerar su peso trágico. Es un recurso para “reflejar una realidad histórica” (Lukács, 1971:48) sin olvidar que está condicionada al “polimorfismo”, a una significación múltiple que corresponde a un estado volátil de la mente, desafiando a la razón misma para resaltar la paradoja y la contradicción de manera simultánea (Tittler, 1990).

No sobra aclarar que la ironía es el recurso fundamental en la obra de Paco Ignacio Taibo II, utilizado como el medio más abarcador y concreto que se aborda desde dos perspectivas: la primera consiste en una apreciación formal que se refiere esencialmente al uso del lenguaje; la segunda, desde un aspecto hermenéutico que podemos inferir a través del análisis textual.

En este segundo capítulo, se detectará formalmente lo que “quiere expresar” el autor, relacionado con los giros intencionales que contemplan algunas categorías propias de la ironía. Se trata de encontrar la función de este tipo de lenguaje en la serie que Taibo II emplea para revelar no sólo una visión de mundo, o una realidad histórica, sino para señalar su presencia como el rasgo distintivo de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

En la serie de Taibo II encontramos a través del uso de la ironía un aspecto profundo que se dirige a una realidad social. Es claro que hay un tratamiento humorístico e irónico de los temas para disminuir el efecto dramático que puede surgir al hablar de política, de uno que otro personaje que pertenece al acalorado clima nacional, de las calles del D.F. o del drama interior que vive Héctor Belascoarán, pero no hay nada más trágico en esa mirada irónica que podemos vislumbrar en la serie. Es el doblez metafórico, el juego múltiple al que se somete la palabra como forma efectiva para nombrar realidades y momentos históricos tejidos en la ficción narrativa.

2.3. EFECTO SEMÁNTICO DE LA IRONÍA EN LA SERIE DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE

Wayne Booth señala acertadamente que “todo buen lector, debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significados irónicos” (Booth, 1986: 25) puesto que no están exentos de ser mal interpretados, ya sea por un exceso de literalidad o de sobre valoración. Para Booth, la ironía es una suerte de desenmascaramiento, es ver lo que hay detrás de un personaje-máscara; es el *eiron*³⁷ que permite traducir o develar el por qué de tal encubrimiento que “sugiere la presencia del drama” en la ficción.

La ironía, llamada también en retórica: “antífrasis”, transmite un significado distinto al literal de forma humorística y disimulada³⁸. De acuerdo con Wayne Booth, para identificar un texto irónico es necesario hacer una reconstrucción de significados, distintos a los que se muestran superficialmente para encontrar ese elemento dispar que se halla encubierto, en cuatro pasos. Un fragmento de la Serie de Taibo II, en *Desvanecidos difuntos* (1999f) será suficiente para apreciar el proceso de reconstrucción irónica.

³⁷ Palabra griega que alude al «simulador». (Tittler, 19).

³⁸ Según el diccionario de la RAE (1992), *Antífrasis* es una figura retórica que consiste en designar personas o cosas con voces que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir. De nuevo viene la categoría de <*eiron*> que para los griegos consistía en la simulación, en el disfraz, en los dobleces intencionales del gesto.

El detective *Héctor Belascoarán* negocia la libertad de un profesor encarcelado con el Gobernador quien expresa, después de enumerar algunas condiciones: “Tiene mi palabra. En ESTE estado NO se juega con LA ley” (*Desvanecidos*, 23)³⁹.

El primer paso de la reconstrucción irónica implica un “rechazo del significado literal”, es decir que en una oración hay una incongruencia que sugiere una lectura doble.

En un sentido literal, la frase es una afirmación que a simple vista, puede resultar verídica si el conocimiento previo que tenemos de ambos personajes (el Gobernador y Belascoarán) no condicionara el sentido ambiguo de la oración, que parte del acento mismo que el autor resalta en las palabras: <ESTE>, <NO>, <LA>; de este modo, trasladamos ese sentido literal a un orden metafórico más complejo que amplía las posibilidades analógicas en relación a las incongruencias semánticas de la oración.

En el primer paso, podríamos decir que la interpretación es unívoca, es decir que arroja una sola posibilidad dentro de ese ejercicio de lectura doble, pero en este caso, las posibilidades aumentan. En efecto, en ese <Estado>, la <palabra> y la <ley> se <respetan> pero una simple pista como la propia disposición formal de la frase, señala la intención irónica del autor, que pone en tela de juicio la veracidad de la frase.

³⁹ En adelante, las citas textuales de las novelas de Taibo II serán referenciadas con la primera palabra de cada título.

Desde este punto, las explicaciones amplían el rango implícito de la proposición y corresponde al segundo paso de la reconstrucción de significados; también se ensayan diversas explicaciones para entender el sentido de la frase, basándose en suposiciones no formuladas abiertamente.

El tercer paso se dirige a la parte contextual. Según Booth la mirada debe dirigirse a la visión de mundo del autor, a sus creencias y conocimientos para entender las situaciones probables que pueden surgir con dicha proposición y descartar aquellas que estarían fuera de la percepción del autor. En este sentido, la falsedad de tal afirmación adquiere consistencia, descartando las otras posibilidades que en principio pudieron llegar a formularse.

El último paso es la construcción del significado a partir de los elementos descartados. En el texto citado, la práctica de los valores <ley> y <respeto>, es incierta porque el Gobernador está negociando la liberación de un dirigente que ha sido inculgado de un asesinato que no cometió y que, por lo visto, ha servido como chivo expiatorio para encubrir un trasfondo turbio que involucra al mismo Estado.

El efecto semántico en la serie de Belascoarán Shayne, consiste en ese ejercicio de distanciamiento crítico que plantea la ironía a nivel formal y argumental. Hay un juego de palabras permanente, que obliga a una reconstrucción de sentido, integrando estos pasos que invitan a una lectura ágil y suspicaz.

Sin embargo, el proceso de reconstrucción irónica no sólo se da en esta esfera. A partir de aquí se desglosan varias categorías que hacen posible hacer un seguimiento textual de la ironía en la serie de Taibo II.

2.3.1. ELOCUCIONES LOCALES: IRONÍA VERBAL O SIMPLE

La ironía simple⁴⁰ se sitúa como una de las categorías que plantea Booth, y se refiere al sentido de una oración que es modificada de manera intencional y abierta, de tal modo que cualquier lector puede detectarla de inmediato. Desde la sentencia más elevada hasta una expresión corriente puede estar presente la ironía, creando un tono y un ritmo apropiados en el texto para que el lector pueda identificarla.

Booth define esta categoría como un “contraste de estilo”, una manera particular de decir las cosas que generan esa sospecha, esa idea del simulacro; es una de las “advertencias claras en la voz del propio autor” que puede involucrar títulos, epígrafes, hechos históricos o en un sentido más simple y estable⁴¹: las expresiones populares.

⁴⁰ Según Lauro Zavala (1996), esta categoría responde a las “funciones del habla irónica”, centrada en los modos de enunciación.

⁴¹ Según Wayne Booth (1986), la “ironía estable” es toda aquella cuya intención subyacente es posible determinar con precisión.

En cuanto a este aspecto propio del lenguaje, la característica fundamental en la serie de Taibo II es el uso de expresiones locales que permiten un tono desenfadado y que, aparte de facilitar el acceso al lector, logran mantener la tensión necesaria a la hora de desentrañar el verdadero sentido que el autor quiere expresar.

A lo largo de la serie podemos apreciar los innumerables términos “coloquiales” o “criollos”; ese juego verbal, connatural a los modismos y elocuciones de los personajes que representan la cultura popular mexicana.

Si bien es cierto que tales elocuciones constituyen un rasgo estilístico de Taibo II, en la serie hay una intención irónica en tanto el autor contrasta diversos modos de enunciación que corresponden a contextos populares, para señalar de manera implícita situaciones referentes a pasajes problemáticos: corrupción política, disgregación social, cultura de masas, la tradición versus los nuevos roles de la vida en la ciudad y otros factores propios de la modernidad.

La inclusión de lo popular en la serie, desde el aspecto verbal, puede constituir por una parte, una manera simbólica de “compatibilizar” y “exaltar” la propia identidad mexicana. Al hablar de lo popular, en términos de Canclini⁴², se busca “legitimar”, “incluir” y “reconocer” los múltiples actores que en ella se inscriben; y por otra, se

⁴² Néstor García Canclini.: Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo: México, 1989. P. 245.

trata de una denuncia cifrada, la puesta en escena (ironizada) de una realidad mexicana.

De este modo el juego irónico inicia con la primera novela de la serie: *Días de combate* (1999a). Las elocuciones son numerosas y marcan el corte estilístico de la Serie Belascoarán Shayne desde el inicio, por ejemplo: “Abusado, güey, que me los pisa”. (*Días*, 9). El acento mexicano que Taibo II imprime a esta primera novela en la voz del personaje Héctor Belascoarán, y que se multiplica a lo largo de la Serie, parte de una discrepancia semántica que es posible detectar a partir del contexto local con los vocablos: “abusado” de uso popular que significa “alerta”, “despierto” y en términos generales, es “maltratado”, “profanado”; y “güey” como sustantivo para referirse a cualquier persona y como adjetivo, para denotar torpeza o ignorancia.

Estas expresiones de uso corriente en México son utilizadas por Taibo II para caracterizar a los personajes, por ejemplo, señalan la pugna y camaradería existente entre Héctor Belascoarán, el detective, y Gómez Letras, el plomero con quien comparte la oficina.

Entre ellos, los ataques verbales son constantes, los dobles sentidos y las frases hirientes y grotescas como las que aparecen en el siguiente fragmento:

- Ahí le van los recados: Vino una ancianita, una señora ya grande, como su abuelita, yo digo...
- La suya — respondió Héctor.

— Sin mamadas, que bastante hago además de la plomería, con hacerle de secretaria sin sueldo extra
— ¿Qué? ¿Zalamera la ancianita? ¿Le hizo algunas gracias? Porque usted, con lo cabrón que es, seguro que trató de bajarle los calzones.
(*Días*, 107)

La ironía del mismo personaje no se hace esperar al comparar las expresiones verbales que, por ejemplo emplean en Madrid, con las de México, subrayando una manera graciosa de legitimar la cultura nacional: “muchachas”, “focos”, “tlapalerías”, “ganchos”, “regadera”, “pinches”, “ejotes” y “chíngaros” que “allá”, refiriéndose a España, se enuncian de manera “rarísima”; situación natural para un personaje arraigado a su país que no puede evitar extrañamiento que le genera un lenguaje con el que está poco familiarizado:

Aquí las muchachas se llamaban chicas, y los focos, bombillas, y las tlapalerías, ferreterías, y los ganchos, colgadores, y la regadera, ducha y a los pinches enanos les decían pigmeos. Y este debate era el más usual entre padre y hermanos. Si ustedes llaman a las cosas de una manera rarísima. A ver, los ejotes: judías verdes, y los chícharos: guisantes y en España ni siquiera tienen mangos, ni guayabas, ni papayas, ni piñas. (*Adiós*, 41)

De este modo, empieza a configurarse el mundo verbal en el que se mueve Héctor Belascoarán para entrelazarse en la narración, otorgándole una caracterización particular, enraizada en la cultura popular que el autor resalta burlescamente bien sea para exaltarla al usar sus modismos, y así mismo, para articular la relación entre la realidad y la ficción literaria.

2.3.2. EL MONSTRUO CITADINO DE BELASCOARÁN: IRONÍA ACCIDENTAL O SITUACIONAL

Sin embargo las elocuciones no sólo se limitan al plano local-popular. En este orden de ideas, se contempla una segunda categoría, la accidental (de los sucesos)⁴³, planteada por Tittler, que se refiere a la relación entre el sujeto y su contexto.

La primera novela, *Días de combate* (1999a), marca esa ruptura, ese distanciamiento total con todo aquello que representa el establishment; la quinta novela, *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1999c), resalta la necesidad de reconciliarse con lo “conocido”, con el mundo que dejó atrás como una posibilidad abierta de resurgir y restaurar lo que ya está viciado en el D.F. Las novelas siguientes, como *Sueños de frontera* (1999e) o *Adiós Madrid* (1999g), extienden la mirada conciliadora del detective con su ciudad.

En algunos ejemplos de ironía situacional, en donde se involucra el destino y la misma percepción trascendente del sujeto en relación a un contexto; hay una configuración paulatina de una situación que se escapa de las manos del mismo

⁴³ Según Tittler, la “ironía accidental” comprende: “ironía situacional”, como resultado de la situación paradójica de un personaje, a quien le ocurre lo contrario de lo esperado por él/ella o por otros; “ironía del destino”, en donde el resultado de una acción no es el esperado; e “ironía metafísica” como consecuencia de reconocer que el ser humano, “a pesar de aspirar al infinito, está condenado al polvo”. Tomado de Lauro Zavala (1996).

narrador y de sus personajes; es una situación que rebasa los límites de la ficción pasando a una supra-conciencia de la realidad.

Retomando la primera novela, se puede aducir la condición del detective frente al “establishment”, a la ciudad en la que se mueve, en una escala intermedia (y en una mayor, al país); y cómo dicho contexto condiciona sus acciones. La situación del detective parte, en principio, del abandono de ese mundo familiar, inmerso en el sistema, al que alude su hermano Carlos, sorprendido sin duda, de su retiro repentino de esa vida “burguesa”:

Yo siempre pensé que tú eras la vertiente conservadora de la herencia. Que tú habías cumplido la necesidad del establishment de ganarse a uno de cada tres pequeños burgueses, matar al otro y dejar al otro aislado hasta que se rinda por hambre [...] Te estás columpiando en el borde del sistema. (*Días*, 43)

En efecto, “columpiarse al borde del sistema”, augura para el detective Héctor Belascoarán, un conflicto inicial con el mundo “conocido” al que estaba sujeto; mantenerse en el límite es una idea peligrosa que implica volver a él (el sistema) o quebrantarlo del todo. La sentencia irónica de su hermano Carlos no se hace esperar, al enunciar la “vertiente conservadora” a la que pertenecía el detective, en donde predomina la ley del más fuerte, la lucha inclemente de clases; pero también indica su asentimiento en cuanto a dicha renuncia.

La inflexión burlesca se vuelca de lleno al ámbito político a lo largo de la serie. Es un proceso gradual en el que se involucra conjuntamente Héctor Belascoarán, tomando matices más complejos e irónicos, comenzando por la idea “monstruosa”

de la ciudad. Si bien es cierto que la ciudad es una “esfera pública en donde circulan múltiples actores” (Canclini, 89), poco a poco, el transcurrir cotidiano del detective, señala que los actores se limitan a un sólo grupo del que, a duras penas, es difícil escapar: “(...) si no se puede escoger el lugar donde se nace, mucho menos el lugar donde se va a morir. Esta ciudad en particular no te dejaba escoger nada, ni el lugar, ni la forma; sólo compartir su suerte” (*Amorosos*, 10).

La ciudad que vive el detective es una ciudad cuyas posibilidades de acción son más bien limitadas. “Compartir su suerte”, su decadencia, primer indicio de la monstruosidad, es la única opción para sobrellevar el peso mismo que implica desafiar al “establishment” y así mismo formar parte de él. De este modo, el detective cae en un estado casi demencial en tanto busca un enemigo tangible que puede ser la misma ciudad, todo lo que en ella se desplaza.

No es de extrañar entonces, que en consonancia con ese estado delirante, el mismo detective formule una afirmación tan rotunda para definir al paranoico, como un ciudadano del D.F.; elocución burlona pero al mismo tiempo certera para señalar el ritmo desenfrenado que el D.F. encarna: “Había leído en una novela, que un paranoico es un ciudadano del D.F. con una aguda percepción de la realidad y una abundancia de sentido común” (*Regreso*, 43).

No hay ningún término medio. En esta expresión los adjetivos exacerbados que emplea Héctor Belascoarán recalcan su característico tono: una “abundancia de

sentido común” y una “aguda percepción de la realidad”, dosis pequeñas de sarcasmo del detective, frente al escenario ciudadano en el que se encuentra.

Ese escenario ciudadano es una imagen metafórica de la relación ciudad-estado-país, como entes que corresponden a un mismo grupo que ejercen el “oficio del poder” a su antojo, planteamiento que no es del todo implícito en la serie de Taibo II, pues constantemente el autor pone en voz del protagonista, la quebradiza relación que existe entre el pueblo y el estado.

Estás a la sombra del estado, que es el partido, que es la ley, que es el cacicazgo, que es el poder. Vendes cerveza para la fiesta del presidente municipal y se la facturas al Pronasol⁴⁴ como llaves de perico; vendes llaves del perico al Conalep⁴⁵ pero las llaves nunca llegan aunque te firmaron de recibido, y se convierten como por magia en cervezas gratis (...) No hay ley, no hay fronteras, no hay oficio. El poder es un oficio. (*Desvanecidos*, 71)

El tono marcadamente irónico condiciona la acción del detective en su contexto inmediato, el D.F. transformándolo en un lugar monstruoso que, a los ojos del nuevo Héctor Belascoarán, toma una forma y un nombre definitivos. La percepción del detective contrasta una ciudad interior y una exterior a medida que la recorre, concibiéndola como un lugar frenético.

Es la aprehensión que produce el vaivén, ese ir y venir entre un espacio personal (ficcional) y uno exterior (realidad) que afirma de nuevo la imposibilidad de escapar al sistema y los juegos de poder en el que la gente común, como el propio

⁴⁴ Pronasol: Programa Nacional de Solidaridad, auspiciado por el Banco Mundial en 1989, para combatir la pobreza.

⁴⁵ Conalep: Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica., 1979.

detective, se encuentran inmersos, cuestión que comprobará al retornar de la misma muerte en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*:

La ciudad que uno posee no es la que otros tienen. La de uno, la propia, tiene los postes de luz en el lugar equivocado, se llena de sombras donde no debiera haberlas [...] Quizá la ciudad personal tiene parentescos con las otras: la miseria, el desempleo, la falta de pudor del poder que miente electrónicamente, el precio de la gasolina [...] Vivimos ciudades diferentes, hiladas por los abusos del poder y del miedo, la corrupción y la eterna amenaza del descenso a la selva, que oculta en los rostros del sistema, se asoma regularmente para recordarnos que somos frágiles, que estamos solos, que un día seremos pasto de los zopilotes. O que un día todo habrá de jugarse en un volado, a lo Western, a lo duelo en la calle mayor: ellos o nosotros. »
(*Regreso*, 27)

La monstruosidad de la ciudad cobra nombre, es una “selva”, término recurrente en la serie, que anuncia la decadencia, la caída en la barbarie, en donde la miseria y los abusos de poder permanecen enmascarados.

Paradójicamente el detective se encuentra en “el mundo de las torres y las antenas” en el que “se inventa todo”, pero que, al mismo tiempo, es real en tanto existe miseria y corrupción. En este sentido, para el detective, en ese escenario ciudadano al que ha regresado, hay que jugarse todo: “ellos o nosotros”. Para el detective, hay un desafío permanente pues aún no contempla la posibilidad de reestructurar su relación con el sistema, mucho menos con su ciudad.

Esta relación desigual entre Héctor Belascoarán y su entorno se refuerza con el uso de diversos adjetivos de modo enfático: “ciudad mutante”; la “zona de saqueo” de un estado que actúa como “oso hormiguero”: “¿De qué país hablabas? Del país

ciudad, el México D.F. que lo totalizaba todo, la ciudad mutante, la zona de saqueo de los osos hormigueros” (*Desvanecidos*, 61)

De este modo, el monstruo cobra su forma definitiva. Es una ciudad “desboronada”, históricamente despojada⁴⁶; una “cueva” en la que habitan seres que son capaces de devorarse a sí mismos. Es un panorama desolador que no escapa del juicio crítico del detective, pero al mismo tiempo, permite entender el motivo de su salida sorpresiva del sistema.

Él prefería hablar de la ciudad como la cueva de las mentiras, la caverna de los antropófagos, la pista de tartán para los 42 kilómetros en solitario, la ciudad de las putas en bicicleta o en coche negro de ministro, el cementerio de los televisores parlantes, la ciudad de los hombres que miraban sobre el hombro a sus perseguidores, la aldea ocupada por los remarcadores de etiquetas, el paraíso de las conferencias de prensa, la ciudad derrumbada, temblorosa, amorosamente derruida, hurgada en sus derrumbes por los topos de dios. (*Regreso*, 50).

Ningún sector del D.F. queda exento del juicio rotundo del detective: prostitutas, clase obrera, ministros y periodistas entran en esa mirada satírica del detective. Es una ciudad consumida desde sus cimientos: “En esta pinche ciudad ya las ratas hablan por teléfono mientras se comen los cables” (*Regreso*, 85).

⁴⁶ Aunque en la elocución de Taibo II sólo enuncia este aspecto del “saqueo”, retomará la idea en varias novelas de la serie para reconciliar, en cierta medida, a su propio país con la historia. En *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, un antropólogo le informa al detective sobre un sujeto que roba artículos mexicanos: “¿Sabías que está de moda entre los millonarios de Texas tener alguna pieza robada a un museo mexicano? Es de mucho caché” (86); en *Sueños de frontera*: “(...) la estatua de un conquistador irresponsable señalaba con el dedo el suelo, diciendo: <Aquí hay que fundar una ciudad>. La justicia histórica se hallaba en que la estatua estaba cagada por las palomas”. (101); o en *Adiós Madrid*: “Con esta mierda del Quinto Centenario, hasta la nana de Cristóbal Colón se emputa y la persigue. (...) Me importa un güevo que todos los diarios digan que los ex presidentes de México se roban piezas de sus museos” (15).

No obstante, hay una esperanza oculta en Héctor Belascoarán, un optimismo filial que hace posible rescatar su mirada indulgente y benévola hacia esa “tierra patria”, “insegura” y “polvoriento”, sin olvidar, el matiz irónico que contiene su apreciación:

[...] y de repente se dio cuenta de lo lejos que estaba del D.F., lo lejos que estaba de su rancho eléctrico y polvoriento, lo encabronadamente lejos que estaba de la tierra patria, de la insegura profunda inseguridad de sus cabronas calles, de sus venas cortadas de conocida y por lo tanto, familiar luz mercurial; la enorme distancia que había entre él y su ciudad madre. (*Sueños*, 69).

Héctor Belascoarán se asocia entonces con la idea del hijo pródigo que rompe con el sistema, que abandona la “ciudad-madre” pues es un lugar que le resulta inhumano, lo suficientemente monstruoso como para huir de él pero así mismo debe regresar no sólo por ese lazo filial que ha establecido, también para restaurar el orden perdido.

Esa mirada conciliadora se retrata en un tono paternal sin dejar, claro está, de ser burlesco, para mencionar, entre otros, la esencia del mexicano, todo aquello que lo representa y enaltece, resaltando de nuevo esa idea vindicadora de su ciudad, de la gente que la habita, de su cultura y de la misma historia.

La enumeración puede iniciar con los practicantes de lucha libre que desfilan por alguna calle del D.F., haciendo gala de sus máscaras y capas, para despedir festivamente a su amigo asesinado; pasar por las marchas de maestros y líderes sindicales; detenerse en las huellas de un “tal Emiliano Zapata”; cargar en una

maleta el pectoral de Moctezuma o dedicarse a la tibia labor de clasificar a los mariachis que circundan la plaza de Garibaldi:

Hay mariachis completos, medios mariachis, con uniforme negro y botón plateado, con uniforme vulgar, sin uniforme, con corneta, sin corneta, con corneta y sordina, con tololoche y gordo con contrabajo, con tres violines, uno de decoración o simplemente con dos. De amenizar fiestas, de acompañamiento, de lucimiento nomás, con pistolas de verdad o de mentira, con transporte propio o de vil infantería. (*Regreso*, 134)

Esos “festejos del carnaval” de los que habla Bajtín (2002), también forman parte del concepto de ironía que, dentro de esta categoría, permite encontrar en estas situaciones y contextos tan específicos, el juego burlesco que niega y a la vez reafirma ese despliegue exuberante de la cultura popular mexicana que puede constatarse con toda claridad a lo largo de la serie.

El *ágon* irónico actúa en una doble dirección: como reclamo que irónicamente le pide cuentas al Estado pero también funciona como un elemento mediador con el pueblo mexicano. Precisamente, Héctor Belascoarán logra reconciliarse con su ciudad, con su país y recupera su espíritu de “restaurador” del orden perdido al expresar en plena manifestación sindical, como quien da a entender que el pueblo, “su” pueblo, también tiene sed de justicia: “— Hay que ser muy pinche culero y mexicano de octava clase para que no te dé orgullo ver desfilar a esta raza —”. (*Desvanecidos*, 13)

2.3.3. LOS DONES DE BELASCOARÁN O EL PASTICHE SATÍRICO (imitación irónica)

“Eras y no eras”
Sueños de frontera, Paco Taibo II

La tercera categoría se enmarca en uno de los aspectos más notables de la serie: el detective, cuya caracterización se basa en la imitación de un modelo (clásico en este caso), un referente estilístico o de género. Esta imitación recibe el nombre de “parodia” (Zavala, 1996), término que Gerard Genette amplía bajo el nombre de “pastiche satírico” que significa travestimiento y trasposición.

Según Genette, el término “parodia” se refiere a la desviación de un texto y el de “pastiche”, a la imitación de un estilo (1989: 100). De este modo, la combinación de ambos términos: travestimiento y trasposición, generan una “carnavalización” del lenguaje que, según Bajtín, entre otras, permite dar una versión no-oficial de los hechos. Tal “pastiche satírico” es una forma de *iron*, de discurso encubierto o, mejor aún, de contra-discurso; es una secularización del lenguaje en oposición a discursos hegemónicos establecidos.

Para la ejemplificación de esta categoría en la serie de Héctor Belascoarán Shayne, se tiene en cuenta dos presupuestos canónicos de la novela policíaca: el detective y el *ágon* o “método de resolución”, que son invertidos o traspuestos a través de ese pastiche satírico. No es de extrañar que el mismo personaje de la serie haga un especial énfasis en la idea formal de lo detectivesco, buscando la

contraparte: “Si acaso existe una ortodoxia detectivesca, debe existir una heterodoxia, una forma de herejía” (*Regreso*, 51)

El autor se encarga de formular tal heterodoxia a lo largo de la serie. El pastiche satírico prevalece en todas las novelas, sin embargo, hay tres momentos claves en la evolución del personaje que pueden constatar la intención paródica del autor frente al rol del detective: *Días de combate* (1999a) con la instauración del nuevo mundo detectivesco de Héctor Belascoarán, *No habrá final feliz* (1989) y el derrumbamiento de ese mundo con su muerte y *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1999c) con su retorno. Algunos fragmentos serán suficientes para mostrarlo.

En la serie, Taibo II subvierte, traslada, deconstruye las expectativas y las nociones preconcebidas de la relación detective-resolución, que cualquier lector puede llegar a plantearse al leer una novela policiaca, y por otra, para dar comienzo con el prototipo del anti-héroe popular que encarna Héctor Belascoarán. No es nada raro entonces, que él mismo ratifique ser “¿Detective? ¡Quién lo hubiera dicho! ¡Y en México!” (*Días*, 26).

Es más que probable que la mayoría de detectives clásicos, incluso los amateurs del oficio, no tuviesen tantas dificultades como las que Héctor Belascoarán tuvo para iniciar con su labor detectivesca. A un Poirot, Dupin, Sherlock Holmes o a un Rouletabille los casos le llegaron a las manos, fueron solicitados por el mismo cuerpo policial o por algún egregio coleccionista, intrigado por un caso irresoluto.

El linaje y las dotes extraordinarias de estos detectives, les auguraron una inclusión preclara en el ámbito de la investigación policial. Sherlock Holmes es un vivo ejemplo. Su amplia capacidad deductiva y, por consiguiente, su aguda observación, le permiten detallar el más mínimo movimiento:

— ¿Qué le dice a usted ese bastón, Watson?

Holmes se hallaba sentado de espaldas a mí, y yo no le había dado indicio alguno de lo que estaba haciendo.-

—Y, ¿cómo supo usted lo que yo hacía? Me está pareciendo que tiene usted ojos en la parte posterior de su cabeza (Doyle, 2001: 13).

Para Belascoarán, la situación cambia en grado superlativo. Héctor, desprovisto de aquellas dotes deductivas, debe sentarse en su despacho a esperar los casos (que no llegan) o por lo menos, los que no involucran “niñas diecisieteañeras” y padres desesperados. Héctor se dedica a “recortar”, a confiar en su intuición porque está en juego la nueva vida a la que está apostando, fuera del sistema y con un oficio que, en resumidas cuentas, podría resultar el mayor anacronismo de todos:

Alquilar un despacho, compartirlo con un plomero, poner un escritorio viejo sacado de la Lagunilla, hacer colas interminables para sacar una licencia de detective, terminar comprándola en una academia que daba cursos por correspondencia, conseguir una pistola, registrarla, sacar cédula profesional. Sentarse en el escritorio y esperar fumando, colgar una placa reluciente, rechazar al licenciado Suárez, vecino de piso, cuando ofrecía contratarlo para averiguar los malos pasos de una hija diecisieteañera. Sonreír a medias, perder la sonrisa y mientras tanto recortar. (*Días*, 16)

Está claro que en el caso de la novela policiaca clásica, el detective posee cualidades sobrenaturales ya sea por sus análisis excepcionales o por ese

carácter frío y distante en el que ninguna pasión humana se vislumbra. Es un héroe cuyo mayor pasatiempo radica en resolver casos que para otros resultan inextricables, pero que, para él, son un ejercicio racional que le permitirá reestablecer el orden y la justicia. Es el prototipo romántico, un “caballero” moderno.⁴⁷

Héctor Belascoarán no es un caballero, ni un romántico -aunque sí idealista frente a la imagen de un país restaurado-; mucho menos, posee alguna cualidad sobrenatural o el carácter enteramente hosco de un Philip Marlowe (Chandler) y un Sade Spam (Hammett). Si bien el detective de Taibo II podría llegar a ser una mixtura de ambos prototipos: el sujeto procaz, que es ambiguo, que no encaja en ningún sistema social y que así mismo deja una estela romántica en algún acto altruista que se le presente, la combinación más real surge cuando Belascoarán se muestra como un personaje enteramente humano, capaz de criticarse a sí mismo, a su entorno social y de exaltarlo a la vez, más aún cuando hay de fondo un precedente notable: “Ningún curso de detective por correspondencia iba a dotarlo de una mentalidad deductiva afinada” (*Días*, 27).

Esta frase es concluyente al repasar la particularidad de este detective. Hay algo indiscutiblemente suyo que se traslada al plano de su propia identidad que nace

⁴⁷ Colmeiro (1994: 67) retoma los cuatro tipos de estructuras narrativas que postula Frye para situar las formas románticas, irónicas, trágicas y cómicas. En el caso del detective de la novela policiaca negra y del *hard-boiled* entre otros, el detective es el prototipo irónico-trágico, al subvertir todos los aspectos propios del detective clásico.

en el país que habita, mas no de su ascendencia⁴⁸, que impide convertirlo en una caricatura pueril del prototipo clásico.

El travestimiento del género inicia con la idea de Belascoarán de restaurar el orden en tanto se percata de las arbitrariedades que el sistema mismo ha impuesto y que pueden traducirse en miseria, mal manejo de dinero, las numerosas marchas sindicales o simplemente el mundo “burgués” al que Héctor debe someterse para ganarse la vida. De este modo, Héctor se dedica de lleno a su nueva actividad, tratando de imitar las prácticas “científicas” de sus antecesores, resultado que proviene no sólo de aquel título preparatorio de “detective”, también de su afición a las películas y a las novelas policíacas y de aventuras como contra-respuesta al hastío que representa su cotidianidad, motivo más que justificado para salir de ella.

Sin embargo, Belascoarán es consciente de los límites que implica ejercer tal práctica en una ciudad centroamericana tan heterogénea como es el D. F. que condiciona las acciones y los deseos de todos sus ciudadanos, sobre todo, cuando entran en juego presupuestos políticos y éticos. El travestimiento es el resultado de habitar en un mundo en donde la ficción detectivesca clásica no

⁴⁸ La madre de Belascoarán, una cantante de folk, es de origen irlandés y su padre, un capitán vasco, luego Belascoarán no posee exactamente un linaje “culto”, asunto que toca tangencialmente la esposa de uno de los amigos de Héctor en *Días de Combate*: “Teodoro piensa que no son suficientes motivos para ser detective apellidarse Belascoarán Shayne. Ser hijo de un capitán de marina vasco y de una cantante irlandesa de folk”. P. 16.

funciona.⁴⁹ Paradójicamente, un policía es quien se encarga de traerlo de vuelta a la realidad:

— No entiendo, señor Belascoarán, que usted que es una persona fina, se haya metido en esos líos. Estas cosas hay que dejarlas para los profesionales. Yo... no hubiera ido a su fábrica a enseñarle ingeniería... (...) Es más, si yo fuera ingeniero, no andaría perdiendo el tiempo en este oficio...Este oficio ingrato. (*Días*, 101-102)

Su papel como detective es cuestionado permanentemente, pues es un “oficio ingrato” si no se está inserto en el sistema, dando a entender que algo más profundo y siniestro que un simple criminal está a punto de destaparse. Por lo visto, todos son actores que pertenecen a ese sistema del que él cree estar ausente. Es un cuestionamiento que también actúa de advertencia para sacarlo del juego.

El pastiche satírico en la serie conduce a una percepción ligera de los hechos por el carácter burlesco, pero ese carácter resulta ser más trágico de lo que parece al trasladarlo a un término que surge de la caracterización del propio personaje: “la imposibilidad”; aún así, Belascoarán persiste en el auténtico gesto de combatir la corrupción del Estado, a través del héroe detectivesco.

Por otra parte, desde que Belascoarán da ese primer salto al destino incierto del detective, Taibo II lo caracteriza a partir de la mixtura entre su cultura y el género

⁴⁹ Para Raymond Chandler el detective “Es una creación fantástica, que actúa y habla como un ser real. Puede ser de alguna forma realista, en todo sentido, menos en uno: que en la vida tal y como la conocemos y vivimos, un hombre así tendría muchas dificultades y discrepancias con las instituciones al ejercer su función de detective privado”. (1976).

negro para lograr ese resultado tan singular. No es raro entonces que Belascoarán, como pequeño homenaje a su faena policíaca, ubique en su oficina una placa que “a veces le provocaba risa, a veces un coraje lento, y una que otra vez, una vaga sensación de orgullo”:

“Belascoarán Shayne: Detective
Gómez Letras: Plomero”. (*Días*, 14).

De nuevo viene el travestimiento del género al entrar en el escenario del detective un ayudante, cual Sherlock Holmes y su inseparable Watson, a excepción de unas cuantas diferencias. Si bien es cierto que Watson es un ayudante inmejorable que responde con total admiración a las brillantes deducciones de Sherlock, Gómez Letras que, capítulos más adelante y a lo largo de la serie, se presenta como su ayudante ocasional, es más bien un personaje respondón y sin escrúpulos que contribuye a la causa, irónicamente, al opinar: “Otra vez lo jodieron a usted, mire no más. Seguro que lo pateó algún hijo de la chingada” (*Días*, 30.)

De este modo, el travestimiento es completo. La noción de pastiche satírico inicia con el nacimiento del detective en el ámbito mexicano y la imitación de algunos roles del género, incluyendo los preceptos que salen de un Doyle, un Chandler y una que otra película ilustrativa:

“Héctor lo sentó en la baqueta del estacionamiento y desarrolló sus artes curativas, que había aprendido viendo seis o siete veces una película sobre Florence Nightingale, el ángel-enfermera de la guerra de Crimen”. (*Regreso*, 54)

Aspectos fundamentales para configurar su propio método, que tendrá lugar en la práctica azarosa del detective en sus simulacros persecutorios. En su primer caso, la obsesión por encontrar el “modus operandi” del criminal “cerevro” lo conducen a situaciones bochornosas que enfatizan aún más sus esfuerzos por realizar una verdadera práctica metódica: “En los últimos días, los simulacros de Héctor habían asustado a varias adolescentes, una señora que volvía del mandado y a una secretaria que esperaba a su novio [...] Había intentado investigar científicamente” (*Días*, 19.)

En otros momentos de la serie, listados de sospechosos que no salen de su propio círculo familiar y una que otra equivocación insignificante muestra los riesgos que implica su procedimiento azaroso. En *Desvanecidos difuntos* (1999 f), por ejemplo, el parecido de Ramón Bárcenas y Guadalupe Bárcenas confunde a Belascoarán, quien trata de elucidar cuál de los dos hermanos es el que se hizo pasar por difunto, para implicar a un dirigente sindical. Un adolescente le advierte tal equivocación:

- Te van a matar, menso — dijo el adolescente a Belascoarán en un susurro.
- Culpa tuya, güey, me pusiste detrás del que no era.
- Yo no fui. En el baile estaban los dos hermanos, ¿qué culpa tengo yo de que te hicieran pendejo? De que creyeras que uno era otro. ¿Qué, no traías foto? (*Desvanecidos*, 78)

Sin embargo, el tipo de método no sólo pone a prueba a Belascoarán. El ingenio y la erudición que caracteriza a los detectives clásicos no forma parte de su temperamento. En un breve diálogo entre Cerevro y el detective, la erudición del

criminal sobrepasa los mismos alcances intelectuales de Héctor. Al detective no le queda más remedio que pedir humildemente “perdón” por su impericia:

- ¿De quién son las citas?
- De Nietzsche, por supuesto
- Perdón. (*Días*, 221)

La única manera de sobreponerse a esta serie de inexactitudes, es crear su propio método y su propia fuente de conocimientos, cuando menos, a la hora de formular frases de su repertorio personal: “Los detectives, como los porteros de fútbol tienen un 55% de suerte y el resto de talento natural para tirarse hacia el lugar indicado”. (*Regreso*, 46)

Es un “talento natural” que Belascoarán explota hasta la saciedad, aunque no siempre le permita llegar a los lugares indicados, como ocurre en *No habrá final feliz*. Héctor trata de resolver un caso que oculta un problema mayor que involucra al Estado, y que le ocasiona algunas dificultades que, en principio, se traduce en un mensaje de advertencia con un boleto de avión adjunto que llega a su oficina; luego, la advertencia finaliza con su muerte:

Al caer en el charco, estaba casi muerto. La mano se hundió en el agua sucia y trató de asir algo, de tener algo, de impedir que algo se fuera. Luego, quedó inmóvil. Un hombre se acercó y pateó su cara dos veces. Se subieron a los coches y se fueron.
Sobre el cadáver de Héctor Belascoarán Shayne, siguió lloviendo. (*No habrá*, 126-127)

Algunas evocaciones son suficientes para considerar, como capítulos finales de la vida de Héctor, el cuerpo encharcado, el sabor de la sangre, la inmovilidad y la lluvia que, asombrosamente, vuelven a abrirse en la siguiente novela *Regreso a*

la misma ciudad y bajo la lluvia, con su aparición repentina en el apartamento, justamente en una noche lluviosa, y con la extraña sensación de haber tenido uno de tantos malos sueños en el que él, finalmente, muere.

Hasta este momento en que el cadáver del detective yace en el suelo, parece que termina su aventura, no obstante, regresa de nuevo, como lo hizo Sherlock Holmes⁵⁰ de Conan Doyle. Basta una pequeña intervención del autor para traer a Belascoarán de vuelta a la aventura detectivesca, sólo que, a diferencia de Holmes, no usó ninguna técnica marcial de *baritsu* japonés.

El mismo autor aclara, en una nota preliminar, que el regreso de Belascoarán se debe “a las tradiciones culturales de un país en cuya historia sólo abundan los regresos” (*No habrá*, 9). Una afirmación directa de Taibo II en la que se insinúa, irónicamente, la posibilidad de traer de regreso a un personaje de la ficción cuando otros -los reales- han vuelto al mundo histórico de su país de forma permanente.

En este punto surge nuevamente la idea del pastiche satírico en el que se encuentra ese “talento natural” del mismo personaje que aparece en el mismo escenario donde inició su aventura y quien, a petición del público lector, debe retomar su aventura. Ese retorno de Belascoarán es definitivo para asumir con

⁵⁰ Conan Doyle relata en *El problema final* (1893) el enfrentamiento entre Sherlock Holmes y el temible Profesor Moriarty, a orillas de un acantilado. Aparentemente ninguno de los dos se salva. En *La casa vacía* (1903) Doyle trae de regreso a Sherlock Holmes a petición de sus lectores y de su propia madre. Watson, sorprendido, exclama en este relato: “¡Holmes! Pero, ¿de veras que es usted? ¿Es posible que, en efecto, se halle usted con vida? ¿Cómo pudo trepar hasta salir de aquella sima?” (Doyle, 2001: 188).

mayor entereza el reto de ser detective en México y de poner en práctica el propio saber que sólo “un ser de otro mundo” puede traer consigo

El pastiche satírico se completa con el retorno del detective, que se asemeja a la reaparición novelesca de Sherlock Holmes, entre otros, pero también a la idea del ingenio y los métodos científicos que a Belascoarán jamás le funcionaron del todo, así como los tiempos históricos en los que el mismo autor lo sitúa⁵¹ y que trastoca para darle paso a la ficción.

Ahora Belascoarán es un personaje más complejo. Su experiencia mortal lo ha dejado en un estado intermedio entre la vida y la muerte, por ese motivo recalca que “ya no es el mismo de antes”. Es un detective que, a parte de su cojera ocasionada por una herida de bala en su primer caso, ha perdido un ojo y tiene unas cuantas cicatrices en el pecho, secuelas indiscutibles de su regreso, a tal punto que es imposible pasar desapercibido.

Un tuerto excesivamente visible, como modelo de coca-cola en comercial de la televisión, siempre queda la sensación de haberlo visto antes. Sólo le había faltado una camisa fosforescente y un par de rumberas colgadas del brazo. Tendría que sacar del cajón de la cómoda el ojo de vidrio, tendría que poner cara de nadie, tendría que vestirse como poste de luz, como anónimo, como un anuncio de algo fuera de moda (*Regreso*, 47)

⁵¹ Taibo II señala varios momentos históricos, en el desarrollo de la narración del detective: la marcha estudiantil del 87 y la campaña cardenista de 1988, pero también hace un giro en otras novelas al buscarlos rastros perdidos de Emiliano Zapata, el criminal que cercenó las manos del Che y algunos presidentes con robos declarados.

Nuevamente, frente a esta lastimera situación que puede representar su disminución física, la burla irónica sobre sí mismo le permite sobreponerse al duro tránsito para cerrar definitivamente ese capítulo desafortunado.

Una última reflexión le permite pensar en el decálogo de Chandler y hasta se atreve a rectificar los preceptos que allí aparecen sobre el detective. Al mencionar el decálogo, Belascoarán afirma que ha seguido al pie de la letra el decálogo pero la falta de precisiones en él, lo han llevado a convertirse en un sujeto abstraído, en un “soñador” que busca soluciones en un plano distinto al real, reforzando la idea de “imposibilidad” que una y otra vez le permite redimensionar su papel:

Chandler olvidó en su decálogo sobre la novela policial prohibir que los detectives hicieran metafísica, se dijo Héctor Belascoarán Shayne, argonauta empistolado del D.F., la ciudad más grande del mundo a costa de sí misma, el mayor cementerio de sueños. (*Regreso*, 45)

El encuentro con el mundo confuso y rudo en el que Belascoarán se mueve despierta una perspectiva que deniega la utopía para subrayar que el decálogo está incompleto al no “prohibir que los detectives hagan metafísica” juzgándose a sí mismo por su poco pragmatismo al pretender realizar una tarea casi imposible.

La frase más definitiva en este fragmento es la de “argonauta empistolado”. Aparece como una ironía de su propio papel de aventurero que añora que su ciudad-estado deje de representar el “mayor cementerio de sueños”, elocución en la que Belascoarán, con su mirada órfica, constata que también puede correr el riesgo de ser sepultado en ella.

Para Belascoarán su muerte es una prueba más del desequilibrio existente entre ese ideal restaurador que lo caracteriza antes de su deceso y el sistema que lo quebranta. Su “repatriación” a la vida, es la pérdida del ideal y el surgimiento de una incógnita que tiene que ver con su propio destino obstruido por el miedo. Él mismo se sitúa como “un personaje” que “ya no reconoce como propio” y que tiene “la mala costumbre de andarse dejando matar” (*Regreso*, 23).

Un arrebato de Belascoarán es suficiente para tratar de desaparecer de esa historia, de todas las historias en las que hasta el momento ha figurado. Una inmersión en el mar “hacia la nada” lo hará pensar en su propio destino que, por ahora, se ha sometido al vacío y de nuevo, a la idea vaga de morir en solitario para evitar otras posibles muertes suyas, a manos de otros; nuevos desencantos, y, sobre todo, el acoso permanente de lo inconmensurable.

No era una forma tan idiota de desaparecer de cualquier historia. [...] Uno de sus yos le dijo: “¿Te estás suicidando?” El otro le contestó: “¿Y si es así qué pedo?” “No, nada”, dijeron ambos simultáneamente. Siguió nadando. Ya nunca más tendría que dormir debajo de las camas.” (*Regreso*, 90).

Por fortuna, poco a poco Belascoarán logra reconciliarse en el plano social. Una mirada afuera le permite pensar en un mundo que probablemente sigue su marcha con sus ruinas y sus bondades, pero es el que finalmente le ha tocado vivir y por el que, seguramente volverá a morir cuantas veces sean necesarias.

Héctor Belascoarán sabe que él es un héroe atípico o mejor aún, un anti-héroe al que no le funcionó imitar un Humphrey Bogart, embutido en su “capa de buitre”, a un Holmes, a cualquier aventurero de Hemingway. De hecho, ellos tampoco habrían podido restaurar el orden perdido en un mundo como el suyo. Al recobrar los motivos por los cuales es detective, Héctor Belascoarán Shayne siente que ha recuperado su identidad. Por fin ha resucitado del todo: “Héctor Belascoarán Shayne se encontraba de regreso. Entre otras cosas, a la misma ciudad de antes. Una ciudad igual y diferente a la de siempre” (*Regreso*,139).

2.3.4. TÉCNICA DEL REPROCHE O EL PARALELISMO LITERARIO: IRONÍA METATEXTUAL

“¿Quién era quién en esta historia?”
Sueños de frontera. Paco Taibo II

Esta categoría hace referencia a la *metatextualidad* que, según Genette, corresponde a la relación crítica que un texto mantiene con otro; pero en un sentido más simple, alude al papel del autor en la historia que crea. Así encontramos a Miguel de Cervantes, Lope de Vega y, en un ámbito contemporáneo y unido al contexto de Taibo II, a Carlos Fuentes, entre muchos otros, que reflexionan críticamente a través de otras voces, sobre su propia escritura.

En principio esta categoría puede parecer como un elemento efectista en historia, en tanto el personaje cuestiona aspectos concernientes a su realidad, a manera de “reproche”, dando a entender al lector que él es consciente del mundo ficcional que habita, pero más bien se trata de un ejercicio crítico o de “autoironía”, que el mismo autor (en este caso autor-narrador) realiza frente a lo que escribe (Zavala: 1996).

Precisamente la “técnica del reproche” o paralelismo literario parte de la voz irónica de un personaje en la que se involucra tácitamente o directamente al autor. Aunque la presencia del narrador en la serie de Taibo II es homodiegética y se alterna con el monólogo interior del personaje, en algunos momentos de la serie aparece implícitamente por alguna interrogación del mismo personaje o por las especulaciones que éste realiza, apuntando al papel del autor en ella.

El paralelismo literario recae en la reflexión que el personaje hace sobre sus acciones y así mismo, en los cuestionamientos que hace a su creador por asignarle roles que no le convencen del todo: “Salió pensando que no sólo era el miedo a volver a meterse en un personaje que ya no reconocía como propio y que tenía la mala costumbre de andarse dejando matar; también era el terrible aburrimiento de tener que parecer ingenioso”. (*Regreso*, 23)

En este caso, Belascoarán tilda de “aburrido” el tener que figurar como un detective “ingenioso”, dejando que su voluntad se pierda en esa “mala costumbre de andarse dejando matar”. De ninguna manera quiere participar de nuevo en ese simulacro que propone el autor, deliberación que muestra su atrevimiento al enfrentarse indirectamente con él.

No obstante, Belascoarán Shayne está de regreso a pesar de sí mismo. Él mismo reflexiona sobre su papel al declarar el temor a volver a representar un sujeto que “ya no reconoce como propio”. Pero ¿por qué ya no hay tal reconocimiento? Belascoarán hace un reclamo implícito a su “creador” al señalar que ha vuelto a meterse en el rol de detective, como un acto impuesto, capaz de sobrepasar su propia voluntad que ahora está viciada por el miedo a morir definitivamente.

De hecho Héctor Belascoarán, a lo largo de la serie, mediante el monólogo interior o los diálogos con otros personajes, aclara indirectamente la imposibilidad de escapar a un destino en el que rara vez puede tomar sus propias decisiones. El detective pertenece a un escenario “ajeno”, en el que se siente “fuera de lugar” pese a estar construido “a propósito” para él.

Se sentía fuera de lugar mientras el aire frío de la sierra mataba los últimos restos del calor. Pero eso no era nuevo. Siempre estaba fuera de lugar. No había escenarios propios, tan sólo escenarios prestados, contruidos a propósito para él, actor desesperado lanzado a mitad de la representación y en el centro de las tablas sin guión a mano, sin vocación posible, sin capacidad para improvisar. (*Desvanecidos*, 30)

Esta serie de reticencias al autor, muestran la desesperación de Héctor Belascoarán, su impotencia frente a la serie de indicios equivocados a los que

ha sido empujado. En este momento, el detective se encuentra en una encrucijada, incapaz de conducir, es el héroe cuya voluntad está controlada por su propio creador.

No obstante, el reproche no sólo va dirigido al plano de los actantes, de su destino manipulado en el texto. También salta a asuntos puramente literarios en los que, normalmente, un personaje no debe incursionar, reforzando así la intención crítica del mismo autor frente a su obra. En la serie es recurrente la idea de hablar del género policiaco, de mencionar libros y películas, pero, antes que todo, de cuestionarlo.

Héctor Belascoarán se encuentra en un momento crítico en donde debe hallar algún perfil del estrangulador, no exactamente en una mansión, sino en todo el D. F. y le explica a su hermano Carlos el método de resolución de las novelas policíacas clásicas; no obstante, al mismo tiempo, él es el protagonista de una novela del mismo género:

Resulta [...] que, en todas las novelas policíacas que se dignan serlo, el culpable es uno de los personajes previamente analizado. Para que el lector pueda sorprenderse y decir: "Claro, ya lo pensaba". El factor sorpresa surge del descubrimiento de la identidad entre ese personaje y su máscara, y el asesino. Es como un caso de solución antiesquizofrénica, la personalidad desdoblada se reúne. Cura mágica. Así, el mayordomo y el asesino son el mismo, la dama inválida y el asesino son el mismo. (*Desvanecidos*, 98.)

La ironía metatextual parte en este punto: un personaje principal que habla de las novelas policíacas pero que forma parte de ellas. Ciertamente el comentario de Belascoarán va más allá de su misma condición de "actante" para jugar en la

esfera del autor al mencionar “aquellas novelas que se dignan de serlo” que analizan, hallan el factor sorpresa: al “personaje” a su “máscara” y como consecuencia, al “asesino” pero queda en aire la pregunta implícita a ese “otro” que, aparentemente, permanece al margen de la historia. ¿Acaso ésta es una de esas novelas?: “A Belascoarán, a diferencia de los escritores de novelas policíacas, le gustaban las historias complejas, pero en las que no pasaba nada. Lo suyo era el barroco cotidiano, no el religioso; de ser posible sin muertos ni heridos” (*Sueños*, 101)

Después de experimentar en carne propia la muerte y una serie de aventuras peligrosas en donde su destino está en manos de “otro”, el detective Belascoarán insiste en reprochar al autor, haciendo énfasis en sus predilecciones, como aquellas historias complejas, claro, en las que no pasa nada, burla irónica pero con cierto matiz de sinceridad por parte del detective, deseando que el autor reciba su petición para que la historia que vive, de ser posible, quede mejor sin muertos ni heridos: “Las cosas eran otras; no sólo era que no las pudiera ver, también habían cambiado. El mundo alrededor de él mutaba. No se limitaba a ser un ciego, era un ciego absolutamente vulnerable.” (*Desvanecidos*, 41)

Nuevamente se retoma el conflicto entre el papel del personaje y esa arenga indirecta a su creador, no sin guardar las seguridades necesarias para su propio bienestar: “Otra vez se hallaba en una historia equivocada. Si había de ser así, nadie lo sorprendería desarmado” (*Sueños*, 71).

Una “historia equivocada” y, ciertamente, un papel equivocado para un Belascoarán amedrentado, en parte por sus experiencias anteriores y por ese destino inmanejable del que no puede escapar. Belascoarán siente en sus actos, la huella de otro que interviene fantasmagóricamente para hacer de las suyas en una historia en la que, finalmente, se cansa de proponer finales coherentes con sus propósitos restauradores: “Leería una versión distorsionada, llena de agujeros, gruyesca, pero al fin y al cabo toda la historia se merecía eso, un final sin final ¿Y él qué había estado haciendo allí?” (*Sueños*, 105)

Frente a las historias que Belascoarán ha leído, comprueba que hay una distancia enorme. Es natural que, ante esta disputa indirecta entre personaje y autor, las contradicciones se presenten una y otra vez. El detective confirma sus sospechas. Todo se trata de una historia “ajena”, de personajes “ajenos” que, como él, deben jugar su papel correspondiente: “De eso se trataba toda la pinche historia, de un tipo que era ajeno. Ni era su historia, ni eran sus personajes” (*Sueños*, 102).

El reproche irónico se convierte entonces en una metáfora del juego de ajedrez, a las piezas movidas por manos invisibles que un “otro” siempre maneja y que, según Belascoarán, se asemeja al mundo de afuera con sus “reglas ocultas que se van de las manos”; es una realidad igual de demoledora a la que él ha representado voluntariamente o no, desde su escenario ficcional: “Porque la realidad ya no te acompaña en su locura, porque las reglas ocultas se te van de las manos”. (*Desvanecidos*, 62).

TERCER CAPÍTULO

3. LA DEFENSA DEL DETECTIVE: BELASCOARÁN COMO FIGURA DE LA IRONÍA TRÁGICA

“Y si lo que buscas es trascendencia...es muy posible que las tensiones de una novela de crímenes representen el patrón más sencillo, pero más completo, de las tensiones con que vivimos en esta generación”.
Raymond Chandler

3.1. LA HUMANIZACIÓN DE LA TRAMA A TRAVÉS DEL HUMOR

Las claves de una lectura basada en algunas categorías estructurales de la ironía nos han permitido encontrar el sustrato humorístico de la serie de Taibo II no sólo como un recurso estilístico, o una simple caracterización de personajes que cualquier lector competente puede declarar como mexicanos enraizados y pertinaces. También se trata de la dimensión intrínseca de todo el fundamento político y social de México que, sólo a través de la ironía, es posible mencionar para disminuir la carga dramática que puede generar el hecho mismo de hablar de realidades históricas cercanas, vecinas, vividas quizá.

Desde la caricaturización o el gesto gracioso de ciertos personajes de la serie de Taibo II, que sin duda generan esa expresión tan espontánea como la risa, hasta el mismo patrón lingüístico que usa el detective Belascoarán Shayne o el grupo de ayudantes o adláteres⁵² que tiene a su disposición como el Plomero Gómez Letras, el ingeniero Javier Villarreal (alias el Gallo) o el tapicero Carlos Vargas, podemos encontrar razones suficientes para situar la serie de Taibo II como una versión crítica de su propia nación, sin olvidar, por supuesto, los matices característicos del género policiaco que el autor mexicano trastoca, de manera rotunda, a través de la ironía.

No se hacen esperar, entonces, las alusiones a personajes clásicos del género policiaco, desde un Sherlock Holmes y su carácter clásico, noble y enteramente deductivo que en algún momento el detective mexicano trató de imitar, hasta los detectives propios del *hard-boiled*, como un Sade Spam, o un Philip Marlowe, personajes duros, corajudos, capaces de enfrentar a toda una cuadrilla de malevos con su pistola, prototipos que, para el personaje de Belascoarán, terminan por consolidar la idea de permanecer también a “extramuros” del mismo género⁵³.

⁵² Según el diccionario de la R.A.E., *adlátere* significa una persona subordinada a otra, de la que parece inseparable. Término que Pablo de Santis recupera en el *Enigma de París*, 2007 para restituir la idea del ayudante del detective.

⁵³ Como ya se mencionó antes, a lo largo de la serie, Belascoarán insiste reiteradamente en compararse con los detectives clásicos del género policiaco, marcando la diferencia que él representa, sobre todo, cuando cae en cuenta de las inconsistencias que pueden presentarse al ejercer un oficio que, en México resulta un poco descabellado. Reflexión que acentúa en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* y en *Desvanecidos difuntos*.

Esto nos conduce a la concepción del juego irónico que trastoca los roles canónicos del detective o aquellos contextos sórdidos que hacen posible identificar el centro de la acción igualmente alterado: de un pub de gánsteres a una tienda de barrio que ofrece chocolate y donas a sus clientes; de versados ayudantes del detective a plomeros, ingenieros o tapiceros que, con sus conocimientos aprendidos en el día a día, se encargan de legitimar su propia condición de mexicanos.

Detrás de este escenario simbólico, se encuentra la voz del propio autor que va de lo universal en cuanto a las constantes estructurales que se mantienen con el género policiaco⁵⁴, a lo particular, como el país y sus propios actores históricos, señalando los desajustes sociales y políticos que allí existen.

Así, el humor irónico se torna en una manera subrepticia de declarar situaciones violentas y dolorosas. No hay otro mecanismo más certero que éste para hablar de una ciudad “monstruosa”; de aquellos crímenes no resueltos en donde se involucran gobernadores, sindicalistas, héroes históricos y cotidianos; de la ofensiva mediática de periódicos y series televisivas; de la nota roja que abunda hasta en las crónicas sociales; de esos muertos “incómodos” que no pueden olvidarse, o de aquellos que sí se pueden nombrar y hasta olvidar, pero que,

⁵⁴ Anteriormente se mencionó el esquema estructural de las distintas vertientes del género policiaco, recordando, sobre todo, la concepción clásica: personaje central (el detective) y su némesis (el/los criminales); el caso a resolver; el método de investigación y la resolución respectiva.

según los indicios detectados por el mismo personaje de la serie, Héctor Belascoarán Shayne, no están muertos⁵⁵.

El travestimiento de realidades inicia con la caracterización de este detective, capaz de representar una nación, de mostrar sus defectos, pero, al mismo tiempo, de enaltecerla. Ante esta relación contradictoria que surge al criticar el fuero político, pero al mismo tiempo, al exaltar su cultura, su “raza” entra la ironía y su dosis necesaria de levedad, como la única posibilidad de relacionar esta serie de aspectos tan heterogéneos.

Por esto, Héctor Belascoarán posee un hálito idealista del héroe policiaco que busca restaurar un orden perdido. Claro está que para el detective mexicano, las cosas son de otro calibre en un lugar que, en ocasiones, se le figura como un espejismo en el que la corrupción y la violencia son tan descomunales que no se asemejan en nada a “esas” historias que solía leer en aquellos tiempos en que aún era ingeniero.

Aunque su mayor quimera sea la de defender a su nación de los “zopilotes” que quieren devorarla, los intentos de Belascoarán son parciales. Su historial está lleno de casos resueltos pero que han abierto, a manera de caja china, otros más problemáticos, conduciéndolo a un solo punto: su muerte.

⁵⁵ Véase *Desvanecidos difuntos*.

No obstante, vivo, muerto y otra vez vivo⁵⁶, Belascoarán agota todas las posibilidades para hacer menos penosa su ciudad. Una visión esperanzadora del autor en voz del detective, que sugiere una probabilidad de “restaurar”, como sucede en la primera novela *Días de combate*, al detener la avalancha de crímenes que Cerevro, el estrangulador, comete y “reivindicar” cuando menos, en el plano de la ficción novelesca, a la hora de rescatar el pectoral de Moctezuma o de seguir las huellas de un criminal que también cortó las manos del Ché Guevara. Y aunque no se trata del “orden” o del “sistema” en general, por lo menos logra abrir la posibilidad de una utopía potencial al prolongar las aventuras de Belascoarán en el D.F.

En este caso, al detective no queda más remedio que recurrir al humor irónico para emprender la tarea titánica de recuperar los valores políticos del país; frente a cada situación irrisoria que él menciona, recalca ese carácter dramático que en el fondo subyace, dada la “imposibilidad” de tal empresa restauradora, sin embargo, sólo así es posible que él persista en su deseo de “reivindicar” y “restaurar” con una conciencia plena de los límites. Es un humor irónico que se traduce en su muerte y su regreso a la acción; en una burla constante de sí mismo y de los otros: los malos y los buenos, de la gente común, puesto que se trata de encontrar la fuente del desequilibrio que tiene su origen en la misma condición humana, descubrimiento que implica tener una voluntad férrea hasta para reír.

⁵⁶ Héctor Belascoarán, debido al mismo peso de su entorno (fundado en un organismo corrupto que lo rebasa) muere y aún así, el autor lo trae de vuelta, en un gesto irónico que cuestiona la acción de una realidad traspapelada por la ficción en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*.

3.2. LA IRONIZACIÓN DEL CRIMEN A SANGRE FRÍA: DÍAS DE COMBATE

“Feliz aquel que en sus versos puede cambiar suavemente de rumbo”
Dryden

Dentro del género policiaco, el *hard-boiled* y el *thriller* presentan como elemento fundamental el papel del detective a la hora de enfrentarse al establishment, de poner al descubierto los mecanismos negativos que se entretajan en la estructura social de la que forma parte.

El prototipo del detective moderno, sin moral ni institución a la que represente, propone su propia manera de ajusticiar, de restaurar o, en su defecto, desequilibrar un sistema disfuncional en donde las reglas, la rutina o los recorridos diarios a través de una ciudad despiadada, constituyen la biela de su exilio voluntario.

Tal modernización del detective implica la necesidad de salir del sistema para moverse en un terreno completamente desconocido y aún así, poder volver a ingresar en él, cuantas veces se requiera⁵⁷. Es el mediador que se encarga de vincular la superestructura social a las pequeñas cápsulas de las que está compuesta: los suburbios y los sectores propios del hampa, convergen con los

⁵⁷ Hubert Pöppel señala en la introducción a *La novela policiaca en Colombia* que: “El nuevo detective empieza a hacer parte de la movilidad moderna: se mueve en su ciudad, se mueve en el grupo o sector social al que pertenece, pero el crimen o el enigma lo obliga a salir para recorrer otras partes de la ciudad, del país o lugares ajenos, lo obliga a salir de su entorno social para moverse sobre un terreno que no conoce pero que, sin embargo hace parte de una cultura a la cual tiene que enfrentarse”. (1998: 1)

lugares privilegiados donde el poder reposa. Es un deambular permanente, un ir y venir entre diversas capas de la sociedad como un pequeño gesto transgresor que hace posible soportar el mundo del que se auto-excluye.

El recorrido iniciático del detective Héctor Belascoarán se narrativiza en *Días de combate* (1976) a partir de un despertar de conciencia que ha de canalizarse en la “acción”. El personaje principal de la saga de Taibo II ha encontrado la posibilidad de permanecer al margen del sistema, dejando su vida acomodada y relativamente segura, para convertirse en detective. Lentamente inicia la transformación. A diferencia de un Philip Marlow o un Sade Spam, Héctor Belascoarán aun no tiene el propósito de vindicar las inconsistencias que el sistema presenta. Por ahora, lo que busca es escapar de él.

El cambio parte del examen de su vida: un poco obtusa, un poco desposeída de esa sensación urgente de vitalidad que el mismo sistema no logró generar. Por esto, su cambio abrupto de oficio corresponde a una búsqueda personal que relaciona con una sensación febril de agotamiento, a una especie de hálito inhumano que transita por todos lados y que inevitablemente lo conduce a una ruptura total con todo aquello en lo que alguna vez creyó: [...] [Belascoarán] buscó con la mirada algo de qué asirse, algo que lo remitiera al vendaval, al huracán que afuera seguía gimiendo. Al huracán que, por qué no, necesitaba inventarse todas las mañanas para seguir viviendo”. (*Desvanecidos*, 16)

De hecho, Héctor Belascoarán tiene la sensación de que tal despertar de conciencia ni siquiera existe, tiene la sensación «de habérselo inventado todo» pero se afirma en el nuevo mundo que está creando sin saber, con exactitud, a dónde habrá de conducirlo. Por ese motivo, un día, Belascoarán decide abandonar esa vieja vida a la que estaba confinado, la vida regida por las instituciones: la vida en la empresa, en el matrimonio, su rutina «burguesa» que origina el infierno cotidiano. Así, Belascoarán abandona la sensación de “desazón” que le produce “hacer las cosas bien”: “Estaba buscando un pretexto, nada racional [...] Y así empezó. Tres días después nos separábamos [de Claudia, su esposa] y yo dejaba el trabajo”. (*Desvanecidos*, 42)

Este fenómeno de apertura, al que se somete voluntariamente Héctor Belascoarán Shayne implica abandonar su entorno personal (su esposa, su trabajo), reintegrarse a lo local (Ciudad de México) y adaptarse a un nuevo entorno que sugiere los recorridos por otros barrios o el encuentro con personas que ya no forman parte de su antiguo esquema: el criminal, las víctimas, sus hermanos.

Belascoarán reconstruye su propia ciudad a través de los recorridos nocturnos y silenciosos por nuevos lugares que tienen cierto matiz sórdido pues son los primeros que propenden a la acción, sin tener un propósito heroico, más bien se trata de sobrevivir ante la presencia adormecedora del establishment.

De esta manera, en *Días de combate*, Héctor Belascoarán inicia la búsqueda casi frenética de un oponente, un enemigo tangible que le permita salir de su

embotamiento. El concepto de némesis, puede asociarse con la idea general del doble negativo, la antípoda que se enfrenta equilibradamente con el detective. Némesis que surge cuando Belascoarán encuentra en los diarios la noticia de una serie de asesinatos por estrangulamiento.

Las víctimas son ocasionales, no hay un patrón específico, excepto la firma mortal del asesino apodado Cerevro. Un estrangulador que probablemente nos trasladaría a alguna callejuela londinense del XIX si no fuera porque el mal apodado Cerevro es mexicano y porque su crimen no causa mayor conmoción en una ciudad habituada a la presencia de la muerte: “[...] la nota roja había trascendido de su lugar de origen a las páginas de sociales, se había escondido en la cartelera de los cines, en las páginas de deportes. En un país donde es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de Gobernación, nota roja la boda Lanzagorreta-Suárez Reza, nota roja los comentarios del entrenador del Cruz Azul. Nota roja incluso los anuncios de los clasificados, pensó sonriendo”. (*Días*, 12)

Belascoarán desea transformar el sin sentido en el que está inmerso y tal vez romper con los lugares comunes, con ese adormecimiento al que, por cierto, también induce la nota roja, desenmascarando al estrangulador. Para Belascoarán no cabe duda que Cerevro está de moda dentro de todos los productos patológicos que ofrece la sociedad, por lo tanto hay que subvertir el orden, poner al descubierto la otra cara de la moneda que el mismo sistema, por saturación, se ha encargado de ocultar. “Un problema político. ¿Por qué no? En un país que

había despertado a la política bajo el aullido de las hienas, la muerte por estrangulación estaba dentro del clima nacional. (*Días*, 45)

La némesis del detective mexicano, el estrangulador, es capaz de ingresar en el juego persecutorio a través de pistas, señuelos, indicios ambiguos y otras claves que él mismo dispone para el detective como un detonante de la acción. De hecho los mismos asesinatos que comete Cerevro actúan como fichas claves en la creación de ese nuevo universo que hace factible ese despertar de conciencia:

Recortar pedazos de todos los periódicos, adivinar, leer entre líneas, reconstruir, reorganizar en la cabeza calles y casas, refabricar ambientes, sugerir pequeñas ideas al tren que iniciaba su lento camino por el riel. Recortar, acomodar en el piso...Ir poco a poco creando la idea del cazador, la idea de la presa. (*Días*, 16 -17)

De igual modo, el estrangulador se ha encargado también de construir su propio rol, como da a entender en un aparte de *Días de combate* al aclararle al mismo detective Belascoarán: “Hice algunas averiguaciones y de ellas concluí que para usted, como para mi, esto era una gran aventura, la gran aventura de una vida. Yo inventé al estrangulador y usted, inventó al gran detective que acabaría con el estrangulador”. (*Días*, 220)

Una aventura que tanto para Belascoarán como para el estrangulador representa estar al margen del sistema. Ambos son individuos discordantes dentro del ente controlador que representa el estado, por ese motivo, el estrangulador es quien le aclara al detective quién es el verdadero enemigo:

He asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas... ¿Dónde está el estrangulador?... El Gran Estrangulador es el sistema. (*Días*, 222)

Los interrogantes iniciales de Belascoarán, en la novela *Días de combate*, acerca de qué ocurrirá a continuación, tienen una respuesta automática de su oponente: una nueva víctima. De este modo Belascoarán le otorga sentido a su ruptura: atrapar un criminal utilizando como cebo su participación en un programa sobre estranguladores, detener los crímenes, ganar el premio mayor que el programa otorga y con el dinero, defender su idea fija de sostenerse en el oficio de detective como negación permanente a las reglas del sistema.

Belascoarán es un detective que debe apropiarse de lo que tiene cerca para constituirse como tal. En su exilio constante, ha ingresado a un mundo en el que es posible encajar a pesar de tener como oponente un criminal que deja en sus pistas faltas ortográficas y ayudantes como el Plomero Gilberto Gómez Letras, un vago rasgo del adlátere clásico de Arthur Conan Doyle: Watson. Sólo así es posible señalar que Belascoarán es un iniciado en el ejercicio, claro, a su propio modo.

3.3. LA LÓGICA DE LA REALIDAD SE IMPONE: NO HABRÁ FINAL FELIZ

“Tu propia vida puede interponerse en el camino”

Erik Neutsch.

Sin embargo, al cabo de tres novelas, es notable el agotamiento de Belascoarán al no poder restablecer el “orden” ideal que supone la presencia de un Estado transparente. En esto consiste la tragedia del héroe, al ser presa de un destino cuyas coordenadas están dispuestas por un ente mayor (en este caso el Estado) y la imposibilidad de derrotarlo.

Aún así, Belascoarán, como cualquier otro héroe⁵⁸, hace todo lo que está a su alcance para combatirlo, para revertir ese destino trágico que se le ha impuesto, situación que lo conduce “a la acción y al enfrentamiento” (Argullol, 1984) Las amenazas ante su obstinación no dan espera. La primera señal del designio funesto que recaerá sobre él, es la aparición de un cadáver disfrazado de romano en el baño de su oficina: “— Jefe, hay un pinche romano muerto en el baño”. (*No habrá*, 11)

⁵⁸ Recordando algunos héroes trágicos como Edipo, Hércules, Orfeo, Prometeo o Balder, entre otros.

La reacción incrédula de un Belascoarán consumido también por las viejas heridas producidas por sus anteriores casos⁵⁹ toma matices adversos, síntomas en los que el detective mexicano no quiere profundizar para no dar cabida a ese destino que tarde o temprano, habrá de alcanzarlo: “Héctor, silencioso, se apoyó en la esquina del elevador. ¿Quién querría involucrarlo en un asesinato y por qué? ¿Qué mamada era esa de matar a alguien vestido de romano? Eso no se podía hacer”. (*No habrá*, 13)

Pese a que Belascoarán tiene un punto a su favor: el número de adláteres ha aumentado⁶⁰, su indefensión es notable. Todo parece una broma de pésimo gusto y que sin duda habrá de continuar en tanto Belascoarán no persista en esa tarea de destapar las “sucias cañerías” que involucran al establishment.

Esta “obstinación”, es otro de los “requisitos” que hasta el momento, Belascoarán cumple como héroe trágico, puesto que “él lleva hasta las últimas consecuencias” la premisa socrática de “«conócete a ti mismo »” (Argullo, 1984); Héctor desea descubrir la verdad, aunque tal descubrimiento resulte doloroso y lo conduzca a la muerte. Es un camino solitario y lleno de renunciaciones para proteger de la maldición que implica conocer la verdad, a su círculo de amigos, a sus hermanos, y a la mujer que ama. Un nuevo mensaje llega con su augurio fúnebre: “[Héctor] abrió el sobre: media cuartilla con un recado escrito a máquina: No te metas, un boleto

⁵⁹ No está de más señalar que el detective mexicano está cojo y tuerto, heridas rotundas que iniciaron en *Días de combate*, y que lo caracterizarán a lo largo de la serie.

⁶⁰ No sólo tiene la compañía del Plomero *Gómez Letras*; también se encuentran el Tapicero *Carlos Vargas*, ingeniero *Javier Villareal* alias el “gallo” y hasta una secretaria esporádica: *Marina*, una joven estudiante que se casa *Carlos*, el hermano del detective.

de avión para Nueva York a su nombre, y una foto de polaroid donde se veía nítidamente un hombre con la garganta destrozada por una navaja”.(*No habrá*, 14)

De nuevo la muerte al acecho, advertencia que el detective quiere obviar de su vida. Sólo tiene dos opciones: tomar el boleto a Nueva York o quedarse y afrontar su destino. Es natural que elija la segunda opción pues no hay nada más placentero para el héroe que enfrentarse a la lucha, por revelarse ante esos “oscuros poderes” que auguran su tragedia, en especial, para un detective como Héctor que lleva algo más de dos meses recorriendo las calles, esperando una aventura que merezca “ponerle su vida”, sin pensar, sólo hasta ese momento en que abre el sobre, que su búsqueda ha de terminar con un caso en el que los motivos de su propia existencia se incluyen.

Poco a poco los indicios toman forma y el ideal “restaurador” del detective se transforma en el sentimiento vago de desamparo que anuncia la pérdida de tal ideal. La desesperanza no tarda en llegar. Héctor Belascoarán es un “solitario viajero de la fortuna” que, sin ambicionarlo, va cerrando los círculos que lo llevarán a ese desenlace funesto. El frío, la soledad, la tristeza, el desánimo del detective son motivos constantes en *No habrá final feliz* que, sumados a sus comentarios humorísticos, le permiten aligerar la idea del héroe trágico, no sin tomar conciencia de sí mismo, en una percepción absoluta de su condición⁶¹:

⁶¹ Según Argullol, tal percepción absoluta del héroe trágico se traduce en el *yo heroico*, que parte de un principio radicalmente pesimista que lo conduce a una soledad extrema que le permitirá confrontar su voluntad con el destino que sobreviene (1984: 270).

Tenía 33 años, y había perdido los primeros 30, o dicho de otra confusa manera, los primeros treinta los habían perdido a él. Cambiar de oficio, de lugares, de estilo, de ideas, buscar rascando como leproso la piel del país, tratar de encontrar un lugar, hacerse uno con la violencia; todo sonaba bien y se había vivido bien. En tres años no había perdido el sentido del humor, la actitud burlona ante sí mismo. (*No habrá*, 69)

Sin embargo, tales reflexiones del detective no son más que el inicio de una larga cadena simbólica de palabras que retoman esa idea de “imposibilidad” con la que Héctor se tropezó al iniciar su carrera de detective; una imposibilidad de hacer justicia, una “imposibilidad” de amar, una “imposibilidad” de hacer factible el espíritu mesiánico que, hasta el momento, posee, una “imposibilidad” de conocer la verdad o si la descubre, es la “imposibilidad” de seguir vivo, último círculo por el que ha de transitar el héroe trágico.

El derrumbamiento del ideal y la llegada dramática de la realidad, son inminentes. Las amenazas contra su vida, a las que se había habituado en sus anteriores casos, se hacen concretas en esta ocasión. De hecho, ésta es la primera vez que Belascoarán se enfrenta con la idea de su “mortalidad”; y es la primera vez, en tres años, que tiene que hacerle frente de manera violenta: “Le costaba trabajo respirar, le dolía el pecho. Subió el cuello de la chamarra, metió las manos en los bolsillos y sintió frío, mucho frío. Había matado a dos hombres más”. (*No habrá*, 84)

Dentro de esta lógica de la realidad, en *No habrá final feliz* también se consolida la lucha del individuo contra el Establishment que surge inicialmente en *Días de combate*. Sólo al contemplar los cuerpos inertes de algunos de sus agresores, Belascoarán logra entender que ésa es una batalla a muerte, no como aquella lucha “épica” entre Moriarty y Holmes, personajes “concretos”; un “malo” y un “bueno” inconfundibles. Desafortunadamente, para el detective mexicano, son ellos: rostros que se funden en un organismo inaccesible, o él: “Tenía que producir odio, la sonrisa triste, el miedo, no eran suficientes para evitar que lo terminaran matando sus cazadores. Hasta ahora había tenido suerte, pero no se prolongaría eternamente”. (No habrá, 85)

El odio y el temor que suscita ser “la presa”, son señales de la muerte que roza sus talones. Aún así, Héctor Belascoarán tiene el valor de desafiarla, de persistir en su actitud Prometéica, al descubrir la verdad llegando hasta el fondo del abismo al que se ha arrojado.

Poco a poco los cabos se van atando. Las historias anexas de *No habrá final feliz* dan indicios claros de un velo que Héctor apenas está descubriendo. En una primera historia aparecen dos cadáveres, uno de ellos, el romano, es dueño de un cabaret. Belascoarán se dirige al lugar para encontrar una segunda historia en la que se involucran una vedette, un par de pistoleros que de alguna manera están vinculados a la policía judicial (capitán perro-capitán estrella) y un “tal” Zorak, el gurú de las artes marciales, que configuran ese primer eslabón en el que está preso el detective.

Las cajas chinas que anteriormente mencionamos: historias dentro de historias, empiezan a abrirse para desatar verdades demoledoras para un detective que busca la justicia como Belascoarán; la primera de ellas es descubrir que hay algo peor que protege al sistema: el crimen organizado. En sus casos anteriores surgieron inconsistencias localizadas: criaturas del Estado que cumplían con su papel de malvados; pero ahora se trata de “Fuerzas del mal”. Ante este panorama oscuro, el detective mexicano enfatiza: “Para que sepan que va de a de veras [...] La guerra entre el gremio de detectives independientes y las Fuerzas del Mal”.
(*No habrá*, 92)

Una tercera historia envuelve a los Halcones, sujetos encubiertos como indefensos vigilantes del Metro que, en realidad, son reclutados y entrenados por oficiales de la policía y el ejército, para disgregar discretamente los brotes anárquicos contra el Estado; Belascoarán es uno de sus trabajos pagos y, como otros tantos, es la víctima azarosa de un mal entendido que, en este caso, es definitivo para que el destino del héroe trágico se lleve a cabo.

Después de escapar a las balas de los Halcones y de “cargarse” asombrosamente con su pistola a unos cuantos, Belascoarán logra llegar al que considera el último punto del eslabón: el capitán Estrella, quien lo conduce a otro punto más alto, inmerso en el Estado. Una configuración kafkiana que consta de de cúspides, picos infinitos del poder. Ésta es la verdad dolorosa que descubre Héctor

Belascoarán Shayne, detective mexicano, que habrá de conducirlo al cumplimiento de su destino:

El país, la patria, se cerraba; botín de triunfadores a la mala, de cinismo enmascarado en la frase que ya nadie creía, y que sólo era emitida para satisfacer a la costumbre. El país mandaba a la cloaca a los derrotados, a la noche sin fin. (*No habrá*, 125)

La imposición de la realidad es tajante. La lucha de un individuo como Belascoarán contra un sistema que no alcanza a rozar, termina por cerrar el círculo del héroe que es derrotado por su destino, sometiéndose entonces, a su voluntad. El augurio de “alias el Gallo” uno de los adláteres de Belascoarán, también se hace real: “lo que me preocupa es que esto no tiene fin. No hay final feliz en esta historia.”. En efecto, para aumentar la atmósfera nefasta del desenlace, en esa tarde lluviosa, el detective mexicano es sacrificado.

3.4. LA LÓGICA DE LA FICCION SE IMPONE: REGRESO A LA MISMA CIUDAD Y BAJO LA LLUVIA.

La ironía no es cosa de bromas
Friederich Schlegel

La muerte de un héroe trágico es irreversible. Su final es el signo de humanidad o la divinidad perdida en la que no entran agonías innecesarias o curaciones asombrosas; de hecho sería impensable, salvando las diferencias de tal comparación, el retorno de Edipo para continuar con su vida tal y como la había

dejado antes, en compañía de Yocasta. Por fortuna, ésta no es la situación de Héctor Belascoarán Shayne, si bien se transforma en un héroe trágico al entablar esa lucha contra su destino, conduciéndolo a la muerte, es una condición parcial que el autor revierte en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* al traerlo de vuelta.

Sólo es posible pensar en la idea de un héroe resucitado, si al espíritu trágico del detective mexicano, se suma el rasgo cardinal que lo ha acompañado desde la primera novela: la ironía, aspecto que, para Northrop Frye, dentro de los modos ficcionales trágicos, puede ajustarse perfectamente al carácter del héroe que, aislado, lucha contra “lo inevitable y lo incongruente”⁶².

Aunque Belascoarán, al reconocer el absurdo de tal lucha, se ve envuelto en una resolución trágica, el efecto irónico es decisivo cuando ese rasgo “inevitable e incongruente” del héroe que desafía su destino, se convierte en un elemento circunstancial que no impide traerlo de vuelta; de este modo, lo “inevitable y lo incongruente” no son tan categóricos como parecen, por lo menos, en el campo de la ficción. De hecho el género policiaco clásico nos ha acostumbrado a esos regresos estupendos, recordando por ejemplo a Sherlock Holmes.

Esta idea del “retorno” del héroe, afirma la alteración de la estructura trágica como un gesto irónico que hace posible pensar en el triunfo de bien sobre el mal. Claro está que, frente al don de la “invulnerabilidad” de Holmes que le permite caer de un

⁶² Véase Northrop Frye (1997: 64).

precipicio sin lastimarse, se encuentra un Héctor Belascoarán “cojo, tuerto y tristón” que, para colmo, recibe el impacto mortal de algunas balas, matiz que no niega esa posibilidad del triunfo; por el contrario, le otorga un conocimiento más profundo de su propia condición, nuevas herramientas que abren la posibilidad de volver a la acción.

En este sentido, a diferencia del detective inglés, un personaje enteramente virtuoso que podría argumentar con mayor razón que el mismo Belascoarán su derecho a regresar, la “humanidad” de éste último pesa mucho más, rasgo que se constata con su caída en *No habrá final feliz* y que, como en la tragedia, puede suscitar un espíritu “piadoso” en sus espectadores (en este caso, lectores) pero que se transforma en una interrogación permanente en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*.

¿Cómo es tu muerte?

[...] — No puedes respirar. Sientes fuego en el estómago. No puedes mover los dedos de la mano. Tienes la cara metida en un charco y los labios se te llenan de agua sucia [...]. (*Regreso*, 12)

Por un lado, está la mirada ausente de un Belascoarán que vuelve de la muerte; es una mirada incrédula, una mirada desde “afuera” que aún conserva la sombría imagen de la caída del héroe; por otro, está la mirada del “eterno observador”, condición que el detective sólo ha podido traer en el tránsito a la vida, abriendo la posibilidad de reconciliar, sobre todo, la visión positiva del mundo perdida: “¿Cómo ser solidario con todo esto? Se dijo Héctor. ¿Cómo coexistir con esto sin pudrirse de tristeza? Se redijo”. (*Regreso*, 17)

Las dudas, los recuerdos fugaces de su muerte, el sinsabor y, en ocasiones, el cinismo, hacen de Belascoarán un personaje más solitario que nunca, al evaluar sus acciones y su fragilidad. No obstante, sus reflexiones redimensionan su lugar, le permiten hallar una lógica capaz de justificar un regreso que aún no deja de resultarle inverosímil. Es un intento de racionalizar su propia tragedia y disminuir el impacto que ha generado en él:

Después de todo no era tan grave, la historia no daba para tragedia. Sólo era un tipo lleno de cicatrices que tenía miedo. Y el miedo no estaba mal, era tan buena compañía, tan racional como el amor o el frío.
(*Regreso*, 26)

Aun así, el miedo que soporta el detective mexicano, estalla repentinamente, haciendo que evada su “destino”, para evitar un nuevo encuentro con la muerte. Una afirmación más certera y humorística de la “humanidad” de un Belascoarán que en lugar de afrontar ese destino, se dedica a huir de él, variando sus recorridos, ocultándose en hoteles dudosos, cambiando frecuentemente de identidad o pasando largas noches de insomnio en los armarios. Su práctica evasora es tan real como su ideal restaurador que, después de todo, permanece intacto.

Un año completo. Poca cosa tenía para justificar un año. Y en el país habían sucedido cosas. Tenía una vaga idea de que el país se estaba poniendo nervioso, la irritación cobraba formas, los mexicanos andaban por ahí cantando el himno nacional, y cuando esto sucedía, creía recordar la memoria histórica de Héctor, solía ser un anuncio de la gran tormenta.
(...) – Está bien, me rindo – dijo Héctor – Te escucho. (*Regreso*, 29)

De este modo, a regañadientes, el héroe cede y afronta. Alicia, una joven que logra contactarlo a través de uno de sus amigos, lo contrata para resolver un nuevo caso en el que debe solucionar ciertos asuntos pendientes con un cubano, Luke Medina. Belascoarán se conecta de nuevo con la realidad de su despacho, con el mundo que abandonó por un momento, en el que se tambalea como quien no quiere regresar, pero en el que, finalmente existe, a pesar de sí mismo.

Esta vez, el personaje que trae de vuelta Taibo II no es tan ingenuo como antes. Su caída le ha enseñado que la confianza se le otorga a unos pocos, cuando se habita en un país vapuleado por el consumismo y la desintegración social, pero que, por esa voluntad solidaria (ese destino), debe escoltar. Una manifestación de estudiantes es la disculpa perfecta de Belascoarán para superar, de alguna manera, el miedo de retomar su oficio: “El miedo no podía quitárselo de encima, pero al menos acompañaría a los cinco mil estudiantes con la mejor de las valientes apariencias. Era lo menos que podía darles”. (*Regreso*, 40)

En *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, es indudable que Héctor Belascoarán ya no es un amateur en el oficio; después de todo, su experiencia trágica le ha dejado ganancias⁶³. El detective se ha convertido en un sujeto cuidadoso, más aprensivo que nunca pues su conocimiento “de causa” es mayor;

⁶³ En términos de Campbell, el héroe “vuelve de su aventura con los medios para lograr la regeneración de su sociedad como un todo”. (1997: 42)

de hecho nadie puede saber más que aquel que ha regresado de la misma muerte.

Por este motivo, no le queda difícil a Belascoarán atar con mayor rapidez, los cabos de las historias que se intercalan en el juego persecutorio que inicia. Pese a que su coraje flaquea en ocasiones a la hora de seguir los pasos del cubano, logra destapar asuntos “sucios”; descubrir nuevamente los eslabones de esa cadena inabarcable que representa el sistema.

El humor irónico también regresa con el detective quien ahora, como buen conocedor de su oficio, aclara: “por eso el primer día fue un fracaso”. Sólo así, con esa ironía recalcitrante, Belascoarán es consciente que ya no está afanoso por el resultado de sus hechos, sino que acepta sus propios alcances al combatir como individuo, a un organismo que lo rebasa.

De este modo, bajo esa idea del “ceder” en tanto hay un orden mayor y “afrontar” a la hora de encarar su destino con plena conciencia de que puede perder, el detective mexicano “hace lo que tiene que hacer”, aceptando el desafío de su antagonista, que representa una parte de ese sistema al que quiere rebatir; permitiéndole retomar su idea restauradora, por supuesto, sin excederse:

Sus miedos eran metafísicos, esencialmente metafísicos. Si no pisaba las plantas viviría hasta los 85 años. Si la luz de neón no lo tocaba, tendría un hijo varón. Si pudiera evadir por un segundo el golpe de la defensa de aquel datsun, nuevamente sería inmortal, se dijo y saltó hacia delante. El aire que el automóvil movía a su paso a 60 kilómetros por hora, ni siquiera lo despeinó. Estaba claro, era inmortal. Por lo menos hasta la próxima. (*Regreso*, 113)

La afirmación irónica del detective “Estaba claro, era inmortal” deja en claro la finitud del detective, así como su voluntad ganada para afrontar este nuevo caso, al añadir “por lo menos hasta la próxima”. Ahora, como otra de las oportunidades que se le ofrecen a Belascoarán en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, se le otorga también la posibilidad de recobrar el sentido real de su lucha al “depurar” o “limpiar” a uno de los hijos del sistema que tanto repudia.

Asunto que no desentona cuando el detective mexicano piensa en Medina como un maleante que bien podría ocupar un cargo gerencial; reacomodando así, la idea de ser él, Héctor Belascoarán, nuevamente un actor del “bien” que no se ha dejado vencer por el sistema y sus falacias: “A estas alturas del resumen, Héctor no estaba muy seguro de si quería romperle las dos piernas con un bat de béisbol u ofrecerle la gerencia de planeación de Imevisión o Televisa, los monopolios televisivos mexicanos. Sin duda lo haría bien”. (*Regreso*, 102)

Para fortuna del detective, como cualquier otro héroe, también posee su círculo “protector” que aumenta en esta novela, al mencionar uno que otro personaje esporádico (sin rostro) que le envía datos fundamentales para atrapar a Medina.

Todos ellos son la ayuda del “lado bueno”, los que le permiten volver a creer en su ciudad; son “ángeles” que lo custodian para que esta vez pueda restaurar el orden sin pisar en falso, aún más cuando su antagonista es considerado como “un marrano, traficante de drogas, mulato blanqueado, o sea negro de mentiras”.

Como última prueba para lograr su restitución completa en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, Belascoarán debe enfrentarse cara a cara con Medina, hacer un acto de “purificación”, de “limpieza”, como el héroe que ofrece, a través del fuego, un sacrificio mortal. El temor que suscita el enfrentamiento no es gratuito, dadas sus anteriores experiencias. De nuevo la idea de la muerte lo asalta, pero no le impide enfrentar a su oponente con humor y coraje mexicanos:

Corriendo iba a llegar, caminando de rodillas iba a llegar, en bicicleta en medio de la tormenta iba a llegar; a caballo o en burro iba a llegar, llorando de miedo, cagado de terror. Aunque tuviera que secuestrar un avión a punta de tenedor y cuchara iba a llegar. Nada podría impedirlo. Nada podría evitarlo. Muerto de miedo, temblando, pero iba a presentarse a esa cita con su amigo muerto. (*Regreso*, 126)

Belascoarán cumple con su acto de “purificación” y detiene explosivamente, como lo haría un Sade Spam, el imperturbable detective de Hammett, la operación encubierta de Medina quien, además de ser traficante de armas y de cocaína, osó cortar las manos del Che, anotación que trae a colación el autor, como otra de las reivindicaciones históricas en la que Belascoarán debe intervenir: “Nada de medios chiles, una guerra santa cantada con mariachis. Una guerra

auténticamente mexicana nacida de las mejores tradiciones nacionales. (*Regreso*, 134)

Con un oponente menos y con la “guerra santa” declarada al sistema, por fin Héctor Belascoarán Shayne siente que ha contrariado ese destino que en principio fue trágico, recordando No habrá final feliz y el descubrimiento del sino irrevocable del héroe que lucha contra lo “lo inevitable y lo incongruente” (Frye, 1997) y que es revertido irónicamente, al retornar de la muerte y desarticular la operación de Medina. Sólo así el detective puede sentirse de nuevo en casa, y es capaz de afirmar humorísticamente, una vez más, que “su destino es buscarle el quiebre a la propia muerte”.

Esta vez no hay augurios ni visiones pesimistas en Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia. Aunque Belascoarán es un personaje entristecido por su cercanía constante con la muerte, afirma que esa historia sí tiene final feliz. La imagen de sí mismo, reflejada frente a un espejo, es suficiente para situarlo en el “aquí” y el “ahora” que representa su regreso. Es la primera vez, en mucho tiempo, que siente su victoria: “Bien, de pelos; no está mal ganar una de vez en cuando. Ganar aunque sea a medias. Bien. Se siente a toda madre ganar de vez en cuando”. (*Regreso*, 137)

Cabe recordar el camino iniciático del detective mexicano en *Días de combate* que le permite descubrir, como verdad histórica, a su “enemigo”, el gran “sistema”, abriendo el círculo trágico que precipita su muerte en *No habrá final feliz*; sin embargo, como hemos podido constatar en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, el resultado del trastrocamiento irónico frente a ese descubrimiento trágico de la verdad, ha consistido en la resurrección de Belascoarán.

De este modo, la lógica de la ficción se impone al pensar en ese círculo trágico que, en lugar de cerrarse con el deceso definitivo del héroe que combate contra su destino, paradójicamente queda abierto del todo con su retorno, condición fundamental, para que la utopía de un “orden por restaurar” se sostenga. Al ver que tal condición se puede rebatir al variar el devenir trágico de Belascoarán, como sucede en este caso, también se afirma el triunfo ocasional del bien sobre el mal.

Así, a punto de perpetuar su propia historia trágico-irónica, Belascoarán se acerca a la ventana como un observador más que entiende a cabalidad su condición humana al presentir su encuentro con lo inconmensurable. De la misma manera que ve “la lluvia peleando con la luz”, en una relación de opuestos, Héctor contempla su ciudad como “la de siempre”, puesto que el sistema aún no ha sido desbancado y, a su vez, “diferente” ya que su resurrección ha abierto la posibilidad de transformarla una y otra vez, por encima de su propia mortalidad.

4. CONCLUSIONES

4.1. TAIBO II EN LA TRADICIÓN DE LA NOVELA POLICIACA

La novela policiaca latinoamericana puntea una evolución que vindica la relación entre lo culto y lo popular, lo moderno y lo tradicional; es decir que, como cualquier otro género, ha integrado nuevas posibilidades estéticas, sociales y culturales que funcionan como mecanismo de “transgresión” y, así mismo, “afirmación” de identidad, permitiendo su evolución.

Justamente, para el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, tal evolución del género policiaco le ha permitido abordar temas sociales y políticos sin desligarse del quehacer literario. La serie de Belascoarán Shayne es un ejemplo fehaciente de tal ejercicio de construcción que integra todos los aspectos propios del género: aventura, riesgo, personajes centrales como el detective y sus respectivos oponentes pero, al mismo tiempo, se tocan temas concernientes a México, a su historia social y política, a los acontecimientos cotidianos en donde está sumergido de lleno el detective mexicano.

Las novelas de la serie de Taibo II trascienden los límites formales del “delito”; no se quedan en el desarrollo secuencial de la trama, sino que logran condensar ese carácter ecléctico a través de una atmósfera, un estilo, una expresión capaz de fusionar elementos tradicionales o canónicos (en cuanto a la forma) como el hecho mismo de presentar una construcción simbólica de lo que representa el mundo cotidiano, con sus presupuestos éticos, sociales o políticos que ello conlleva, exponiendo uno de los resultados concretos de su actualización.

En el caso del género policiaco en México, tal actualización ha permitido, en mayor medida, acercarse directamente a la situación nacional. La mayoría de las novelas policiacas mexicanas se basan en documentos periodísticos, crónicas y reportajes que anuncian los crímenes más atroces; pero se han nutrido también con los aportes de la novela policíaca clásica, como sucede con Taibo II, para construir un “artefacto” capaz de entretener y, al mismo tiempo, de inquietar frente a realidades que en algún momento fueron innombrables por su aguda violencia.

En este sentido se confirmó a través de la breve relación histórica expuesta en este trabajo, una tendencia común que, en Latinoamérica, se define a través de la necesidad de expresar realidades sociales que involucran procesos históricos sangrientos, así como escenarios desenfrenados por la industrialización y el peso de la modernidad. El escritor mexicano es consciente de esta realidad que matiza desde la ironía, como una manera clara de revalorar su práctica literaria desde una postura crítica y social.

Por otra parte, la “reelaboración lúdica” de Taibo II sobre el género policiaco, se presenta al trastocar humorísticamente los códigos y métodos de algunos detectives representativos para trasladarlos al contexto mexicano, afirmando una vez más su visión pluralista sobre el género.

De este modo, fue posible probar los momentos de ruptura y continuidad de Taibo II en la novela policiaca. Este autor hace una renovación conceptual que inicia en la ficción narrativa pero, al mismo tiempo, le permite proponer su propia versión sin desvirtuar por completo, las bases formales del género.

4.2. EL EFECTO DE LA IRONÍA: UNA VISIÓN DE MUNDO PARTICULAR Y FENÓMENOS DE INTERTEXTUALIDAD O AUTOCONCIENCIA DE ESCRITURA

Al realizar un seguimiento sistemático de las categorías de la ironía, se verificó el trasfondo crítico del personaje de detective en la serie y sus rasgos particulares. Desde un aspecto verbal, se analizaron elocuciones que revelaban de manera desenfadada e hilarante, el posicionamiento crítico del autor frente al país. De igual modo, se abordó el tema de la urbe contemporánea, en donde el D.F. aparece como un “monstruo” que representa el “gran sistema” al que desafía el detective, como otro de los aspectos recurrentes en la construcción de esa mirada crítica.

El uso permanente de la ironía en la serie de Taibo II también hizo posible analizar el modo en que el autor trastoca los patrones clásicos del género que inicia con Holmes y llega a Hammett y Chandler. En principio, el detective de Taibo II imita sus métodos y resoluciones con el propósito de descubrir sus propias reglas y procedimientos, acordes con el contexto mexicano, logrando así, un papel decisivo en su ejercicio restaurador.

Un último aspecto que se contempló es la auto-crítica, que a lo largo de la serie hacen del narrador y del autor una misma voz, fenómeno característico de la literatura del “boom” y “post-boom”. El cuestionamiento o “reproche” constante del personaje central con respecto a su rol de detective, las novelas que lee y sus propias valoraciones críticas, funcionan como elemento decisivo en el trasfondo irónico de la serie. La distancia crítica que antepone el autor a través de su narrador, también es presa de ese juego de inversiones y trastocamientos que sólo un personaje como el detective puede mantener.

Paco Ignacio Taibo II emplea la ironía, por un lado para criticar la realidad nacional y por el otro, para “relativizar el peso de la ficción policiaca” (Aubague, 2003:5). El humor irónico en la serie de Belascoarán Shayne actúa entonces con un doble propósito: para disminuir la carga dramática de situaciones conflictivas y violentas que involucran directamente a su nación, con elocuciones populares y escenarios paródicos; también para modificar estructuras y fundamentos canónicos del género policiaco.

El aspecto más notable es la representación heroica, tanto del detective como de sus *adláteres* que, desprovistos de dotes y cualidades “sobrenaturales”, actúan instintivamente con recursos inesperados, haciendo posible la construcción de héroes cuyo carácter trágico-irónico nace de la cultura media y popular mexicana.

4. 3. EL MUNDO COMO TEXTO O EL TEXTO COMO MUNDO: VISIÓN TRÁGICA

En esta última parte, fue posible reconocer el papel del detective mexicano como un héroe irónico-trágico al entender los motivos de su aislamiento (del sistema), su iniciación (al confrontar el sistema como detective independiente) su muerte (aparente triunfo del sistema) y su resurrección, como un gesto transgresor de aquellas estructuras novelísticas en la que el deceso de un personaje-héroe, es definitivo.

En este sentido, se logró establecer una relación clara entre el héroe trágico y la ironía. Frente a la estructura policíaca, también se detectó tal gesto transgresor del autor, en el que se pudo plantear que el regreso de Sherlock Holmes a la acción no responde a ningún trasfondo irónico, mientras que, en el caso de Taibo II, es la única manera de resolver el desenlace trágico del héroe y dejar abierta la posibilidad de una utopía positiva (el orden restaurado) con su reintegro a la acción.

Así, la lógica de la ficción y de la realidad se diluye en la serie de Taibo II al contemplar los motivos del retorno del detective mexicano. Un salto rotundo del

autor que hace pensar en una lógica ficcional cuya esencia irónica permite trastocar estructuras definidas, imponiendo desde sus giros y contravenciones, un hálito esperanzador en el mundo contemporáneo.

4.4. GENERAL

En este trabajo se consideró el panorama del género policiaco desde sus inicios, desde el clásico Dupin (Poe), la dureza de Samuel Spade (Hammett) hasta el implacable Philip Marlowe (Chandler) con el propósito de analizar su réplica en el detective mexicano Héctor Belascoarán Shayne que, desde su propia voz y personalidad, aparece en la serie como una versión renovada del género.

De esta manera, se valoraron los aspectos continuos de la serie frente al género policiaco como el investigador y su *adlátere*, los oponentes, una trama basada en la acción, entre otras cosas. No obstante, bajo esta señal de perpetuación, se contrapone la versión particular que Taibo II le imprime a su personaje, desde la ironía y el travestimiento.

Sin abandonar el juego racional que propone el género policiaco como tal, Taibo II deja abierta la posibilidad de realizar una exploración directa de la sociedad a través del recorrido del detective.

De hecho, Taibo II señala a través de esa construcción irónica de su personaje, que el sistema inextricable en el que usualmente se pierde, tal vez pertenezca a

la “realidad real” pero que, en el campo de la ficción, es posible revertir dicha posición con una simple expresión hilarante, la misma que hizo resucitar al detective y mantener en pie su desafío.

Al construir un personaje enraizado en su cultura, cuyo ideal restaurador consiste ideales en la posibilidad de reivindicar a su nación y al mismo tiempo, ejercer una presión sutil en las bases de un sistema político corrupto, se afirma la posición concreta del escritor mexicano frente a la caracterización de los nuevos héroes de la literatura contemporánea, con los cuales es posible identificarse a plenitud, en tanto contradicción humana. Son héroes de “carne y hueso” que representan la mezcla continua de las sociedades y la llevan al límite, sin otro recurso más pertinente que el de su propio gesto irónico.

Sólo a partir de este análisis sistemático desde la ironía, fue posible determinar el doblez metafórico al que alude el autor, como forma efectiva y contundente de actualizar, una vez más, la puesta en escena del mundo detectivesco, sin dejar de nombrar realidades y momentos históricos tejidos en la ficción narrativa.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aguinaga, Humberto (2008), “In memoriam R.H”, Abril 5, http://aguinaga.com.mx/spi/spi_aleph/periodico/noticia.cfm?id=428_
- Aristizábal, Luis H. (1993), “Dashiehl Hammett en Chapinero”, *Boletín cultural y bibliográfico Luis Ángel Arango*, Bogotá: Vol. 30, no° 33, p. 155-156.
- Argullol, Rafael (1984), *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Aubague, Laurent (1999) “Escritura barroca y ficción policíaca en la obra de Paco Ignacio Taibo II”, *Argos 11: Ensayo*, <http://argos.cucsh.udg.mx/11jul-sept99/11eaubague.htm>.
- Bajtin, Mijaíl (2002), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial.
- Booth, Wayne C. (1986), *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1997), *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Argentina, Editorial Seix Barral.
- Caillois, Roger (1986), *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1986), México, Fondo de Cultura Económica.
- Cambell, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Canclini, García Néstor (2001), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- --- *La ciudad de los viajeros, travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000* (1996), México, Editorial Grijalbo.

- Castillo-Berchenko, Adriana (1998), “La enunciación en Sombra de la sombra y La vida misma de Paco Ignacio Taibo II”, *C.A.E.R.*, p. 148. <http://www.univ-provence.fr/gsite/document.php?pagendx=4114&project=etudes-romanes>.
- Castillo, Granada, Álvaro (2008) “El escritor existe cuando encuentra sus lectores: entrevista con Paco Ignacio Taibo II”, *Palante*, Bogotá: Marzo, p, 64-67. <http://www.45-rpm.net/palante/taibo1.htm>.
- Chandler, Raymond (1990), *Chandler por sí mismo*, Madrid, Debate.
- Chaparro Valderrama, Hugo (2003), “Rúbem Fonseca o la tradición reinventada”, *El Ojo que Piensa. Revista virtual de Cine Iberoamericano*. México, N° 4, Agosto. http://www.eloquepiensa.udg.mx/espanol/numero04/cinejournal/04_rubem.html
- Colmeiro, José F. (1994), *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- Coma, Javier (2001), *La novela negra: historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*, Barcelona, Ediciones El Viejo Topo.
- Cornejo, Jesús A. (2003) “Conflicto social y literatura policial”, *La Nación*, Argentina: 22 Abril. <http://www.lanacion.com.ar/490724>.
- De la Fuente, José Luis (2003), “Rodolfo Usigli busca la verdad: Ensayo de un crimen, antecedente policiaco mexicano”, *AlterTexto. Universidad de Valencia*, N° 1. Vol. 1, <http://www.uia.mx/campus/publicaciones/altertexto/resdelafuente01.html>.
- *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición, Madrid: Real Academia Española, 1992.
- Doyle, Sir Arthur Conan (2001), *Obra completa*, Cataluña, Editorial Optima, Vol. 1.
- Frye, Northrop (1977), *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores.
- García, Jesús Vicente (2004), “El ideal del policía, aunque sea ladrón”, *Universo del Búho*, México: N° 54. Año 5. Agosto. <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/55/jesusvicentegarcia55.pdf>.

- Gallardo Garrido, Miguel A (1988), *Teoría de los géneros literarios*. Compilación. Madrid, Editorial Arco/Libros.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- González Alcantud, José A (2006), *Los combates de la ironía: Risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona, Anthropos.
- Gubern, Román (1970), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Leroux, Gastón (2000), *El misterio del cuarto amarillo*. Madrid: Grupo Anaya.
- Lukács, George (1971), *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.
- Martínez Ramírez, Fernando, (2005b). “Línea de fuga. (Ensayo de un crimen)”, *Revista casa del Tiempo*, UAM: N° 77, Junio, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/junio2005/73.html>.
- Martínez Ramírez, Fernando, (2005a) “El complot Mongol”, *Revista casa del Tiempo*, N° 74, Marzo, <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2005/martinez.html>.
- Mayoral, Marina (Coord.) (1990). *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, Miniserio de Cultura, <http://www.vespito.net/mvm/persnov.html>.
- Méndez, Elena (2008), “El poder de la memoria: Federico Campbell”, Enero, http://www.homines.com/palabras/entrevista_federico_campbell/index.htm
- Mendoza Luna, Miguel (2006) “La soledad del detective latinoamericano: Rúbem Fonseca, Paco Ignacio Taibo II y Mario Mendoza”, Trabajo elaborado para el II Simposio Internacional de Literatura “Indefiniciones y sospechas del género negro”, septiembre, Fundación Universidad Central (Bogotá) (inédito).
- Morales Piña, Eddie (2003), “Aproximación a la novela neopolicial de Ramón Díaz Eterovic. Eddie Morales Piña”, *Nueva revista del Pacífico. Universidad Playa Ancha, facultad de Humanidades*, N° 48. <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0041235.pdf>.
- Paz, Octavio (1974) *Los hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral.
- Pöppel, Hubert (2003) “Literatura y comunicación: Un intento de pensar la historia de la literatura desde Gauss, Habermas y Welsch”, en *Literatura, Teoría, Historia, Crítica*, no° 5, Bogotá: Departamento de Literatura Universidad Nacional de Colombia.

- --- (1998) *La novela policíaca en Colombia*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Rud, Manuel, (2001), “Breve historia de una apropiación: Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense, n° 17, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>.
- Sánchez Lozano, Carlos (1997), “Del sótano al Arte”, *Boletín cultural y bibliográfico Luis Ángel Arango*, Bogotá: Vol. 34, n° 45: 120-122.
- Santana, Peraza Víctor Pablo (2004), “La serie Belascoarán Shayne a través de Muertos Incómodos” Del sótano al Arte”, *Ciberletras*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/santana.html>
- Santis, Pablo de (2007) *El enigma de París*. Bogotá, Planeta.
- Sefchovich, Sara (1991), “Una sola línea: La narrativa mexicana”, en Kart Kohut (comp.), *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*. Alemania, Vervuert Verlag.
- Taibo II, Paco Ignacio (1999) *Primavera Pospuesta: Una Versión personal de México en los 90*. México, Editorial Joaquín Mortiz.

Novelas:

- --- *Días de combate* (1999a), México, Editorial Planeta.
- --- *Cosa fácil* (2004), España, Editorial Planeta.
- *Algunas nubes* (1995) México, Editorial Alfaguara.
- *No habrá final feliz* (1989). España, Editorial Planeta.
- *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1999c). México, Editorial Planeta.
- --- *Amorosos fantasmas* (1999d) México, Editorial Planeta.
- --- *Sueños de frontera* (1999e) México, Editorial Planeta.
- --- *Desvanecidos difuntos* (1999f) México, Editorial Planeta.
- --- *Adiós Madrid* (1999g) México, Editorial Planeta.

- Tittler, Jonathan (1990), *La ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*, Bogotá, Banco de la República.
- Trías, Eugenio (1992), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Vázquez de Parga, Salvador (1981), *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona, Planeta.
- Zavala, Lauro (1996), “Glosario de términos de ironía narrativa”, *Sincronía Centro universitario de Ciencias Sociales y Humanidades*. México: Universidad de Guadalajara. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/zavalo.html>.