

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

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

Impreso y hecho en México

II. LECTURAS TRANSVERSALES

AQUÍ LOS DETECTIVES NUNCA GANAN:
LA OBLIGACIÓN DE ASESINAR Y EL MAL DE LA TAIGA

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA
Universidad Nacional Autónoma de México

I

La diferencia entre un cuento y una novela larga podría ser expresada con elementos del género policial: *el cuento relata la historia de un asesinato, mientras que la novela, la historia del asesino*; dicha fórmula vincula, obviamente, la preponderancia de la acción dentro de la brevedad en el cuento, mientras que, en la novela, parte de la posibilidad de profundizar en las motivaciones de los personajes, en las pausas, digresiones y descripciones, sobre todo tratándose de un personaje ficcional tan conflictivo (en el plano ético, al menos) como lo es un asesino. Aunque se trata de una fórmula interesante, no resuelve nada en el plano teórico; no obstante, si seguimos cuestionándonos con esa misma lógica, ¿la novela corta, entonces, relataría los detalles de un crimen? ¿O la historia resumida del delincuente, obviando muchas de las razones que lo llevaron al quebrantamiento del orden social? ¿Acaso las convenciones de la extensión del texto y del tratamiento temático en la ficción policial han cambiado durante el siglo y medio de su existencia? Éstas, entre otras preguntas, serán abordadas en la aproximación crítica a dos novelas cortas

mexicanas: *La obligación de asesinar* (1946) de Antonio Helú y *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza.

En los inicios de la literatura de detectives, cuento y novela corta se confunden; no así la novela larga, que, como todas las novelas decimonónicas, se difundieron por entregas en periódicos o revistas: la primera en lengua inglesa, *The Moonstone* (1868), del londinense Wilkie Collins, contaba con 32 episodios serializados, publicados previamente en la revista de Charles Dickens *All The Year Round*. Incluso uno de los cuentos fundadores del género puede ser considerado como una novela corta: “El misterio de Marie Rogêt” (1845), secuela de “Los crímenes de la calle Morgue” (primera aventura de Auguste Dupin escrita por Edgar Allan Poe), se publicó en tres entregas (noviembre y diciembre de 1842 y febrero de 1843) y es el texto más largo de la trilogía sobre Dupin. Así pues, en el género policial temprano, mientras que las novelas largas y los cuentos pueden diferenciarse gracias a sus esquemas de publicación y distribución, la novela corta estaría más emparentada, estructuralmente, con la novela extensa, pero, en relación con los arcos narrativos (acciones, número de personajes, intrigas), la hallaríamos mucho más cercana al cuento.

Otra de las condiciones generadas por el modelo de distribución es la proliferación de recopilaciones de textos cortos. Ejemplo de esto son cinco de los nueve libros protagonizados por Sherlock Holmes, los cuales reúnen, cada uno, una docena de relatos publicados en revistas, principalmente *The Strand Magazine*. En dichos libros (*The Adventures of Sherlock Holmes*; *The Memoirs of Sherlock Holmes*; *The Return of Sherlock Holmes*; *His Last Bow*; *The Case-Book of Sherlock Holmes*) los cuentos permiten una lectura autónoma, pues se trata de ficciones completas no episódicas (pero sí dentro de un *continuum* serial), frecuentemente nominadas con la fórmula “The Adventure of [...]” y su variante “The Case of [...]”.

L’Affaire Lerouge (1866, originalmente publicada sin fortuna en el periódico *Le Pays* durante 1863), escrita por Émile

Gaboriau, es considerada la primera novela policial en cualquier lengua; de acuerdo con el investigador argentino Román Setton, “antes de los folletines del autor francés [Gaboriau], la narrativa policial no había logrado acceder [...] a la forma extensa; había permanecido, antes bien, dentro de los límites de la *Novelle*, la *nouvelle* o la *short story*” (281). Se trata, pues, de la primera novela de extensión larga dentro de los patrones del género, aunque por las formas de socialización literaria de la época tuvo que ser presentada, primero, como novela por entregas tanto en *Le Pays* como en el periódico *Le Soleil*, en 1866, donde logró el éxito necesario para alcanzar el formato de libro en un solo tomo.

He iniciado con estos ejemplos paradigmáticos de la literatura policial temprana a fin de repasar las fechas de su publicación y, a continuación, contrastarlas con las de las primeras obras de literatura policial mexicana. Me interesa, en efecto, hacer un recuento sucinto de la asimilación del género en nuestro país y lanzar algunas primeras hipótesis.

Con plena confianza en el triunfo de la razón y del método científico, algunos escritores del siglo XIX tuvieron particular interés en abordar la naturaleza del crimen y del comportamiento criminal. En consecuencia, el personaje ficcional del detective surge bajo la idea positivista de hallar la verdad mediante el uso del raciocinio, y resulta de la combinación entre el policía (representante de la justicia) y el periodista (representante de la información). Apoyado en los discursos científicistas, y aprovechando el auge de la prensa escrita, el periodismo dio cuenta de los hechos sangrientos ocurridos principalmente en las ciudades industrializadas, donde existía un mayor número de habitantes alfabetizados; así, la ciudad se convirtió, desde los primeros textos protagonizados por detectives, en un centro de imantación que fue otorgando identidad a cada ciclo narrativo: la urbe como sitio donde abunda el anonimato, y donde la identidad de la víctima y del delincuente se diluyen, lo que fomenta un régimen de sospecha colectiva. Algo similar sostiene Walter Benjamin

en sus célebres ensayos sobre el *flâneur*, Baudelaire y el París haussmaniano.¹

Y aunque París, capital del siglo XIX según Benjamin, diste de parecerse a la capital mexicana, la propuesta sigue siendo válida debido a que la Ciudad de México, como todas las grandes ciudades, es propensa al crecimiento demográfico poco controlado, a la proliferación de zonas de difícil control para las autoridades y, sobre todo, a la exposición, en todos los ámbitos públicos, de la desigualdad económica.

La Ciudad de México, como sabemos, no se inserta en la modernidad al mismo tiempo que las ciudades europeas, sino en dos lapsos. Las dinámicas sociales y culturales producidas en la modernidad industrializada comienzan a ser visibles, en primera instancia, durante el Porfiriato, y más tarde en la época pos-revolucionaria. Del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, en México no tenemos registro de literatura policial, como sí lo hay, por ejemplo, en Argentina (*La huella del crimen*, escrita por Raúl Waleis en 1877, es la primera novela latinoamericana de detectives). Si bien existen relatos cercanos al género, algunos de ellos incluidos en *El libro rojo* (1870) de Vicente Riva Palacio y Manuel Payno,² o también en ciertos *sucedidos* que forman parte del libro *De autos*, de Victoriano Salado Álvarez, la ficción propiamente detectivesca, autoconsciente del género que emula y al cual se inscribe, surge en México hacia la década de 1940, con la publicación de los primeros cuentos policiales de Antonio Helú, Pepe Martínez de la Vega, María Elvira Bermúdez y Rafael

¹ “Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus lados más amenazadores se anunció éste con antelación a todos los demás. Está en el origen de la historia detectivesca.” (Benjamin 13)

² Enrique Flores, en su artículo “*Causas célebres*. Orígenes de la narrativa criminal en México”, considera que las primeras manifestaciones de la narrativa sobre crímenes y criminales (un género narrativo cercano al policial, y que a veces Flores denomina con este nombre) se hallan en las síntesis judiciales de hechos sangrientos. Para comprobarlo, analiza el famoso caso de “El crimen de don Joaquín Dongo”, incluido en *El libro rojo* de Payno y Riva Palacio.

Bernal, todos ellos aparecidos en las páginas de *Selecciones Policiacas y de Misterio*, revista creada y dirigida por el propio Helú.

En buena medida, la permanencia de *Selecciones Policiacas y de Misterio* entre 1946 y 1957 influyó en la extensión de las narraciones en esos primeros años del género en México; por ello, la producción literaria se centró en cuentos cortos que podían ser socializados mediante dicha revista, en antologías o en suplementos, aunque obviamente hubo excepciones y también se publicaron novelas de mayor extensión, como *El crimen de la obsidiana* (1942) de Enrique F. Gual, *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, *La obligación de asesinar* (1946) de Helú, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) de María Elvira Bermúdez y *22 horas* (1955) de Margos Villanueva.

II

Si bien el personaje más conocido de Antonio Helú es Máximo Roldán, ladrón urbano con fuertes resonancias del bandido-justiciero de la novela de folletín, *La obligación de asesinar* está protagonizada por Carlos Miranda (que surge en el relato “Cuentas claras”, participando como cómplice de Roldán), joven ciudadano de apariencia honesta que, tras ese primer encuentro con Máximo Roldán, se vuelve ladrón de casas. Así, Carlos Miranda es una especie de Dr. Watson de Roldán en los cuentos donde coinciden (“Cuentas claras” y “Las tres bolas de billar”): pese a fungir como su asistente, Miranda termina sin entender del todo el mecanismo que los llevó a tomar el botín y engañar a la policía. Roldán, cumpliendo la convención del cuento policial clásico, le relata cada paso a fin de que su cómplice, pero sobre todo el lector, siga su razonamiento en *slow motion* y se cumpla el efecto asombroso del veredicto. Al inicio de *La obligación de asesinar*, Carlos Miranda entra por la ventana de una casa y es sorprendido por un policía. Inmediatamente después se escucha un disparo.

Ahí comienza el misterio dentro de la casa donde se reúnen seis médicos con sus respectivas esposas, un misterio de cuarto cerrado que, como suponen las reglas del género, irá produciendo cadáveres al interior de la vivienda e imponiendo un régimen de sospecha que sólo el detective (en este caso Miranda) es capaz de resolver, superando el torpe desempeño de los agentes de la policía.

En este primer acercamiento a la novela de Helú percibimos ya el uso de convenciones rígidas de la tradición del relato policial, como el enigma del *locked room*, el detective amateur, el policía burlado o la paridad económica de clase media-alta entre los personajes (todos ellos asistentes al Congreso Internacional de Medicina, lo cual evita cualquier lectura de cuestionamiento social), características que contrastan a primera vista con la novela *El mal de la taiga*, de Cristina Rivera Garza, libro que, como *La obligación de asesinar*, también forma parte de una serie, ésta protagonizada por la Detective, personaje femenino cuyas actividades fluctúan entre la investigación privada y la escritura de novelas policiales. Así pues, la Detective (siempre innominada en la serie)³ es contratada por un hombre para que encuentre y traiga de vuelta a su esposa, quien se ha fugado con otro hombre hacia alguna zona boscosa cercana al Ártico, es decir, la taiga. La Detective toma el encargo, pese a sus múltiples fracasos como investigadora, y parte hacia aquella región.

El oficio de la Detective comienza en la novela *La muerte me da*, donde recibe la encomienda de resolver “el caso de los hombres castrados”, cuyos cadáveres aparecen acompañados por citas textuales de Alejandra Pizarnik. En la secuela, *El mal de la taiga*, la Detective menciona los casos que ha investigado: “el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino. El caso de los hombres castrados. El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo. El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena. El caso de la mujer que perdió un anillo

³ Conformada por las novelas *La muerte me da* (2007) y *El mal de la taiga*.

de jade” (Rivera Garza 16). La enunciación de los casos, aunque no hayan sido relatados, es una característica de la serialización de ficciones. A cada episodio corresponde un nombre preciso que lo identifique dentro del conjunto (*El caso de... / The Adventure of...*), pues se espera que persista una identidad más o menos inalterable, y esto casi siempre se logra con la estabilidad, capítulo a capítulo, del protagonista y del espacio donde se desenvuelve. El modelo serial tiene la particularidad de no hacer cambios sustanciales en los protagonistas; se les podrán descubrir virtudes o defectos en cada episodio, pero no habrá modificaciones extremas. Ello estaría contraviniendo la lógica de la narrativa serial. No podemos esperar que la Detective de *El mal de la taiga*, de pronto, utilice sólo el potencial de su inteligencia lógico-matemática para investigar el caso que le encomendó su cliente. Ni siquiera esperamos que resuelva el misterio, sino que reflexione sobre él mediante el lenguaje y su experiencia física y emocional. Carlos Miranda, en *La obligación de asesinar*, no debe ser engañado por la policía, ni el asesino de la casa cerrada debe quedar sin ser descubierto. Ningún lector o espectador desea esos cambios en las ficciones episódicas, pues una de las condiciones del pacto de lectura es, justamente, el respeto a la congruencia interna del universo de cada serie. Modificarla sería, entonces, traicionar ese pacto de lectura.

Igualmente, la noción de serialidad se traslada a otras características del texto. El más obvio, habitual en la ficción clásica del género policial, es la producción de cadáveres en serie. Uno tras otro, los médicos son asesinados en el texto de Helú, sin distinción aparente. De hecho, nos enteramos de los nombres de algunos después de varios minutos de su muerte. El título de la novela hace referencia a los asesinatos consecutivos, y a la manera de librar la acusación por parte del novio infiel: “la persona que cometió el primer crimen [...] cometió los otros... Se ha visto obligado a seguir asesinando para evitar que sea descubierta” (107). Este modo de generar intriga basado en la amenaza de muerte a la

que está sujeta un grupo es uno de los lugares comunes más utilizados en la narrativa policial, un modelo que pretende reflejar la angustia de los personajes que siguen vivos y que son, potencialmente, víctima y victimario. Aunque en la actualidad se sigue utilizando como recurso el tópico del *whodunit* — Who [has] done it (quién lo ha hecho)—, fue uno de los modelos de mayor aceptación en la Golden Age of the Detective Fiction, entre las décadas de los veinte y los treinta del siglo pasado.⁴ Esta variedad del relato policial, al cual se inscribe *La obligación de asesinar*, permite reflexionar sobre las diferencias más contrastantes entre el detective clásico, Carlos Miranda, y la investigadora con rasgos posmodernos, la Detective, y sobre las distintas metáforas del enigma (cómo puede leerse el misterio planteado, más allá del sentido literal) que se perciben en ambas novelas.

El primer aspecto por señalar es el hecho enigmático que se propone en cada una de las novelas cortas. Antes que el tipo de enigma, su planteamiento en el texto, pues en eso reside la diferencia. En *La obligación de asesinar*, el ladrón profesional se ve implicado en un homicidio mientras irrumpe de forma ilegal en una casa. Al ser el único que no pertenece al círculo social que se ha visto trastocado por la muerte, es también el único personaje desinteresado, imparcial, que puede hallar al culpable. Dicha situación del detective circunstancial parece contraponerse al acuerdo monetario entre la Detective y su cliente. Sin embargo, en los dos pactos existe una aceptación del caso respectivo por motivos que corren en un mismo sentido, pero con objetivos opuestos: Carlos Miranda acepta el enigma para no ser atrapado y, de paso, volver a dejar en ridículo a la policía, mientras que la Detective de *El mal de la taiga* acepta el enigma para volver a fracasar, pues a ella no le interesa la resolución sino el proceso de búsqueda; este empleo de la ambigüedad en la solución (casi

⁴ La Edad de Oro de la ficción de detectives se consolidó gracias la fundación del London Detection Club, entre cuyos primeros miembros se encontraban G. K. Chesterton, Agatha Christie y Dorothy L. Sayers. El grupo se fundó en 1929 y continúa activo.

como una tendencia anti-resolutiva), también visible en muchos casos del género de la novela corta, funciona en el libro de Rivera Garza como estrategia para suscitar en el lector más preguntas que respuestas inequívocas. En consecuencia, la clave, en ambos textos, está en el *para qué* se acepta la encomienda.

Afiliado al detective de ficción de la modernidad, el personaje de Antonio Helú adquiere el compromiso de llegar a la verdad, de desenmascarar al asesino de médicos y esposas de médicos en una casa completamente cerrada, con la sola ayuda de su intelecto. Razonador infalible (pero algo lento, y esa lentitud adquiere dimensiones trágicas pues el criminal tiene tiempo para seguir matando), Carlos Miranda se dedica a descubrir una verdad unívoca antes de nombrarla, estafando (por decirlo de alguna manera) la confianza de los médicos y dejando en evidencia la impericia de los encargados de la justicia. Entre paréntesis, vale la pena observar que, para 1946, fecha de publicación de *La obligación de asesinar*, todavía no se representa al policía, al judicial o a los jueces mexicanos como encarnación de la corrupción, algo que no puede faltar en la narrativa literaria y cinematográfica posterior a 1968.⁵ En la novela de Helú, por lo pronto, la policía sólo encarna la ignorancia.

La obligación de asesinar se plantea como un *whodunit* de mediana extensión⁶ que encaja, también, en el modelo denominado *country house murder* (es decir, un crimen cometido en una casa de campo, cerrada, donde todos los personajes son sospechosos y posibles víctimas). Estructuralmente, según John Scaggs, “en el *whodunit* clásico, la construcción del personaje suele ser sacrificada a fin de beneficiar la trama ingeniosa, así como para enfatizar

⁵ Para más detalles sobre el cambio que representó la masacre del 2 de octubre de 1968 en la narrativa policial, véase el capítulo “Mexico: Crimes Against Persons” (Braham).

⁶ Setenta páginas en la edición de Novaro de 1957, cuarenta y dos páginas en la de Lecturas Mexicanas de CONACULTA de 1991.

tanto el elemento de acertijo como el reto al lector para que éste descubra ‘quién lo hizo’ antes de que esto sea revelado” (27-8).⁷

La Detective de *El mal de la taiga* se ubica en una tradición de investigadores ficcionales escépticos, apartados de los dogmas del raciocinio, y mucho más cercanos al héroe de la novela negra que al detective clásico. Como sus modelos, la Detective de Rivera Garza es suspicaz pero fallida, no tanto por su ineptitud sino por su inseguridad y, más aún, por su conciencia de ser vulnerable. Por eso Rivera Garza, siguiendo la lógica constructiva del *thriller*, implementa un ambiente en que la protagonista se encuentra en constante desprotección:⁸ la lejanía de su país, el clima frío y, sobre todo, la lengua desconocida, para lo cual se debe hacer acompañar por un traductor. En el recorrido hacia el descubrimiento de la incógnita que supone “el caso de los locos de la taiga” (la pareja fugada), la Detective intenta responder a las preguntas *¿qué es el desamor?*, *¿por qué alguien decide ausentarse?*, *¿qué pasa con los espacios vacíos que deja atrás el o la ausente?* Dichos cuestionamientos ontológicos parecen fuera de lugar en una narración detectivesca, de naturaleza pragmática, como suelen ser los misterios criminales que enfrenta un detective convencional (pienso en el paradigma clásico, con Holmes como modelo), donde la racionalidad, el cientificismo y el positivismo no dejan espacio para ningún asomo de emociones personales, cuando menos durante el transcurso de las averiguaciones.

Si el proceso de investigación en *El mal de la taiga* está motivado por razones ontológicas de la protagonista, en *La obligación*

⁷ “In the classic whodunit, character is usually seen as being sacrificed in favour of ingenious plotting, as the puzzle element, or the challenge to the reader to discover ‘whodunit’ before reveals it, is emphasized”.

⁸ Según Martin Rubin, “los thrillers muestran un notable grado de pasividad por parte del héroe, con quien nosotros, en tanto espectadores, nos identificamos [...] La paradoja control-vulnerabilidad es una dialéctica esencial en el thriller, estrechamente relacionada con el sadomasoquismo. El thriller posee una gran atracción sadomasoquista: obtenemos placer de los personajes que sufren [...] pero también sufrimos al identificarnos con ellos. El thriller hace sufrir tanto al héroe como al público” (16).

de asesinar notamos que los motivos son de orden epistemológico, pues se trata de descifrar y conocer los pasos del asesino dentro de una casa cerrada. En este sentido, Carlos Miranda observa los gestos, las miradas y el comportamiento de los implicados, y descodifica los testimonios para entregar al culpable a la policía: “no podré escapar ni voy a intentar hacerlo [dice Miranda]. Pero sí voy a demostrar que no he sido yo el asesino” (Helú 79).

Como en toda narración policial clásica, con base en la observación cuidadosa de los indicios, se intenta restablecer un cierto orden desestabilizado por el crimen. Gracias a la deducción de cada pista (las medias femeninas, el ocultamiento de la pistola con que se cometió el primer asesinato, la infaltable aguja envenenada), Carlos Miranda conoce las acciones del asesino, es decir, se pone en el papel de éste. La Detective, por su parte, es incapaz incluso de comunicarse con el entorno de la taiga y necesita un traductor, que le sirve de mediador durante la pesquisa, y su único método directo para comprender el caso de los locos de la taiga es la observación (de ahí que, para transmitir al lector ese acopio truncado de información, el libro de Rivera Garza incorpore dibujos a lo largo de sus páginas).⁹ Por lo tanto, ambos personajes utilizan observación e intuición para los mismos fines, pero por veredas diferentes: uno, el de Helú, para llegar a una verdad y a una certeza, y la otra, la de Rivera Garza, para descifrar su propia decisión de haberse convertido en una detective de pocos triunfos y, paradójicamente, en una escritora exitosa: “que hacía mucho no me encargaba de una investigación, eso no era mentira. Los fracasos pesan. Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escrito” (23).

⁹ *El mal de la taiga* está acompañado por 24 dibujos al carbón de Carlos Maiques (el mismo número de capítulos que conforman la novela corta), que, en palabras de Ivonne Sánchez Becerril, “no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definir las” (libro en prensa).

III

Más allá de la simple resolución de un misterio, la naturaleza simbólica de la historia de detección está presente en ambas novelas, pues en ellas se trata de explicar el significado de la traición y del engaño. En *El mal de la taiga* se busca a una pareja que ha huido para descubrir lo que hay detrás del desencuentro amoroso sufrido por el cliente de la Detective. En el texto de Helú, igualmente, el crimen encubre la infidelidad de un médico con la esposa de uno de sus colegas y la sanción moral de la ficción no se hace esperar: la mujer que engaña muere y el médico culpable es arrestado, aunque en un último lance intente suicidarse. La conspiración potencial a la que se deben enfrentar ambos protagonistas se da en espacios concretos y opresivos: “el mal de la taiga” es descrito como un estado de angustia, “ataques de ansiedad terribles” que llevan a quienes los padecen a “emprender viajes suicidas para salir de ahí” (Rivera Garza 14); el encierro en una casa donde los huéspedes van muriendo paulatinamente, sin razón aparente, evoca el miedo a la desconfianza mutua, a un régimen de sospecha que se va amplificando, pues, como dice uno de los personajes de Ricardo Piglia en *Blanco nocturno*, “Hay un traidor entre nosotros, esa debe ser la consigna básica de todas las organizaciones”.

Aunque en primera instancia las novelas se desarrollan en espacios que parecen disímiles (en una el confinamiento de la casa, en la otra el espacio ilimitado de la taiga), en ambos casos repercuten en la atmósfera de conspiración que fortalece la intriga. Esa desprotección o vulnerabilidad representada por los espacios físicos se reafirma, también, como un reducto donde todavía se puede establecer un cierto orden lógico, como si en el exterior se cancelara la oportunidad de encontrar respuestas: “que nadie salga [dice el agente de la policía en *La obligación de asesinar*]. Vigilen las puertas, uno en cada puerta” (78); “Una casucha [dice la Detective al llegar a un albergue de la taiga]. Tenía el aire de

ser un último refugio. Daba la impresión de que, más allá, sólo quedaban la intemperie y la ley de la intemperie y el cielo, muy azul, tan alto, sobre la intemperie” (11).

En efecto, salir del espacio confinado equivale a perder la organización del intelecto y quedar propenso a sufrir “el mal de la taiga” en ambas novelas. Por eso el enigma de *country house*, tan empleado en la época clásica de la ficción de detectives, sigue siendo provechoso en la novela de Rivera Garza, donde la intemperie se refiere a la incomunicación, más que al clima y a la falta de abrigo; en consecuencia, la Detective precisa del traductor una vez que entra a la zona desconocida, y con ese traductor, igualmente innominado, crea un código compartido: “algo dijo en mi lengua pero, al darse cuenta de que lo entendía sólo con dificultad, optó por usar la lengua en que hablaríamos durante el trayecto a los bosques boreales: algo que no era estrictamente suyo ni mío, un tercer espacio, una segunda lengua común” (39), es decir, una *lingua franca*, vehicular, como la que se establece entre los detectives y los delatores, por lo que no sorprende que la Detective lo llame, incluso, “un informante” (36), el guía en ese espacio amenazante fuera de una cabaña que bien podría ser la ilustración del último capítulo, “XXIV: Colofón” (121).



La extensión de los textos determina también el empleo del registro detectivesco. En ambas novelas se relata un solo enigma, relacionado con el engaño y la traición amorosa. Ninguno de los dos protagonistas está vinculado sentimental o materialmente con el entorno de la pesquisa; sin embargo, su involucramiento reside en la reconstrucción de hechos pasados, de esas actividades ausentes en el texto para el lector. Por ello, forzosamente, aparecen, en las novelas, reflexiones sobre la búsqueda y sobre la escritura de archivos que sirven para señalar culpables: “buscar algo es delatarlo después de todo” (Rivera Garza 55), dice la Detective mientras piensa en el vacío dejado por la esposa, y en el reto de investigación que parece condenado nuevamente al fracaso. “Carlos Miranda, como usted habrá sospechado, inteligente y perspicaz lector, ya tiene resuelto el asunto [afirma el narrador de *La obligación de asesinar* poco antes del desenlace]. ¿Sería usted capaz de resolverlo también? Haga un esfuerzo y piense. No le dé miedo pensar, que no habrá de pasarle nada. Piense.” (114). Es decir: participe en el juego y delate al culpable.

Ellery Queen, autor de novelas policiales de la primera mitad del siglo xx, popularizó el recurso del *challenge to the reader* (desafío al lector), el cual enfatiza el carácter de *puzzle* de la narrativa detectivesca: un texto cuyo proceso de lectura pretende ser un juego de razonamiento en el que, idealmente, el lector se encuentra en igualdad de condiciones con el detective para destrabar el misterio. Dice Ellery Queen en DESAFÍO AL LECTOR de *El misterio de las cerillas* (1936):

A esta altura del relato están ustedes en posesión de todos los elementos necesarios para el descubrimiento de una solución completa y lógica. La tarea consiste, pues, en elegir los indicios capitales, reunirlos en un orden racional y [...] buscar al único criminal posible. Si fracasan, siempre tendrán el recurso de adivinar (396).

Una buena parte de los libros de Queen incorporan el *challenge*, por lo que Helú, fiel seguidor de la fórmula (recordemos que su

revista, *Selecciones Policiacas y de Misterio*, se presentaba como la versión en español de la estadounidense *Ellery Queen's Mystery Magazine*), incluye su propio desafío en la novela corta; más allá de una imitación, el INTERMEDIO (como se le denomina en *La obligación de asesinar*) es un texto de funciones programáticas que pretende comparar a Carlos Miranda con otros detectives literarios (113), con quienes rivalizaría en una “justa detectivesca” internacional al estilo de las olimpiadas: “Sherlock Holmes, Nick Carter, Pepe Rouletabille, el Padre Brown, Hércules Poirot, Philo Vance [...] Y nosotros enviaríamos a Carlos Miranda, nuestro héroe, mexicano por los cuatro costados” (114).

La codificación extrema del policial permite autorreferencias genéricas como el fragmento citado, y es una estrategia bastante común en este tipo de narraciones: si el delito, y lo que está alrededor de él, se puede refigurar por medio de la experiencia práctica, la figura del detective, al contrario, es una construcción de la literatura y del cine casi en su totalidad. Por ello la narrativa policial, desde sus inicios, suele remitir a la ficción del mismo género, ya sea para afiliarse o compararse. Dichos mecanismos de naturaleza metaficcional se hallan, también, en una autoconsciencia del narrador sobre el carácter ficcional del texto, sobre su condición de artificialidad en tanto obra: el narrador de *La obligación de asesinar* pide perdón al lector al confundirse entre tantos doctores dentro de la casa (97), y apela al lenguaje de los literatos para describir sucesos en la casa de los crímenes: “los novelistas llaman al gesto que hizo en ese momento Irene ‘un gesto de terror’. Bien, Irene hizo un gesto de terror” (98).

Tanto la motivación explícita que se hace al lector con el DESAFÍO como la autoconsciencia metaficcional están presentes, de igual manera, en *El mal de la taiga*, aunque en formas distintas, pues el texto mismo, dividido en veinticuatro fragmentos, con digresiones, reflexiones sobre la escritura y sobre las metáforas de los cuentos infantiles (específicamente Hansel y Gretel, los niños perdidos en el bosque), exige del lector una disposición

más participativa. Como parte de su “discreta vida de autora de novelitas negras” (Rivera Garza 23), la Detective tiene conciencia de la escritura de los casos que se le encargan. El recorrido hacia el descubrimiento del enigma es el recorrido de sus propias impresiones escritas en una libreta de cubiertas negras, “un nuevo archivo al que llamaría aptamente ‘El mal de la taiga’ para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos. Las corazonadas” (27), lo cual nos permite señalar el vínculo, o mejor, la resonancia, entre una búsqueda “real” (la pareja extraviada en el bosque), que se narra en el libro, y la búsqueda propia (la Detective tras de sí misma), que se manifiesta mediante la escritura y el proceso de creación.

En la propuesta metaficcional de *El mal de la taiga* —obviamente más elaborada que en la novela de Helú por razones de época y modas literarias—, la conciencia de escritura está acompañada de una conciencia de lectura. El pacto de la lectura-escritura como circuito de comunicación es tematizado en la novela; a veces de forma explícita, como en el caso de la novelista-Detective que redacta una bitácora de pesquisa, una protagonista que “siempre” ha sentido “una debilidad achacosa por formas de escritura que ya están en desuso: el radiograma, la taquigrafía, los telegramas” (13), otras veces menos evidente, más sugerida y que contiene el dilema señalado por las metaficciones: la imposibilidad e inutilidad de distinguir ficción de realidad (“nada de lo escrito ocurre nunca tal cual”, dice la Detective en la página 37).

Tomemos como ejemplo la lectura que la Detective hace del diario de la esposa fugada. Al igual que una traducción de una lengua a otra —y esto queda expuesto en el hombre que le sirve de intérprete para comunicarse con los habitantes de la taiga—, hay algo del mensaje original que se desvanece o se modifica en el traslado; lo mismo sucede con la lectura de los diarios, que aparentemente son un espacio íntimo, confesional, pero que para los fines de esta búsqueda en particular terminan por ser documentos prácticamente ilegibles para la Detective: “Había leído

con todo cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba. Tenía tan poca idea de ella como ella misma al escribirlo, supongo” (34).

Este giro de imposibilidad interpretativa nos da indicios de que, efectivamente, el personaje choca contra la lógica de la lectura de un *journal intime*, es decir, se da cuenta de que, contrario a las expectativas, “se aprende poco de los diarios ajenos” (34). En esa irrupción a la privacidad cifrada por el lenguaje personal del diario de la esposa, la Detective, que espera encontrar pistas escritas, encadenadas por la sintaxis, sólo encuentra imágenes que se proyectan desde el texto: “llevaba en la cabeza, eso sí, algunas imágenes suyas. La recurrente imagen del bosque, por ejemplo. La palabra ‘conífera’. La palabra ‘boreal’. La palabra ‘vereda’ ” (34). Las imágenes generadas por palabras aisladas son, en la práctica, los indicios de lo que condicionará su viaje a la taiga, su inmersión en ese bosque de sentidos que desconoce, justo como las veinticuatro ilustraciones al carbón que acompañan el recorrido del lector; esas imágenes periódicas que sugieren formas, libres de ser interpretadas por el detective abismado de *El mal de la taiga*, es decir, el lector o lectora de la novela.

IV

Como en prácticamente toda la ficción policial, el lector es sacudido por las incertidumbres que aparecen a lo largo del texto. Este efecto se ve concentrado en las novelas cortas del género. Si bien el pacto de lectura del policial genera la expectativa de lograr una averiguación sorpresiva, rara vez se cristaliza en la narrativa mexicana de este tipo. Podemos argumentar que ello se debe a la desconfianza en los órganos de la justicia institucional. Sin duda, en las sociedades industrializadas donde surgió la narrativa policial los crímenes pueden resolverse, sin riesgo de inverosimilitud, con el triunfo del detective. Pero la realidad práctica mexi-

cana, como sabemos, por desgracia, es distinta. En los dos casos aquí expuestos, asistimos a los fracasos de ambos protagonistas: ni Carlos Miranda puede robar la casa de los médicos, ni la Detective puede traer de vuelta a la esposa fugada. Ningún detective, ni el (o la) más cursi, es capaz de restituir el amor.

En efecto, las divergencias entre las novelas son pronunciadas, habida cuenta la distancia temporal y estética entre ambas. No obstante, como he querido demostrar en este acercamiento, *El mal de la taiga* y *La obligación de asesinar* están vinculadas por dos aspectos principales: la extensión que los emparenta como novelas cortas y el registro de la narrativa policial, es decir, el proceso de una investigación. Aunque el empleo de este modelo narrativo produce resultados distintos, vemos cómo tanto Helú como Rivera Garza acuden a la construcción de ficciones episódicas en las que Carlos Miranda y la Detective van integrando universos narrativos propios, en los que cada texto, al mismo tiempo, soporta una lectura autónoma. La elección de serializar a los personajes, también, obedece a una de las convenciones de la literatura policial (y de la narrativa de consumo masivo en general): a cada aventura aislada corresponde una variante dentro de un parámetro de repeticiones que configuran la identidad de cada serie, o sea, que otorga estabilidad al universo ficcional del personaje.

No es que se parezcan, ni que por fuerza deban parecerse, por el hecho de ser novelas cortas policiales, sino que en ambas resuenan los puntos de contacto que subyacen en todas las narraciones motivadas por un enigma, coincidencias que, a primera vista, pueden pasar inadvertidas. Dice la Detective, para brindar, al final de su aventura: “—Por otro fracaso —mencioné menos para él [el cliente], que no entendería, y más para mí, únicamente para mí en realidad, antes de alzar la botellita de alcohol y tomar otro trago” (109). Ese es el desenlace de la historia, la Detective-novelistista brindando por otro fracaso, el de la investigación fallida sobre “los locos de la taiga”; brindando por el triunfo y la persistencia de la incomunicación y del engaño. Porque en México, lo sabemos, los detectives casi nunca ganan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, WALTER, “Detective y régimen de la sospecha”, Daniel Link, comp., *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003, pp. 10-13.
- BRAHAM, PERSEPHONE, “Mexico: Crimes Against Persons”, *Crimes Against the State, Crimes Against Persons. Detective Fiction in Cuba and Mexico*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004, pp. 63-99.
- FLORES, ENRIQUE, “*Causas célebres. Orígenes de la narrativa criminal en México*”, Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, ed., *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, México, UNAM, 2005, pp. 13-38.
- HELÚ, ANTONIO, *La obligación de asesinar*, México, CONACULTA, 1991.
- QUEEN, ELLERY, *El misterio de las cerillas. Novelas escogidas*, t. 2, México, Aguilar, 1980.
- RIVERA GARZA, CRISTINA, *El mal de la taiga*, México, Tusquets, 2012.
- RUBIN, MARTIN, *Thrillers*, Manuel Talens, trad., Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- SCAGGS, JOHN, *Crime Fiction*, Nueva York, Routledge, 2005.
- SETTON, ROMÁN, “Posfacio”, Raúl Waleis, *Clemencia*. Román Setton ed., notas y posfacio, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012.
- SÁNCHEZ BECERRIL, IVONNE, “La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*”, Roberto Cruz Arzabal, ed., *Aquí se esconde un paréntesis. Lecturas críticas sobre Cristina Rivera Garza*, México, UNAM, libro en prensa.