

Rafael Solana. *El crimen de tres bandas.* La novela policiaca en México

GLORIA JOSEPHINE HIROKO ITO SUGIYAMA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

El único relato policial de Rafael Solana se inscribe en la rama del enigma, pero a la vez del suspenso. Es un texto que no sigue las reglas clásicas de una novela policiaca, ya que no cuenta con detective, ni se castiga judicialmente al criminal. Texto original escrito en un periodo de posguerra, más precisamente, después de la Segunda Guerra. Posee esa originalidad e ingenio, agudeza y habilidad mexicanos característicos.

Abstract

Rafael Solana's only police story is part of the enigma branch, but at the same time of suspense. It is a text that does not follow the classic rules of a police novel, since it does not have a detective, nor is the criminal punished judicially. Original text written in a post-war period, precisely after the Second War. He possesses that characteristic Mexican originality and wittiness.

Palabras clave: novela policiaca mexicana, Rafael Solana, crimen.

Key words: Mexican police novel, Rafael Solana, crime.

Para citar este artículo: Hiroko Ito Sugiyama, Gloria Josephine. "Rafael Solana. *El crimen de tres bandas*. La novela policiaca en México". *Tema y Variaciones de Literatura*. Núm. 54, semestre I, enero-junio de 2020, UAM-Azcapotzalco, pp. 79-99.

Introducción

Primera-mente, haremos una semblanza de lo que entendemos por literatura policiaca, para luego hablar de ella en los países más representativos del género, luego en México y así pasar a analizar la obra de Rafael Solana, *El crimen de tres bandas*, motivo principal de este ensayo, y finalmente realizar algunas consideraciones.

La literatura policial es aquella en la que el interés se centra en el enigma, el delito y los seres que transgreden la ley, y en general, en cómo resolver los casos.¹ La resolución no necesariamente se realiza por un policía, o por el agente detectivesco.

Ernest Mandel, cuando habla de la literatura policial clásica, nos dice que:

La naturaleza original del cuento de detectives está, pues, relacionada al mismo tiempo, con las funciones de la literatura popular y con las fuerzas más profundas que operan bajo la superficie de la sociedad burguesa, la reducción del crimen y de los problemas humanos en general, de un 'misterio' que pueda ser resuelto simbólicamente, describe una conducta y una ideología típicas del capitalismo.²

La literatura "seria" incorpora ciertos valores predominantes. Este proceso incluye alguna forma de romance secuestrado, es decir, fórmulas de romance —precursor de la novela policiaca— empleadas para reflejar determinados valores predominantes, religiosos o sociales.³ Northrop Frye afirma que la literatura policial deriva de la literatura popular y resulta importante mencionar al capitalismo, pues es una vez que se ha establecido la industrialización, que existen importantes migraciones del campo a la ciudad, cuando este género se desarrolla, amén de la distribución de forma más rápida y sencilla.

¹ Narrativa policial en México. <www.elem.mx/estgrp/datos/287>.

² Mandel, Ernest. *Delightful murder. A social History of the Crime Story*, p. 16.

³ Frye, Northrop. *La escritura profana*, p. 43.

Para Ilan Stavans, el género detectivesco tiene raíces profundas en la filosofía de Guillermo de Occam.⁴ Este fraile, filósofo dice que no confía en los universales abstractos, sino que asevera: todo es particular y concreto. El nominalismo (del latín *nomen*, nombre), es un principio filosófico que se fundamenta en que todo lo que existe es individual, singular. Esta doctrina niega la existencia de universales. Así, los casos presentes en los relatos policíacos son particulares en cada caso, aun cuando posean una estructura semejante.

Sea cuales fueren los antecedentes de la novela policíaca —ya sea en pasajes bíblicos, la *Odisea*, *Edipo rey*⁵ de Sófocles, *Las mil y una noches*, textos chinos⁶, Arquímedes o *Zadig*⁷ de Voltaire, amén de relatos hebreos,

la *Eneida* y Shakespeare⁸, los *Cuentos de Canterbury*⁹, Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*—, independientemente de la etiqueta con la que se la quiera clasificar, se acuerda conceder como padre común de la novela clásica de detectives a Edgar Allan Poe (1809-1849), creador de Dupin (inteligencia más análisis lógico, quien hace uso del método deductivo puro y sentó las bases de todo un horizonte literario nuevo así como las limitaciones del género).

Como antecedente, en Inglaterra en el año 1585, el malhechor Walton dirige una escuela para celebres ladrones. En Francia, 1667 aparece la policía, La Reynie, quien es famoso por haber acabado con “La corte de los milagros”¹⁰. Del folletín francés deriva, ya a fines del Segundo Imperio (1850), uno de los maestros de la novela policíaca, el periodista Émile Gaboriau. Sus obras están repletas de pacotilla folletinesca (en *El caso Lerouge*, de 1863, hay por ejemplo el habitual contraste entre ricos y pobres, el intercambio de bebés, testamentos, usureiros, cortesanos, entre otros), pero Gaboriau, lector de Poe, también recurre al uso científico de los indicios materiales, huellas, pisadas, manchas y rastros de toda especie. Con sus dos detectives, Tabaret (el aficionado) y Lecocq (el profesional), crea un término

⁴ Guillermo de Occam (c. 1280/1288-1349), fraile franciscano, filósofo y lógico escolástico inglés, oriundo de Ockham. Murió a causa de la peste negra. Autor de obras filosóficas y teológicas. Tomás de Aquino fue su seguidor. El mayor nominalista y conceptualista. Junto con Duns Scoto, su homólogo en el bando realista, han sido considerados las dos “mentes especulativas más grandes de la Edad Media” de la escuela franciscana, “dos de los metafísicos más profundos que jamás vivieron”, dijo C. S. Pierce, en 1869. En sus razonamientos hizo frecuente uso del “principio de economía”: siempre debe optarse por una explicación en términos del menor número posible de causas, factores o variables.

⁵ *Edipo rey*, tragedia de hace 2000 años, en que el protagonista, Edipo, lleva a cabo una investigación en la que se da cuenta de que él mismo es el culpable.

⁶ A inicios del xvii el holandés Van Gulik redactó *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*. Se trata de un personaje real del siglo vii d. c., con funciones de juez, comisario e investigador.

⁷ Uno de los capítulos del libro *Zadig* de Voltaire “El perro y el caballo”, nos relata cómo las dotes de observación y deducción del protagonista le permiten

detallar el aspecto de los animales que dan título a la aventura.

⁸ Segunda parte de *Enrique VI* o en *Hamlet*.

⁹ Díaz, Carlos Eduardo. *La novela policíaca*, pp. 14-17.

¹⁰ *Cour des miracles*. Se refiere a los barrios marginales de París, donde residían los inmigrantes desempleados de las zonas rurales y que sabedores de recibir mejores limosnas si estaban lisiados se hacían pasar por ciegos, cojos, entre otros.

medio entre el hombre de acción y el cerebral puro, y la pintura de una atmósfera sugestiva es el precedente más claro de las novelas simenonianas.

Con el transcurrir del tiempo, en los relatos policíacos se fueron transformando tanto en el espacio (desiertos, bosques, a poblados rústicos hasta llegar a las grandes aglomeraciones de las ciudades) como en el tiempo y los personajes de la aristocracia e intelectualidad a las amplias capas populares.

La novela-problema o de cuarto cerrado es una división, de gran frecuencia entre los textos clásicos. Casi invariablemente la trama consiste en descubrir a un criminal que se esfuma en el espacio. La típica situación de asesinato en una habitación cuyas puertas y ventanas están cerradas por dentro, el cadáver en el piso y ninguna pista visible. Claro está: alguien ha cometido el crimen y ese es el misterio. Este subgénero nació poco después de establecida la policía en estos países, el británico (con Robert Peel, 1829) y el galés (1826, la creación de este cuerpo Estatal deriva de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 y forma parte de la Constitución francesa), y se expandió de manera veloz. Quizá su existencia se debió al misterio, a la intriga y también a la seguridad que brindaba.

Holmes, uno de los personajes famosos, es quien eleva la técnica de la observación a la categoría de ciencia infalible, es la potenciación máxima de Dupin, una máquina deductiva perfecta y deshumanizada, pero con rasgos personalísimos como lo son: su altura, su complexión, su mirada, su vestimenta, en particular su pipa y lupa, que llegaron a ser emblemáticas de todo detective

que se precie. A partir de los años veinte se da una larga lista de personalidades sorprendentes: dandis e intelectuales. Lord Peter Wimsey —noble muy rico, gran jugador de críquet, erudito y coleccionista de primeras ediciones de Dante—; la inglesa Dorothy Sayers¹¹; junto a los sofisticados están los tipos inimaginables, como el detective ciego Max Carrados (1914) de Ernest Braman, o el obeso e indolente Nero Wolfe (1934) de Rex Stout, que nunca sale de su casa y que parece vivir exclusivamente para comer y cultivar orquídeas; Simón Templar, “el Santo”, de Leslie Charteris, más trivial dentro del esquema del aventurero burlón y desenfadado.

De las versiones educadas del relato policial, con su fórmula “clásica”, tradicional, de la etiqueta inglesa, se pasa al *hard-boiled* o novela negra. Si en primer plano estaba la investigación en la novela policíaca clásica, hay un cambio de papeles: ahora la acción cobra importancia primordial. El crimen pasa a ser dinámico, sin perder la esencia del género.

La novela policíaca

Ha resultado difícil clasificar este género, el de la novela policíaca, al que muchos caracterizan como género menor o como subgénero.¹² Al respecto, en los años ochenta del

¹¹ Su interés por desarrollar al máximo este género lo llevó a formar parte, junto con G. K. Chesterton y otros, del “Detection Club”, que pretendía mejorar tanto el género policíaco como su status, y que Sayers presidió desde 1949 hasta su muerte.

¹² En sus inicios fue calificada como “literatura barata” o “subliteratura”, porque el crimen era de por sí un tema antiestético y que se pensaba no podía alcanzar trasfondo moral o artístico.

siglo pasado, Ricardo Piglia explica esa dificultad porque: “a primera vista parece una especie de híbrido, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en el que es posible incluir los relatos más diversos”¹³. Y agrega que es más fácil comenzar para ello, por lo que no son las novelas policiacas, y así comenta: “No son narraciones clásicas, con enigma.”¹⁴

Como preludio de la Primera Guerra, la novela policiaca se había convertido en un género bien definido, con un público que día a día iba en aumento. La novela policiaca basada en los métodos de investigación científica se difundió de la misma manera en todo el mundo, mediante de folletines por entrega, que hablan del mundo del héroe en lucha contra el mal. Lo tenebroso, lo extraño, lo misterioso, lo escabroso, reminiscencias del romanticismo, fueron los componentes básicos del material folletinesco. Son famosos, por ejemplo, el folletín de Paul Féval, Xavier de Montepin, el prolífico escritor francés del siglo XIX; Pierre Alexis Ponson du Terrail, quien en 1866, a petición de sus admiradores, pone su talento al servicio de la justicia —creador de Rocambole, malhechor encantador y seductor, personaje literario, entre un aventurero y un ladrón gentil hombre—. En Estados Unidos surgen los *penny dreadfuls*, “peniques terribles” (los cuales aparecen por primera vez en 1845-1847)¹⁵,

las *dime novels* (Nick Carter de John R. Coryell, 1880) llamadas así estas últimas porque su precio era de un *dime* que equivale a diez céntimos y las primeras valían un *penny*, que es un centavo—. Se trata de publicaciones asequibles y sensacionalistas, en las que el texto iba acompañado de imágenes habitualmente escabrosas. Este formato, contaba inicialmente historias ficticias con protagonistas reales vinculados al “Oeste” americano: *Buffalo Bill*, *Wild West*. Su bajo costo, concisión, claridad, lectura ágil y gran difusión, hicieron que pronto se volvieran muy populares, amén de un público amplio acostumbrado a disfrutar emociones que habitualmente temen experimentar. Los *pulps*, populares revistas de ficción criminal que aparecieron durante el primer tercio del siglo XX y continúa su impresión hasta finales de la década de los cincuenta, fueron descendientes directas de las *dime novels* y los *penny dreadfuls*, que contaban las hazañas de soldados y bandoleros, en un formato de revista barata, destinada al consumo del pueblo. Lo cierto es que el género adquirió una gran popularidad rápidamente, de modo que para los años ochenta, confirma el búlgaro Bogomil Rainov: “La cantidad en la producción de textos policiacos era extraordinaria: el número de ejemplares que se vendían y que fueron a mediados del siglo pasado, 2500 000 al mes”¹⁶, que se justifican

¹³ Piglia, Ricardo. “Introducción”. *Cinco relatos de la serie negra*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Collins, Dick. “Introduction”. *Varney, the Vampyre*. Ware: Wordsworth. Cuando la obra se publicó en forma de libro, en 1847, fue de una longitud épica: la edición original tenía 876 páginas de doble columna en: Sutherland, John. *Bestsellers: a very short*

introduction. Oxford University Press, 2007, p. 82. James Malcolm Rymer (1814-1884) es un autor británico del siglo XIX de peniques terribles, y es coautor con Thomas Peckett Perst de *Varney the Vampyre* (1847) —que la era victoriana serializó en la historia de terror gótico—.

¹⁶ Rainov, Bogomil. *La novela negra*, p. 46.

por la necesidad de la literatura de acción y movimiento, capaz de apasionar a lector, inquietar, angustiar y al final tranquilizar, junto con la coartada que impone una participación intelectual, habiéndolo dejado experimentar el placer de un testimonio.

La novela policiaca es una literatura que surge en un momento muy peculiar: los años veinte en los Estados Unidos y que responde a una tradición: contar lo que le pasa a la gente. En una primera clasificación, podemos decir que la novela policial admite dos grandes ramas: la de enigma y la de acción y suspenso. Entre los famosos personajes y autores policiacos tenemos a: Arthur Conan Doyle (1859-1930), escritor y médico británico, con su célebre Sherlock Holmes, contemporáneo de los positivistas, que se resume en inteligencia más ciencia e ingenio; Maurice Leblanc (1864-1941), con su Arsène Lupin, ladrón de guante blanco; Charlie Chan, detective estadounidense de origen chino, personaje de ficción creado en 1925 por Earl Derr Biggers (1884-1933); el inspector John Appleby, de Scotland Yard, en Londres en los años treinta, del británico "Michael Innes", seudónimo de un profesor universitario, John Innes Mackintosh Stewart (1906-1994), que nos deslumbra con sus vastos conocimientos de literatura. Es discreto, reservado, observador, seguro de sí mismo, de gran intuición, que nace de la experiencia y de la técnica. Piensa que la clave para resolver el crimen está más en el estudio de la mente humana que en recoger colillas de cigarrillos o huellas dactilares; Philo Vance, del norteamericano "S.S. Van Dine", seudónimo de un crítico de arte cuyo nombre fue Willard Huntington Wright (1888-1939), aristócrata

que es también etnólogo, musicólogo y que traduce a Menandro; Hércules Poirot, inteligencia, entendimiento de la reacción de personas en instante determinado, detective privado belga—de estatura baja, calvo, con bigotes engomados característicos y una gran presunción y vanidad—, quien insiste en que para alguien que tiene algo que ocultar (sospechoso), nada más peligroso que una conversación, creado por Agatha Christie (1890-1976), quien transparenta sin proponérselo el auge del psicoanálisis; Simenon (1903-1969), con su creación, Jules Maigret, comisario ficticio de la policía judicial francesa.

La novela negra comienza con éxito a partir de Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Thornton Chandler (1888-1959), sus padres.¹⁷ Este último se caracteriza por un realismo intenso y se nota que conoce profundamente la materia de la que escribe, y sabe la corrupción que late en el interior de la sociedad norteamericana, en un ambiente noqueado por el crack del año 29 y "la Gran Depresión".

El español Salvador Vázquez de Parga Chueca (1934-2009),¹⁸ junto con Javier Co-

¹⁷ Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries*, p. 2. Véase "'Poisonville' Reincarnated: Modernization, Metropolis, and Spaces of Self-Representation". También escribió bajo los seudónimos de Peter Collinson, Daghull Hammett, Samuel Dashiell y Mary Jane Hammett.

¹⁸ Fue un magistrado español, teórico de la historieta y de la novela popular de España. Trabajó toda su vida de juez de primera instancia, y luego de magistrado en Barcelona. Desde muy joven empezó a interesarse por los tebeos y la temática criminal en la literatura. Ya en los años 70, escribía artículos sobre historieta para diversas revistas del medio, como *Sunday Cómics*.

ma (1939-2017), director de *Historia de los Comics* (1983) para la Editorial Toutain, escritor y publicista, historiador y especialista en la cultura popular americana, en los ámbitos del cine, el cómic, la novela negra y el jazz, son los teóricos de la novela negra y sostienen que desde la “prehistoria” del género hay una sucesión de textos, hasta llegar a Caleb Williams del inglés William Godwin, publicada en 1794, que parece más del género político, típicamente anarquista.

Jorge Luis Borges, en un inicio desdeñó y trató con menosprecio el género, pero le fue tomando gusto y aprecio. Junto con Adolfo Bioy Casares, crearon en 1944 la colección del “Séptimo Círculo”, alusión al infierno de Dante Alighieri. Además de ensayistas, Borges y Bioy fueron reseñistas y compiladores de antologías. El primer libro que publican juntos se intituló *Seis problemas para don Isidro Parodi*, exclusivo de cuentos policíacos y bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq.

Novela policial en México

En los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, en nuestro país, la literatura policial no fue sino una literatura amateur y derivada de la europea.¹⁹ Este subgénero nació poco después de establecida la policía, también. En un inicio había más simpatía y confianza en el cuerpo policíaco. En una época convulsa, aparece la neurosis de la sociedad industrial. Eduardo Antonio Parra refiere que el género criminal fue tardío en nuestro país, porque no había buenas o suficientes traducciones

¹⁹ Monsiváis, Carlos. “La era dorada de la novela policíaca”. *Nexos*. 1/2/ 2014.

de la novela policíaca en lengua inglesa, a diferencia de, por ejemplo, Argentina, donde lo impulsaron Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo.

El mexicano tendió a percibir al policía con escepticismo y a veces con respeto por la autoridad que representaba. A medida que transcurrió el tiempo, en una secuencia de atropellos históricos, se pierde el respeto y la confianza que existió se tornó temor, porque las autoridades se corrompieron y mostraron que eran capaces de coludirse con el ladrón o el narcotraficante a cambio de prebendas. Y puesto que quien llega al poder abusa de él, la desconfianza se tornó aún más trepidante.

La falta de confianza en la autoridad fue denunciada ya por María Elvira Bermúdez, jueza del supremo tribunal de Justicia, en 1955:

El inglés y el estadounidense tienen para la ley un respeto y una confianza que, sean o no espontáneos y sinceros, marcan siempre su fisonomía colectiva. Cuando son víctimas de un atropello, acuden a la autoridad y dejan a su cargo la reparación del daño y el castigo del delincuente [...] el latino, el hispanoamericano y sobre todo el mexicano, se distingue en cambio, por un escepticismo sin recato hacia el poder de la justicia abstracta y por un desdén amargo hacia la actuación de los depositarios de la justicia concreta.²⁰

Hoy día, no se restablece la seguridad y la tranquilidad, sino que queda la sensación

²⁰ Bermúdez, María Elvira. *Cuentos policíacos mexicanos*, pp. 14-15.

de que aun cuando se descubra al asesino y sean castigados, en el caso de llevarse a cabo, no hay credulidad. En América Latina el formato de la novela negra anglosajona importada de la literatura de Estados Unidos, el triunfo de la ley parece muy poco realista.

Para el género policial mexicano, la nota roja era la materia prima. El género policial se despreció durante mucho tiempo. Era considerado para las capas bajas de la sociedad, un entretenimiento del pueblo. No obstante, Alfonso Reyes salió a la defensa de este “subgénero”:

Hasta hace poco la lectura de novelas policiales era la más vergonzante de las formas del *escapismo*. Cosa de puerta cerrada, de disimulo. Se confesaba la afición a estos libros con una sonrisa, como quien confiesa que le divierten los problemas de palabras cruzadas. Algunos rompimos lanzas por la *novela policial*. Yo exageré en 1945 hasta decir que era el género clásico de nuestro tiempo, una impopular verdad a medias, como la definiría Chesterton.²¹ Y exageré, por rabia, contra la hipocresía y por algo así como una reacción saludable para justificar las inclinaciones naturales contra lo que de veras parecía ya una enfermedad o mal de escrupuloso. [...] ¿Por qué, en efecto, empeñarse en hacer un pecado de lo que no es pecado? ¿Por qué avergonzarse de una afición, por lo menos, inocua? Con toda su solemnidad a cuestras ¿no ha confesado Claudel que, ante el desconcierto

de las letras contemporáneas, a veces suspira por *Los tres mosqueteros*?²²

También lo hizo Xavier Villaurrutia, refiriéndose lo mismo a Chesterton:

Si yo fuera novelista o cuentista, escribiría novelas o cuentos policíacos. [...] Cuando un autor logra imantar, magnetizar al lector, bien puede darse el gusto de filtro en su obra y, en consecuencia en la mente de la víctima que es el lector mismo, las ideas que quería difundir o, simplemente, expresar sobre las más variadas cosas. El gran novelista Gilbert K. Chesterton, que dominaba al lector gracias a la sabia disposición de los efectos y al magnetismo de su narración, no hizo otra cosa. Gracias a ello, sus cuentos policíacos, además de breves grandes cuentos, son agudos, insensibles instrumentos de penetración y deliciosos vehículos de expresión de las ideas católicas que le interesaba plantear, discutir y, sobre todo, propagar. Este claro ejemplo hace pensar en la injusticia y en la necedad de quienes se atreven aún a mirar el género de la novela de aventuras, y particularmente el género policiaco, por encima del hombro.²³

La novela policiaca mexicana se tornó popular en los folletines y revistas, entre las que se cuentan: *Selecciones Policiacas y de Misterio*—versión mexicana de *Ellery Queen's*

²¹ El padre Brown ocupa un lugar central de los escritos policíacos de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), escritor polifacético, periodista, crítico literario londinense.

²² Reyes, Alfonso. “Algo más sobre la novela detectivesca”. En *Obras Completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXII. “Marginalia (Primera, segunda y tercera serie)”. México: FCE, 2002, p. 417.

²³ Villaurrutia, Xavier. “Prólogo” a la Tercera Serie de Lecturas Mexicanas de *La obligación de asesinar*. México: SEP, 1991, p. 9.

*Mystery Magazin*²⁴-. Fue una revista que Antonio Helú (1900-1972)²⁵ dirigió en 1946. Este editor de *Albatros* también escribió, pero su éxito residió en su labor editorial principalmente. *Novaro*, de Luis Novaro, al igual que *Albatros*, publicaron novelas de bolsillo, con un tiraje y una infraestructura tales que pudieron sostenerse sin patrocinadores. Publicaban alrededor de veinte mil ejemplares mensuales. El mayor número de lectores lo tenía Chucho Cárdenas, publicado en *La Prensa* de 1949 a 1955. Entre quienes escribían en *Selecciones* se cuentan la maestra de matemáticas E. Varona; actrices como Ulalume, directores de cine: Juan Bustillo Oro, cronistas deportivos como Manuel Enriquez, académicos de la literatura: Sergio Fernández, criminólogos, como Luis Garrido, rectores universitarios como Eugenio Trueba.

En México, como se denuncia tan sólo una mínima parte de los delitos y el recurso es abandonado con frecuencia por el fatalismo de la incredulidad —ya lo mencionó Bermúdez—, el prolongado trámite que requiere y, sobre todo, por la percepción generalizada que se tiene en la poca confiabilidad en

el sistema de justicia y la capacidad de control de las autoridades ante el aumento de la delincuencia, la figura del detective, como representante de la ley, casi no se usa y ha surgido una nueva variación de la trama policiaca en la llamada narconovela.²⁶

Aquí, la narrativa policiaca, una forma de vida donde el crimen y en especial el narcotráfico se muestran como una opción lógica: “El detective analítico de sillón, no tiene ninguna oportunidad frente a los cuernos de chivo, los R 15, las suburbans [...]”²⁷, cuestionamiento crítico del sistema de la sociedad que permite denunciar lacras sociales, corrupción, prepotencia, abuso de autoridad, represión, violencia. Por eso precisamente, la nueva modalidad en las novelas policiacas es la presencia de los medios de comunicación, que efectúan el papel del anterior investigador, debido a la presencia cada vez más frecuente de injusticia oficial efectiva. Desgraciadamente, en México significó arriesgar la propia vida como reportero o periodista ante la impunidad rampante. Esto creo una cultura del fatalismo en nuestra nación, un deterioro en la credibilidad de la ciudadanía con una crisis de valores e inclusive de la gobernabilidad.

François Vidocq afirma que:

Gracias a Antonio Helú, muchos escritores mexicanos pudieron realizar su anhelo de escribir y

²⁴ Pareja de dos norteamericanos que son primos, Frederick Dannay y Manfred B. Lee, que desde 1928 escriben unas astutísimas narraciones que antes de llegar al final se interrumpen para que los autores lancen un “desafío al lector”. Los detectives no tienen rasgos muy acusados, son el inspector Richard Queen, ligeramente obtuso, y su hijo Elvery, detective aficionado. En ellos, la intriga es de un rebuscamiento sorprendente que apasiona de un modo inevitable.

²⁵ En 1946 formó, junto con Enrique F. Gual y Rafael Bernal, el primer club del género policiaco en México, llamado Club de la Calle Morgue (en memoria de Poe. *Tiempo*. Vol. X, núm. 235, 1 de noviembre de 1946, p. 41).

²⁶ Rodrigues-Moura, Enrique. *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española*, p. 87.

²⁷ Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. “Prólogo”. *El norte y su frontera de la narrativa policiaca mexicana*, p. 15.

ver publicados sus relatos policiales, definitivamente es una figura primordial para la literatura policiaca de México.²⁸

Rafael Bernal fue el primer autor en español que publicó un relato policial en *Selecciones Policiacas y de Misterio*, en el tomo V, enero de 1947. Después escribió *El complot mongol* (1969) –del que en 2019 se filmó una película, del director y guionista Sebastián del Amo–, que se considera uno de las novelas más reconocidas en el género policiaco.

En años recientes se han publicado obras como *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares, *Mexicali city blues* (2006) de Gabriel Trujillo Muñoz, *Sueños de frontera* (2007) de Paco Ignacio Taibo II, y *Mala suerte en Tijuana*, de Hilario Peña (2009), que conforman, junto con otros textos, un espacio de reflexión que desde la literatura se hace sobre la realidad de la frontera mexicana. El telón de fondo de las historias de Taibo II, fundador del género neopoliciaco en México, fueron los conflictos de los años veinte, el movimiento del 68, la reemergencia de sindicatos, las revueltas de los setenta, la respuesta popular al terremoto de 1985 y la promesa de una nueva izquierda bajo Cárdenas, a partir de 1988.

La narrativa policiaca, junto con la aventura y la ciencia ficción, comparten el mismo espacio. Al igual que la novela rosa, constituyeron los géneros más exitosos del xx y

podríamos decir también del xix. La primera en otras modalidades sigue vigente.

De un modo más analítico, explicando los cambios que se producen de un modo más explicativo que descriptivo, lo cual conviene a esta introducción en realmente atractiva. Rodrigues-Moura argumenta también los cambios:

Estos indicios tendrían como prioridad informar al lector implícito de que es imposible pensar o desear una justicia reparadora en este mundo caótico. En ambos casos los indicios perviven. Inicialmente apelaban al detective, personaje de la novela, y en segunda instancia al lector; ahora buscarían su lector ideal, no pocas veces cautivo, que suele compartir con el autor implícito una semejante opinión ideológica sobre la sociedad capitalista globalizada.²⁹

Rafael Solana

Rafael Solana (1914-1991), quien fuera poeta, novelista, ensayista, crítico, guionista cinematográfico y periodista, destacado como dramaturgo, comenzó su carrera literaria como redactor en *El Universal Ilustrado* y dirigió después revistas importantes como *Letras de México* y *Taller Poético*. Sólo escribió un relato policial: *El crimen de tres bandas*, que fuera publicado en la colección “Lunes” (1945) que editaban Pablo y Enrique González Casanova.

Novela en que interviene la razón, la acción y la psicología. El protagonista es a la

²⁸ Elvira Bermúdez, en: Vidocq, Eugène François. “De criminal a investigador criminal”. Revista *Policía y Criminalística*. 379 (2009): 37-49, p. 41.

²⁹ Rodrigues-Moura, Enrique. *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española*, p. 123.

vez víctima y criminal. Resulta interesante el seguir la acción desde la óptica de los sentimientos, en particular la angustia y la desesperación (decisión-indecisión) del criminal. Relato que llama la atención en primer lugar por el título, el cual presenta un léxico técnico correspondiente al campo del billar. El billar a tres bandas consiste en hacer carambolas. Se considera carambola cuando la bola jugadora golpea las otras dos bolas en la misma tirada pero, para que sea válido, la bola jugadora tiene que haber tocado como mínimo tres bandas, que pueden ser diferentes o repetirse antes de golpear la segunda bola. Un conteo de tres bandas es, pues, una modalidad de billar que se juega sin troneras y con solo tres bolas, lo que significa tres impactos contra la banda. Primero se debe indicar el número de rebotes que se efectuará, y luego deberá ser muy preciso para que la bola se detenga en la zona que más puntos otorga. El jugador continúa su turno hasta que falle o cometa falta.

Curioso resulta que un cuento de Antonio Helú se intitula: "Las tres bolas de billar"³⁰, del mismo campo técnico. En éste, Max Roldán, héroe de Helú, dotado de gran astucia e ingenio, descifra tres asesinatos que ocurren en un billar, como espacio cerrado. Cada uno de los crímenes es cometido con una bola de billar estrellada en una cabeza; favorece la huida del culpable involuntario y logra siempre, a través de rápidas deducciones, descubrir el crimen al tiempo que se obtienen un sustancioso botín.

³⁰ Helú, Antonio. "Las tres bolas de billar". En *La obligación de asesinar*.

La obra de Solana es, en cambio, de acción más razonamiento, con la presencia sustancial del elemento emotivo, los que implican una multiplicidad de factores que intervienen: fisiológicos, cognitivos, emocionales y sociales, que le provocan al individuo un trastorno desadaptativo en un momento determinado. Cuando el sujeto no puede afrontar lo sucedido, presenta desasosiego, sentimientos de angustia, subtipo de la ansiedad y estrés. Se produce en la persona una situación de escape como emergencia.³¹

Novela de punto de vista que es a la vez de criminal y de víctima, como mencionamos, podría decirse psicológica, porque sigue la acción desde la óptica de la angustia o la desesperación del criminal, como lo indica Chandler.³² Las obras de este tipo poseen una habilidad especial para retratar problemas morales, sociales y colectivos, en la mayor parte de las ocasiones con un elevado nivel de conciencia crítica.

El criminal es un elemento esencial para desentrañar la muerte y llegar a la respuesta. Cuando se sabe la respuesta desde el inicio de la trama, se conoce como caso de inversión policiaca. Así, trastoca y altera la estructura clásica. En este caso, como ya se ha develado, se conoce uno de los factores (quien fue el criminal), mas no se sabe lo que ocurrirá. De hecho, incluso hay una vuelta de tuerca, puesto que no fallecen ni los adúlteros, ni el protagonista, sino un

³¹ Martínez Sánchez, Fernando y Carmen María García, "Emoción, estrés y afrontamiento". En Puentes, Aníbal. (ed.). *Psicología básica: Introducción al estudio de la conducta humana*, pp. 512-513.

³² Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*, p. 19.

extraño. Solana mantiene el suspenso del lector hasta el fin, sin que éste posea la mínima sospecha del desenlace sorpresa. El escritor logra dejar incluso a su amigo (y por tanto al lector) en vilo, inquieto, intranquilo. Ambos desconocen si siempre Eduardo ejecutó el crimen y quién murió. Se trata del tipo de intento de crimen perfecto que sucede a la luz de hechos extraordinarios, que parece un suicidio —aunque puede ser un accidente, es decir, el crimen se planea como una obra de arte en la que hay que descifrar las claves para poder verla en toda su magnitud y complejidad. En efecto, el asesino, de alguna manera, es el único que conoce, junto con el autor, el final de la historia.

Se trata, como dijera Stavans, de “un cuento a un tiempo breve, sobrio, preciso, detallado y pulido”³³, pero objetiva: “Sin embargo, parece demasiado mecanizado, una relojería pensada a grado tal que queda vacía de humanismo.”³⁴ Esta postura se contrapone con la de Vicente Francisco Torres, a quien este relato policiaco le parece bien logrado.³⁵ Conuerdo con este último, ya que para ese tiempo fue un relato original, en que si bien es policial, no cuenta con la presencia de un detective, ni se castiga formalmente o persigue a Eduardo Murrieta (el protagonista) por su crimen, ya que hasta el final se desconoce si fue él el autor de este desaguisado.

El estilo de *El crimen de tres bandas* es ágil, coloquial, sencillo, con un fino humor

y con economía del lenguaje, lo que hace que lector esté atento permanentemente, y aquí se revela el buen oficio de su autor. Solana hace uso tanto de herramientas lógicas como lingüísticas. Para narrarnos la historia utiliza a su personaje “el amigo”, con quien Eduardo Murrieta, el personaje central, comparte su desgracia, le externa sus sentimientos, de modo que aligera su pena y aclara su objetivo para poder tomar una decisión:

[...] quizá porque no soy amigo de ella [la esposa de Murrieta] me ha escogido a mí entre todos sus compañeros y conocidos para hacerme sus confidencias; nada, nada he podido aconsejarle; tampoco podía compadecerlo; le he dicho que conserve la serenidad; como si la serenidad fuera a faltarle; me acababa de hacer la revelación de sus sospechas convertidas en certidumbre cuando, afinando la puntería, logró una carambola de tres bandas, de una imaginación y una precisión de pulso sorprendentes; tuve, en esos momentos, que admirar su frialdad, su entereza; tiene verdaderamente Eduardo un carácter que a veces le envidio; aunque no siempre lo puedo comprender.³⁶

Ni la mujer, ni el amante, ni el indigente cobran voz en ningún momento, sólo se habla de ellos. En el relato están presentes los motivos, el lugar, el modo y la víctima, para que el cuadro sea perfecto.

En la perspectiva narrativa, la voz del narrador es condición para la construcción del relato. Incluso la perspectiva con que se

³³ Stavans, Ilán. *Antihéroes*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ Torres, Vicente Francisco. *El cuento policial mexicano*, p. 27.

³⁶ Solana, Rafael. *El crimen de tres bandas*, p. 17. A partir de aquí sólo se pondrá el número de la página entre paréntesis.

cuenta la historia es un aspecto narratológico importante en la proyección de un universo de ficción. Es decir, no sólo qué se narra, sino también la posición del narrador es fundamental en la significación de un relato porque incide en los puntos de vista que lo constituyen y centra la información, de ahí la denominación de que hace uso Gérard Genette como “visión o focalización” y dice es:

una restricción de “campo”, una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia [...] el instrumento de esta (posible) selección es un foco situado, es decir, una especie de estrangulamiento de la información que no deja pasar a más que lo que le permite la situación.³⁷

Los motivos, en este caso son: pasionales, de humillación, de afrenta, de herida sentimental, en los que el protagonista tiene que reivindicar su dignidad.

Cuando se encontraban los dos amigos para jugar, bebían whisky, charlaban largas horas acerca de la guerra, pues los sucesos de la Segunda Guerra eran recientes y estaban en boca de todos, de las corridas de toros, del boxeo. El amigo se admiraba que Murrieta, casado, pasara largas horas con él. Un buen día Murrieta le confiesa que su esposa ya no lo quiere, que sale con otro hombre. Es cuando el amigo comprende el porqué del largo tiempo que comparte con él: “Mientras jugábamos un partido de carambola, anoche, me contó Eduardo lo que había sabido en estos últimos días. Es verda-

deramente asombroso. Yo nunca lo habría podido suponer”. (p. 17) Para colmo, la persona con la que sale su esposa es su jefe, lo que crea mayor tensión en el protagonista principal:

El amante de su mujer es justamente el gerente del banco donde Eduardo trabaja, en un importante puesto de confianza; todos los días se ven la cara; Eduardo le lleva papeles a firmar y el hombre, con aquel rostro que respira buena fe y que le gana la confianza de las gentes de su esfera, lo saluda, le da los buenos días, le pide y le da explicaciones de la marcha de los negocios bancarios, le confía secretos, le da palmaditas en el hombro, le hace en voz baja confidencias sobre futuras operaciones o le consulta sobre medidas y disposiciones a tomarse. (p. 17)

Cuando Murrieta habla con su amigo, parece que es una persona calmada y sosegada. Resulta difícil imaginar que un hombre con la descripción que hace el narrador de un ciudadano medio sencillo, honrado, se atreviera a tramar un asesinato. Lo presenta como desenfadado, pacífico y tranquilo, por lo que su reacción sorprende aún más. Sin embargo, si atendemos a lo que nos dice Scheler acerca del resentimiento, vemos que se trata de un “autoenvenenamiento psicológico”, que encuentra su origen en un “deseo de venganza”, al que él distingue de la brutalidad por su carácter reactivo. Al respecto asevera Scheler: “El saberse impotente para la realización de la violencia, crea una retención. Así, el resentimiento es, pues, la manifestación de una ‘incapacidad’ de

³⁷ Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*, p. 43.

una 'impotencia' que lo caracteriza."³⁸ El deseo de venganza entonces se transforma en acritud insaciable y en una disposición con un fin determinado que lo conduce a actos de destrucción, como lo que ocurre a nuestro protagonista.

El hecho tiene lugar en la ciudad de México, más precisamente en la calle de Ámsterdam, en la conocida y famosa colonia Condesa:

[...] anoche, después de nuestra partida de carambola Eduardo me llevó, charlando charlando, hasta una colonia muy apartada; entramos en una calle circular construida al parecer sobre la pista de un antiguo hipódromo. De pronto nos detuvimos ante una puerta. Eduardo extrajo de su bolsillo una llave flamante, la metió en la cerradura, y abrió. Me quedé sorprendido, ya que aquella no era su dirección. Le interrogué con los ojos. Me explicó que aquella casa era el nido de amor de su mujer y su amante; lo había podido averiguar espiándola. (p. 19)

Estamos lejos de un relato de suspenso común y tradicional que deviene ante temores naturales o sobrenaturales o ante amor insatisfecho, del tipo de la propuesta de las novelas gótica y romántica. Lo detectivesco suplanta estos temores por suspenso ante preguntas incontestadas. Más obviamente que en otros tipos narrativos o dramáticos, la novela policial se compone de dos impulsos contradictorios. Por un lado, está conformada de unidades verbales que se combinan para cerrar el abismo lógico-temporal entre

el crimen y la solución. Del otro lado, vemos cómo en este caso el criminal desplaza al crimen (problema).³⁹ Se trata más bien de un caso psicológico, como mencionamos.

Quizá presenta en su exterior frialdad, pero en realidad en el fondo aún ama a su esposa:

Eduardo me ha confiado que vengará su honor con sangre, que prepara un crimen; no será un crimen pasional, nada más lejos de la pasión que la frialdad de este hombre; después de haberme dicho lo que me dije, y mientras yo sentía mi frente perlarse de un sudor frío, él mascó su cigarro, y apuntó firmemente para hacer la más complicada, la más difícil carambola de toda la noche. (p. 20)

En *El crimen de tres bandas* se muestran situaciones excepcionales y poco verosímiles para distraer al lector, sustraerlo de tensiones de la vida cotidiana. La obra representa la metafísica psicológica subyacente de la vida de un funcionario de clase media y así constituye un rango del género literario del que hablamos, ofrece la posibilidad de poner en acción universos simbólicos que, de manera alegórica —en que Murrieta afina la puntería, hace uso de la imaginación y la precisión, propias del juego de billar en este caso—, tienden a anular la distancia entre lo ilusorio y lo verídico y es precisamente su capacidad de suscitar estados mentales sus-

³⁸ Scheler, Max. *El resentimiento en la moral*, p. 44.

³⁹ Véanse Porter, Dennis. *The pursuit of crime. Art und Ideology in Detective Fiction*, pp. 30-31; Stavan, Ilan. "Xavier Villaurrutia y la novela policiaca mexicana". *El Búho*. Suplemento de *Excésior*. Núm. 374, 8 nov, 1992, p. 8.

pendidos entre la creencia y la incredulidad, lo que les permite aplicar con toda impunidad tensiones políticas, psíquicas y sociales. El amigo dice: “Hay rasgos del carácter de Eduardo que positivamente no puedo comprender”. (p. 18)

Se devela lo que sucedió al criminal, presentándose como la víctima. El amigo ya estaba convencido de la muerte en circunstancias trágicas de Eduardo Murrieta por las noticias. No lo podía creer. Había acompañado a Murrieta a apartar un boleto, con destino a América del Sur, con un pasaporte falsificado. Al despedirse, con una voz muy distinta a la usual, dijo: “—Cuando todo este consumado, te lo haré saber”. (p. 21) El misterio es una parte clave y fundamental del relato. Cuando Murrieta había partido, aparece en los titulares de los periódicos: “Misterioso crimen en la calle de Ámsterdam”.

Y luego aparecen los detalles, en que se menciona que los vecinos del edificio escucharon en la madrugada un disparo. Y luego, que algunos de ellos oyeron arrastrar un cuerpo; y decidieron llamar a la policía. En los diarios de la tarde aparecen con “datos más precisos”, pero no resultan ser sino indagaciones falsas, datos equivocados. La policía presume que el cadáver es de Eduardo Murrieta, pues en su chaqueta se encuentran documentos personales con una credencial y, lo que a la policía parece más relevante, con un anónimo de letras de periódico recortadas, en el que se le invita a acudir a las cinco de la mañana a ese número de la calle de Ámsterdam, a fin de que compruebe algo que le interesa y de lo que con probabilidad ya tenga sospecha: “[...] imposible de identificar[lo], porque su rostro, sus manos y, en fin,

todas sus partes más visibles, habían sido horrendamente destruidas con cal viva.” (p. 23) El amigo, al enterarse por los diarios que Aquiles Morfín y la señora Murrieta habían sido detenidos como responsables del asesinato de Eduardo, se da cuenta de que ambos viven y que entonces lo más probable es que Eduardo haya sido la víctima de su propia urdimbre.

Cuando la policía encuentra la pistola, observa que presenta las huellas digitales de Morfín, el banquero. En la tienda de armas se convalida que le pertenece a él. A la señora Murrieta se le descubre por haber dejado una factura, un lápiz labial, un envase de crema y sobre todo por sus visitas secretas usuales a aquel lugar, corroboradas por los vecinos. Se tejen chismes y esto, como es usual, se aprovecha en la prensa para el escándalo. Se sabe que el morbo atrae a la gente a su lectura:

Se solazan en detallar los ocultos amores del banquero y la hija del capitalista regiomontano; en algunos de ellos las descripciones de las escenas de amor de que debió ser testigo aquel cuarto llegan hasta la obscenidad y la indecencia. (p. 25)

El banquero, el señor Morfín confiesa, esperando el indulto.

Se establecen una serie de hipótesis, pero nunca sospechan de Murrieta. El texto sorprende porque a nadie se le ocurre pensar en la participación de una persona más: el indigente. Murrieta le regaló su traje a un pobre necesitado. A propósito había dejado ahí los documentos necesarios para su identificación. Le pide al hombre que vaya

a la dirección indicada y coloque en el boiler, sin más, una pistola con huellas digitales de su dueño, la que había recogido de un cajón de la gerencia del banco. Lo demás ya es sabido.

La realidad, cuando se sostiene, se presenta de entrada como un sistema de causalidades preestablecidas que permiten predecir los acontecimientos, al menos explicar los acontecimientos nefastos, no obstante, la realidad supera a la ficción y el 11 de mayo se sabe que Morfín se ha suicidado, en la cárcel; se ahorcó con su propio cinturón, pues no pudo soportar el escándalo que destruía toda su vida: su reputación, su hogar, su carrera. No obstante, nunca se declara culpable.

La muerte es triple: primero el supuesto Murrieta, luego Morfín y ahora Rosaura, la mujer de Murrieta. Hay consternación en la sociedad, en la banca, en todo el ámbito en qué tenían relaciones las tres víctimas. El 12 de mayo, a pesar de las precauciones que la policía toma, Rosaura Murrieta se suicida también. Se arroja desde un barandal, cuando la llevaban a declarar. No muere de inmediato sino después de seis horas de agonía. Entonces quien se siente culpable es el amigo de Murrieta, quien se dice que jamás podrá borrar de su memoria lo que pudo evitar, si hubiese acudido de inmediato a la policía, cuando el criminal le reveló sus intenciones.

Un año después, el amigo queda perplejo, al igual que nosotros como lectores, cuando nos enteramos, para nuestra sorpresa, por boca del propio Murrieta, que vive. Lo encuentra en Costa Rica. El amigo, al inicio cree que se trata de visiones o apariciones, quizá producto del alcohol que había inge-

rado, pero no es así, tiene la oportunidad de conversar con él, donde el supuesto muerto le cuenta lo ocurrido. Eduardo Murrieta le explica al amigo, en su encuentro en Costa Rica, haber contratado a un ser hambriento para servirle de víctima y al caerle la cal, su apariencia hizo sospechar que era él mismo y no uno de los dos amantes. Es cuando escapa, bajo una nueva identidad. Ahora se llama Santos Salinas.

En *El crimen de tres bandas* Eduardo transgrede la ley, pero a pesar de matar al harapiento —a la vez que lo rescata de sus penurias por un momento—, se reivindica. No se menciona lo que sucede en su mente: ¿se arrepintió Murrieta de matarlos, sobre todo a su esposa?, ¿tuvo miedo de que se descubrieran?, ¿remordimientos?, no obstante, podemos imaginarlo. Solana se adelanta a algunas obras extranjeras del género, pues se resuelve por la ley del Talión. Recuérdese que se escribe en 1945. De ahí el resultado: el crimen se soluciona de manera plausible, de boca del propio criminal, quien en el desenlace de la obra queda impune.

Al final, en el juego de “tres bandas”, Eduardo Murrieta gana la partida, ya que tres veces realiza dos jugadas, produce los tres impactos, se detiene en una zona poco probable, no esperada, sorpresiva. Pensó en la muerte de su mujer, o de su amante, o de ambos, pero quizá el remordimiento o el miedo hizo que buscara a un tercer culpable, un desconocido.

Y el final del relato es contundente. El presidente del casino se acerca y le dice al amigo: “—Tenga usted mucho cuidado: el doctor Salinas es una potencia en la carambola de tres bandas”. (p. 28) Este comenta-

rio se puede tomar en doble sentido, aunque lo desconoce el presidente del casino: al juego de billar y a la triple muerte acaecida.

Existe una diferencia entre los textos presentes en la recopilación de Vicente Francisco Torres y en la de Stavans. Al término del relato en *El cuento policial mexicano* (recopilación de Vicente Torres), el lector se queda con la interrogación de quien haya sido la víctima, lo que sube de tono, interés e intensidad el relato. Este recurso, además, imprime mayor interés al cuento al dejarlo trunco, ya que cobra mayor fuerza: ¿murió la esposa que le era infiel con el jefe, o ella sola, su jefe o el mismo protagonista y aún más, si alguien de verdad murió? El autor deja el desenlace abierto para que el lector lo complete según sus propias conclusiones. Es decir, la última parte, la aclaración de asesinato, no está presente en el texto de la recopilación que presenta Francisco Vicente Torres (¿fragmento, casualidad, versión?).

En la antología de Torres acerca del cuento de Solana, leemos:

Mañana pasaré frente a la casa de Eduardo; él no tiene teléfono; si me presento personalmente, inspiraré sospechas; además no conozco a la señora; pero si ha habido tragedia, se notará en seguida, habrá flores [...] además, lo dirán los periódicos. Mañana, si ha habido crimen, lo leeré en los diarios. Eso es, voy a acostarme. Aunque lo más probable me parece que no haya habido nada. Creo que esta noche sí voy a poder dormir. (p. 22)

¿Por qué lo hizo? Se trata aquí de un desdoblamiento del yo, en que como figuraba en un principio, Eduardo parecía la última

persona capaz de cometer un crimen o la otra, como una voluntad implacable que no se detendrá hasta ver cumplidos sus objetivos, como lo platicó a su amigo.

Consideraciones finales

La literatura policiaca es heredera, hija natural de la literatura de terror. La diferencia reside en que mientras esta segunda se centra en un misterio que va contra las leyes de la naturaleza, la primera trata de resolver un caso que va contra las leyes de la sociedad, las leyes de la convivencia, contra la ley a secas. Dice Kierkegaard: “Es el miedo, la ‘filosofía de la angustia’ o ‘de la inseguridad’, lo que reina en el alma de la gente.”⁴⁰ En el relato de Solana, el jugador, Eduardo Murrrieta, continúa su turno y, como no falla, prosigue con su vida en otra ciudad: Costa Rica. Al igual que en el billar francés, la duración del juego vendrá determinada por el autor, quien maneja con acierto la intriga y el humor negro.

El género policial es popular porque es democrático y de gran distribución por su precio módico, en general. Mejor que otros, este género otorga una expresión literaria a una realidad social complicada, con una transparencia del modelo narrativo que hacia fácil leerlo y reproducirlo. Su fácil lectura se debe en gran parte a la predecible secuencia de crimen, investigación y resolución, las reglas claras para administrar la información y mantener el interés, la familiaridad de escenarios y personajes.

⁴⁰ Kierkegaard, Soren. *El concepto de angustia*, p. 49.

La novela de detectives es un producto de la civilización urbana. No podía aparecer antes de que la civilización rural diera a luz a la ciudadina bajo el influjo de la industrialización. En el primer tercio del siglo XIX, la novela policiaca, fenómeno metropolitano y cotidiano, puede aparecer como una forma singularmente empobrecida de la épica.⁴¹ A lo que menciona Lacassin, desde mi punto de vista podría decir que más que “empobrecida” es una forma nueva y diferente. Por otro lado, entiendo su argumentación, ya que la épica es un género poético que narra las hazañas, en tono solemne, de un héroe o de un pueblo, de hechos verídicos o inventados. Es un género que alterna la narración del pasado y la descripción, en prosa o verso largo e incluye elementos del drama o la lírica y presenta diversos subgéneros: epopeya, sagas, novela picaresca, mito, cuento, baladas, leyendas, novelas de caballería; y además, tiene importancia la fecha en que Lacassin lo escribe, en que se veía a la novela policiaca con cierto desdén. Hoy quizá modificaría su juicio. Podría afirmar que es una modalidad del romance, como lo mencionan Frye y Lacassin.

Ernest Mandel, en la lógica de un análisis de tipo marxista, preferirá ver en la novela policiaca una herramienta de alienación, incluso si reconoce que “la gente no lee novelas de detectives para cultivarse, para comprender la naturaleza de la sociedad o que de la condición humana en general, pero sim-

plemente para relajarse”⁴². Vincula la ansiedad de la muerte, que explicaría uno de los atractivos de la novela de detectives, con el desarrollo del capitalismo que conduce a la competencia, al individualismo, a la carrera por el lucro y al estrés. El ser humano alienado, “enfermo de civilización”, transfiere sus temores a la lectura de estas novelas ya que: “la reificación de la muerte está en el corazón mismo de la historia de detectives”⁴³. Roger Caillois, en su *Novela policiaca*, de 1941, no aparta al género policiaco de su adscripción con el elemento cognitivo. Caillois discute el elemento intelectual y aborda su ambigüedad hacia el hombre y su existencia. Lo hace elaborando una hipótesis que gira alrededor de un manojito de cinco preguntas: quién, cómo, dónde, cuándo y por qué; es decir, alrededor de cinco coordenadas: la del protagonista, la del drama, la de dimensión espacio-temporal (tiempo verbal) y la de los motivos sico-sociológicos.⁴⁴

Así, ambos elementos el del placer (sentimientos) y el de la elucidación del misterio (intelectual) están presentes en la novela policiaca. La idea de dolor, de peligro, de misterio, excita y crea deleite en el lector. Lo terrible es fuente de lo sublime; es decir, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.⁴⁵ Por otra parte, el interés por los temas relacionados con el delito, que son de gran demanda y están en el gusto del

⁴¹ Lacassin, Francis. *Mythologie du roman policier*, p. 128.

⁴² Mandel, Ernest. *Asesinatos exquisitos. Historia social de la novela de detectives*, p. 25.

⁴³ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁴ Caillois, Roger. *Le roman policier*, p. 47.

⁴⁵ Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, p. 66.

gran público, además del entretenimiento, provocan evasión, siempre presente en cualquier comunidad medianamente organizada. El melodrama también es del gusto de la población, las situaciones con rasgos de picaresca, de juego. La persecución del crimen que emociona y eleva la adrenalina en el lector. Leer acerca de la valentía y la audacia de los protagonistas resulta ser un atractivo de lo terrible. La novela de detectives complace porque subyuga a todos, tiene algo para cada cual. Se apoya en algunos, estimula a otros, da ciertos asuntos para la reflexión y la observación, finalmente lleva a cada uno al territorio de la aventura. Este género ha resultado de especial atracción y fascinación, creando un hechizo para las capas más populares, donde reparan en sus imaginarios la injusticia.

Desde 1995, la violencia se ha exacerbado, a partir del endurecimiento de las políticas migratorias, un control más estricto del paso ilegal de mercancías, en apariencia y que el precio de las drogas bajó, entre otros motivos. Podríamos decir que la violencia se ha tornado en el centro de nuestra narrativa contemporánea. Además, hay que pensar si la novela negra de la frontera norte es un discurso subversivo, en el contexto de la práctica literaria latinoamericana, o si, por el contrario, se ha constituido como parte del discurso que refrenda el *status quo*, principal móvil, resolución de un caso.

El cuento policíaco cuenta con muchos lectores y admiradores. Seguramente por su lectura ágil y sencilla, y por tanto, por el entretenimiento que ofrecen; así como por tocar fibras sensibles del individuo al despertar sentimientos como lo son el morbo, los es-

tamentos, que hacen que una vez que esté dentro del engranaje, como a la manera de una droga, difícilmente pueden detenerse. Además, estos relatos cuentan con ingenio, mordacidad, idealismo, entre otros y van desde la admiración hasta el desdén, cuando va perdiendo fuerza, pues el esquema ya es muy conocido por sus lectores.

Fuentes

Bibliográficas

- Bermúdez, María Elvira. *Cuentos policíacos mexicanos*. México: Libro-Mex, 1955.
- Boileau, Pierre y Thomas Naicjác. *La novela policíaca*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza, 2005.
- Caillois, Roger. *Le roman policier*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- Chandler, Raymond. *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Díaz, César E. *La novela policíaca*. Barcelona: Acervo, 1973.
- Frye, Northrop. *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992 (del original *The Secular Scripture*, Harvard University Press, 1976).
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Helú, Antonio. *La obligación de asesinar*. México: CONACULTA, 1991.
- Hoveyda, Fereydoun. *Historia de la novela policíaca*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

- Kierkegaard, Soren. *El concepto de angustia*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Lacassin, Francis. *Mythologie du roman policier*. Vol. I. París: Union Générale d'Éditions. Le monde, Anne. 1987.
- Mandel, Ernest. *Delightful murder. A social History of the Crime Story*. Londres: Pluto Press, 1984.
- Martínez Sánchez, Francisco y Carmen María García. "Emoción, estrés y afrontamiento". En Puente, A. (ed.). *Psicología básica: Introducción al estudio de la conducta humana*. Madrid: Pirámide, 1995.
- Narcejac, Thomas. "Le roman policier". En *Historie des littératures*. Vol. III. París: Gallimard, 1958, pp. 1644-1670.
- Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries. Crime, Culture, and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana: cuentos reunidos*. México Era, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Cinco relatos de la serie negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL), 1979.
- Porter, Dennis. *The pursuit of crime. Art und Ideology in Detective Fiction*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1981.
- Rainov, Bogomil. *La novela negra*. La Habana: Ediciones Arte y literatura, 1978.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Salvador C. Fernández. *El norte y su frontera de la narrativa policiaca mexicana*. México: Plaza y Valdés, 2005.
- Reyes, Alfonso. "Sobre la novela policial". En "Los trabajos y los días" (artículo). México: Eds. Occidente, 1945.
- . "Algo más sobre la novela detectivesca", tomo XXI, "Marinalia", de las *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México: FCE, 1989.
- Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). *Indicios, señales y narraciones. Literatura policiaca en lengua española*. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2010.
- Scheler, Max. *El resentimiento en la moral*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1938 (original de 1912: *L'homme du resentiment*, Gallimard, Idées, Paris. 1970).
- Solana, Rafael. *El crimen de tres bandas*. México: Cofradía de Coyotes, 2019.
- . *Antihéroes*. México: Joaquín Mortiz, 1993.
- Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CONACULTA, 2003.
- Stavan, Ilan. *El cuento policial mexicano*. México: Diógenes, 1982.
- Vázquez de Parga, Salvador. *Los mitos de la novela criminal*. Barcelona: Planeta, 1981.

Hemerográficas

- Bermúdez, Elvira, en: Eugène François Vidocq. "De criminal a investigador criminal". *Revista Policía y Criminalística*. 379(2009): 37-49.
- Monsiváis, Carlos. "La era dorada de la novela policiaca, *Nexos*. 1/2/ 2014.
- Pujol, Carlos. "La novela policiaca". *El Ciervo*. Año 22, núm. 227, enero 1973, pp. 12-14.
- Stavan, Ilan. "Xavier Villaurrutia y la novela policiaca mexicana". *El Búho*. Núm. 374, 8 nov. 1992.
- Vidocq, Eugène François. "De criminal a investigador criminal". En *Criminal Investigation Newsletter*. Año 4, Núm. 1 (2007).

Cibergráficas

«es.wikipedia.org/wiki/Agatha_Christie».
«http://www.eurochannel.com/es». Consultado el
19 de marzo de 2020.

Narrativa policial en México - Detalle de Estéticas
y Grupos. «www.elem.mx/estgrp/datos/287».

