El complot mongol: construcción de una novela

Azucena Rodríguez Torres*

En 1969 apareció una de las primeras novelas policiacas de la literatura mexicana: *El complot mongol*[1] que fue además una de las últimas obras de su autor, Rafael Bernal. Se trata de un relato de inteligencia inquietante que gira en torno a una complicada intriga internacional, en el contexto de la caótica realidad nacional de un México posrevolucionario y premoderno. En un primer acercamiento, es posible reconocer el rigor de la técnica narrativa que caracteriza a esta obra: el equilibrio de la situación inicial se rompe con un primer motivo, la coexistencia de dos principios opuestos, en este caso la oposición entre el orden y el desorden político, y la certeza de que sólo uno podrá prevalecer, dicha situación representa la prueba que el héroe –el detective Filiberto García– debe enfrentar. A medida que el texto avanza, los conflictos se vuelven más complejos y la lucha entre personajes se dispara hasta reagruparlos e involucrar intrigas paralelas. Es entonces cuando la trama llega a la relativa supresión de los conflictos y a la también relativa reconciliación de intereses, lo que marca el fin de la intriga. Por lo tanto, sin ser este un relato de aventuras estereotípico, revela en el autor un hábil manejo de la técnica narrativa.

Si se trata, entonces, de una obra de tal precisión cabe preguntarse: ¿en qué aspectos radica el éxito de esta novela –al grado de que ha sido llevada al cine[2] y ha logrado por lo menos tres ediciones[3]? En mi opinión, se debe al manejo de innovadores recursos de índole formal destinados específicamente a la apreciación del lector. Para demostrar esta hipótesis y para poner de manifiesto estos mecanismos, conviene recurrir a la teoría de los formalistas rusos, la cual, como señala Todorov, se permite "hablar de la literatura de forma alegre, irreverente, inventiva" y cuyos textos "trataban de aquello de lo que nadie parecía preocuparse y que, sin embargo, yo había creído siempre esencial (...) la 'técnica literaria'".[4] El análisis de los recursos propuestos por esta escuela, más las aportaciones de algunas investigaciones posteriores, revelará los rasgos novedosos de la obra, pero también algunas ausencias. Se observarán, particularmente, los estudios relacionados

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

1 R. Bernal, *El complot mongol*, Juaquín Mortiz, México, 1997 c1969. 214 pp.

2 *El complot mongol*, filmada en 1977 y dirigida por Antonio Eceiza. Aijijic, Festival Internacional de Cine, http://www.mexico_connect.com/aff/morepedro.html (visitada el 5 de febrero de 2002.

3 De 1969 a 1992 se consignan siete reimpresiones a la primera edición, una reedición en 1994 con una reimpresión, la de 1997, que es la que se citará de aquí en adelante.

4 T. Todorov, *Crítica de la crítica*, Paídos, Barcelona, 1991, p. 17.

con el relato, desde la perspectiva de Tomachevski y de Eichembaum.[5]

Por principio, destaca el manejo que Rafael Bernal hace del lenguaje, mismo que, como señaló Vicente F. Torres: "se salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismos (...) para poder caracterizar a sus personajes y ser consecuente con su tema".[6] Pero este lenguaje refleja, además, y como señalaría la estilística, la psicología (no del autor) de la obra, del contexto social, de la época y del protagonista, en los cuales el escepticismo, a través de la conciencia de Filiberto García, halla su mayor expresión: Pinche pasado, pinche licenciado, pinche capitán, pinche Martita, pinche Revolución, pinches chales... Cada espacio y cada ámbito reciben el mismo calificativo: nacionalidades, instituciones e individuos. Todo, parece decir esta expresión reiterada a lo largo de la novela, es parte de una misma y enorme esfera de acciones, situaciones y objetos que merecen un desprecio arraigado, el cual rebasa cualquier intento de reivindicación.

Este uso del lenguaje o, más propiamente, este "código restringido"[7] (que incluye palabras y expresiones que ya no están presentes en el uso urbano actual, tales como "chale", que designaría a los individuos de origen asiático) confiere mayor realismo al argumento. Contribuye de forma eficaz a la construcción de los personajes y establece una clasificación de los mismos basada en la presencia y la ausencia de ciertos elementos lingüísticos. Así, los personajes de la clase dominante –el Coronel, el licenciado del Valle– manejan un código estándar, reflejo de una educación universitaria, adecuada al orden político posrevolucionario; en contraste con los personajes del estrato social bajo, los excluidos del círculo de poder: García, el Licenciado de la cantina la Ópera, exiliado del círculo, quienes revelan sus redes sociológicas a través de expresiones igualmente excluidas del código.

Por lo tanto, existe en esta obra el fenómeno descrito por B. Eichenbaum como *semántica fónica*, a través de la cual "la envoltura sonora de la palabra, su carácter acústico se vuelve significativo en el discurso".[8] Mediante este mecanismo, tenemos otro perfil de personajes claramente definidos, los extranjeros, quienes se distinguen en dos categorías no sólo sociales, sino psicológicas: en primer lugar, los inmigrantes chinos quienes son retratados fónicamente por un marcado y característico acento y por un discurso siempre alusivo al temor que los hizo huir de su país de origen y al apego a un sistema social e ideológico que tratan de preservar aún en la humilde calle a la que apenas podría llamarse barrio chino ("Nosotlos somos lefugiados en tiela estlaña. Nuestlos honolables padles y abuelos se quedalon entelados en Cantón, donde suflielon mucho en su vida. Siemple ela un señol de la guela y otlo señol de la guela [...] Y siemple el hamble [:32].")

En segundo lugar, están los extranjeros sin acento, los impersonales: Graves –agente del FBI, quien "hablaba el español perfectamente, sin acento" [:67]–, Lasky –Iván Mikailkovich Laski, agente de la KGB: "Habla muchos idiomas, sin acento y hay largos periodos de tiempo en los cuales se nos pierde por completo"[:67]–, Xavier Lu –de origen chino, "Su español era impecable" [:129], observa el protagonista–, quienes arrastran tras de sí una vida azarosa, marcada, en consecuencia, por un nacionalismo impreciso. Cada uno de esos personajes resulta inconfundible, precisamente por la maestría y la experiencia de Rafael Bernal: autor prolífico, diplomático cosmopolita.[9]

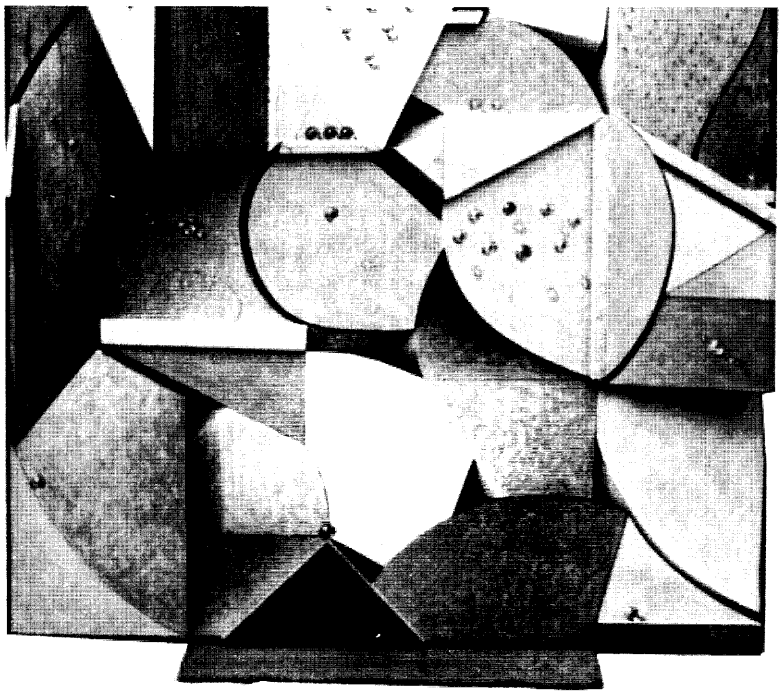
5 En Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991.

6 Vicente F. Torres, *La otra literatura mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994, pp. 35-36.

7 Concepto surgido de los rasgos lingüísticos propios de las clases bajas. El "código amplio" es propio de la enseñanza escolar, más frecuente en las clases medias y altas. Cfr. Y. Lastra *Sociolingüística para hispanoamericanos*, México: Colmex, 1997, p. 21.

8 Eichenbaum, "Como está hecho el capote de Gogol", en Jakobson , *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991, p. 162.

9 Escribió dieciocho obras poéticas, narrativas y dramáticas, entre ellas: *Federico Reyes el cristero* (1941, poema narrativo), *Trópico* (1946, cuentos), *Su nombre era muerte* (1947, novela), *Antonia, El maíz en la casa* y *La paz contigo* (1960, teatro); ade-



La internacionalidad del conflicto permite una diversidad nacional y regional cuya verosimilitud requiere de este manejo específico del discurso que caracteriza a cada personaje, siendo uno de los más representativos el de la norteamericana Anabella Crawford, cómplice de uno de los varios asesinos que desfilan por la obra, en cuya expresión se combina el inglés y el español de forma absurda, acorde con la información proporcionada mediante las indagaciones policiacas sobre sus actividades y mediante la descripción proporcionada por el narrador: actriz, alcohólica, prostituta. Caso aparte en la construcción lingüística de los personajes es el que ocurre con Marta, la compañera del protagonista: su expresión no refleja ningún rasgo que pueda matizar su personalidad, a pesar de la complejidad de la misma (infancia en medio de la guerra, huida angustiosa, objeto de abuso en México). Dicha ausencia de gestos sonoros –a diferencia del resto de los caracteres– sugiere la conveniencia de volver a analizarla, más adelante, desde otros ángulos.

Independientemente de este último caso, el código marca, además, el nexo con el género en el cual podría incluirse: la llamada "novela negra"[10] representada por autores como Dashiel Hammet, que agrupa una serie heterogénea de obras de corte policiaco, pesimista y casi siempre suburbano (en convivencia con diferentes temas y personajes), por lo que recurre a un lenguaje abrupto, que, sin embargo, requiere gran atención e investigación ardua de su autor: la norma popular principalmente urbana, el argot del bajo mundo, la terminología relacionada con la extensa e interminable diversidad de armas, el conjunto de conocimientos para su uso, o los procedimientos policiacos de investigación. Cabe señalar que, desafortunadamente, la abundancia de malas novelas de este género y el éxito de ventas que muchas veces representan, son una mala garantía de permanencia. Por ello, importantes obras que involucran el crimen, el misterio, la no siempre garantizada solución y la participación del detective, pero que manifiestan una búsqueda legítimamente estética de la escritura, no requieren la estrechez de un género; tal es el caso de la producción de autores relevantes propios de la segunda mitad del siglo XX: el brasileño Rubem Fonseca[11] y, por supuesto, el mexicano Rafael Bernal.

Pero no desechemos el análisis del género sin antes obtener de él otros aspectos importantes de la

más de obras de investigación histórica: *México en Filipinas* (1965) y *El gran océano* (póstumo). En París fue reportero durante la Segunda Guerra Mundial; vivió en Hollywood como escritor para cine y en Caracas trabajó para televisión. Fue además diplomático en Filipinas, Honduras y Suiza, donde murió en 1972. Véase Torres, *op. cit* 11-42.

10 "Bernal conocía ya en los años 40 la producción de los autores negros norteamericanos, lo que se evidencia en el manejo del coloquio, en cierta dureza de algunos personajes." M. Giardinelli, "Literatura policiaca Mexicana de los Años 40", en *Excelsior*, 7 ene. 1984, p. 4 cult.

11 V. *Pasado negro* o *Agosto*.

obra que aquí nos ocupa, muchos de los cuales mantienen la atención del lector a lo largo de sus páginas. Paco Ignacio Taibo, Justo Vasco, Alfredo Pita y José Carlos Somoza, todos ellos autores de novela negra en español, coinciden en que esta novela "día a día gana lectores por su reflejo crítico de la sociedad contemporánea";[12] más aún, ahonda el cubano Justo Vasco que "el crimen también se ha globalizado y las sociedades modernas son cada vez más criminales, actuando de una forma intercomunicada por las fuertes relaciones existente (*sic*) en todo el planeta entre los círculos de poder".[13]

Así las cosas, la originalidad de *El complot...* tiene que ver con su contexto (serie cultural). Las condiciones sociales particulares que generan la escritura y que orientan la percepción del lector son reconocibles de inmediato: la realidad mexicana de las últimas décadas, el fracaso de la revolución hecha gobierno. Ahí radica el centro real de la trama: el débil y obsoleto soporte de la intriga internacional, acontecimiento en apariencia más ligado a la modernidad. Esta relación es analizada en toda su crudeza por el antiguo revolucionario y posteriormente mercenario del nuevo orden político, Filiberto García, cuando su superior, ese Coronel anónimo, le espeta: "Hemos creado de la Revolución un orden jurídico que no debe romperse. ¿Entiende lo que es eso, García? Un gobierno bajo el imperio de la ley" [:198].

> ...eso de que "hemos creado" somos muchos. Cuando los plomazos, éste estaba pegado a la teta de su madre. Y para mí que sigue pegado a la teta de mamá presupuesto y está calculando de qué cuero salen más correas o de qué lado cae el ladrillazo. Qué saben éstos de lo que es hacer la Revolución, de lo que es andarse muriendo por esos caminos [...] Para mí que está ensayando su discurso del dieciséis, La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes. Y así, por todos lados, nos andamos haciendo pendejos... [: 188-189]

Durante la época en que transcurre la obra, también aparecen los movimientos guerrilleros, surgidos después de la revolución cubana y a los cuales enfrenta Filiberto García con su mismo cinismo: ajeno a toda ideología, se trata sólo de ser o no ser el muerto. En una época como la actual, su actitud resulta dramáticamente comprensible, e incluso incrementa la simpatía hacia el protagonista, siguiendo con rigor la descripción que Tomachevsky hace del personaje principal:

> El protagonista provoca compasión, simpatía, alegría y pena. La actitud emocional hacia el protagonista está contenida en la obra. El autor puede atraer la simpatía hacia un personaje cuyo carácter, en la vida real, provocaría un sentimiento de rechazo. La relación emocional con el protagonista surge de la construcción estética, pues solamente en las formas primitivas él coincide necesariamente con el código tradicional de la moral y de la vida social.[14]

Cabe reiterar que la novela policiaca (con sus variantes de novela negra o de misterio) no es un género homogéneo, ya que en ella puede haber, de acuerdo con la intención de cada autor, elementos psicológicos, simbólicos, humorísticos, etc. Por lo tanto, se trata de un género que inventa o reinventa sus propias reglas y, principalmente, tiende a satisfacer la inteligencia, presentado la lucha entre el orden y la turbulencia.[15] Es así que Jerry Palmer[16] observa en el tipo de novela de misterio a la que él llama *negativa*,[17] en gran medida por el tipo de héroe que presenta, la cual corresponde con Filiberto García: el héroe planteado en la novela de misterio, continúa Palmer, deberá tener características específicas:

12 Estrella digital (España) [en línea] www.estrelladigital.es/010713/articulos/cultura/negra.htm (consulta: 14/12/2001), p. 1.

13 *Ibid*, p. 2.

14 B. Tomashevski, "Temática" en T. Todorov, (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 1991, México, p. 223.

15 Cfr. A. Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Rei, México, 1993, p. 126.

16 J. Palmer, Thrillers, *La novela de Misterio. Génesis y estructura de un género popular*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

profesionalismo y *aislamiento*, mismas que se cumplen en García, como lo reconoce el resto de los personajes, en una mezcla de admiración y rechazo, el aislamiento se refleja en la descripción de su casa, con muebles casi nuevos por la falta de uso, la ausencia de visitas, y en su relación distanciada con los chinos, o en las relaciones, siempre violentas, que guarda con las mujeres. He aquí una evolución del héroe del relato de misterio: el individuo brillante ha devenido en "un tipo medio, oscuro, grisáceo, no demasiado diferente de los bandidos con los que lucha".[18] En efecto, la única barrera entre "villano" y "héroe" en *El complot...* radica en quién terminará muerto en cuestión de instantes, lo que incrementa la carga de suspenso dentro de la trama.

La carga de inteligencia que particulariza al héroe de este tipo de novela, comunica al lector una dimensión descarnada de la realidad. Continuamente se ofrecen al detective argumentos a favor del orden y de la paz que le corresponde mantener a fuerza de asesinatos ("la paz del mundo está en juego", "hay algunas cosas en las que podemos confiar. Por ejemplo, en el FBI", "Un gobierno de leyes... eso es lo que tenemos que conservar a toda costa"). Sin embargo, como señala Palmer, "lo que el héroe lucha por salvar no es mejor que la conspiración que destruye",[19] y el protagonista lo sabe, es ahí donde el cinismo y la ironía se conjugan:

> Ganas tengo de mandar todo al diablo para irme a acostar. ¿Qué me importa a mí si matan al presidente de los gringos? ¿Y qué me importa la paz del mundo? Y mañana a estas horas ya sabremos si se quebraron al Presidente o no. Pero ya los gringos del FBI habrán puesto toda su protección. Son expertos. Como lo fueron en Dallas. [: 171-172]

Al terminar el trabajo que le había sido encomendado, no queda en él ninguna satisfacción: por los datos que narrador y protagonista han aportado a lo largo de la novela, el lector ya sabe que el mal que se debía impedir resurgirá de una u otra manera; la investigación y sus víctimas son parte del cumplimiento de un conjunto de órdenes recibidas, en un triunfo que, de tan equívoco, ni siquiera puede ser considerado como tal.[20]

También, en el romance fallido de Filiberto García con el personaje femenino, Marta García Fong, Martita, existe otro posible nexo con la novela negra. Sabemos que el héroe, por lo general, es un ser aislado y este hecho se hace patente en la ausencia de relaciones íntimas estables. En los primeros capítulos, conocemos los nombres de algunas mujeres vinculadas con la vida sentimental de García: su primer amor, Gabriela Cisneros, clausurado por el machete del padre; una difuminada amante que le llamaba "Mi Tigre Manso", y otra de la que sólo afirma "Tenía razón para matarla, pero no tenía órdenes"; hay, en última instancia una serie de prostitutas mencionadas sin mayor relevancia. El resto de sus relaciones están marcadas por una crueldad absoluta: "Filiberto García, después de matar, acostumbra violar a la mujer del muerto". Martita, la joven china, será la única mujer en la que no ejerce violencia (al grado de temer por su hombría).

La violencia, como parte de la atmósfera de la novela del género, debe incluir al personaje femenino. Los encuentros amorosos deben ser breves, y es que la sexualidad de la mujer constituye otra de las amenazas a las que se enfrenta el detective, pues siempre estará latente la doble posibilidad de que su presencia sea o no una trampa del enemigo. La solución que se plantea en este tipo de novela también es doble: la traición o la pérdida, con lo que el héroe vuelve a su inicial aislamiento.[21]

17 Iniciada por D. Hammett, es para Palmer una variante de la novela policiaca que parece coincidir con el concepto más utilizado de "novela negra".

18 Amorós, *op. cit.* p. 127.

19 Palmer, *op. cit.*, pp. 84-85. El autor destaca: "la prueba de esto es que al salvarlo realmente le quita lo que más apreciaba: él mismo y la chica", pero de la relación amorosa del protagonista hablaremos más adelante.

20 Estas reflexiones corresponden, en la obra de Palmer [*op. cit.* 74-79] a obras de D. Hammet, J. le Carré y Raymond Chandler, pero encajan claramente en *El complot...*, con lo que queda de manifiesto el domino de R. Bernal de este tipo de obras.

21 Palmer, *op. cit.*, 61-67.

A grandes rasgos, esta es la dinámica del romance entre Martita y Filiberto. Comienza con un flirteo casual que no interrumpe el aislamiento. Desde el principio se percibe una profunda carga erótica expresada burdamente ("esta Martita está rebuena... Y nunca se me ha hecho con una china"[:27]), junto con la amenaza de la trampa ("capaz y Martita también es negocio de estos chales y para que me siga haciendo el zonzo con lo del opio, me la llevan a la casa"[:28]). Esta se acentúa debido a que ella se acerca justo en el momento en que comienza la investigación en torno a la intriga internacional y, por ende, cuando comienza la ola de asesinatos y persecuciones: la chica podría ser parte del enemigo –aunque no sabe con precisión *quién* es el enemigo–, así lo hace patente el protagonista, comunicando su inquietud al lector: "Pero luego, tanto amor de Martita como que huele a gato encerrado. ¡Pinche Martita!" [:107].

La desconfianza desaparece poco a poco, a medida que se convence de la sinceridad de la joven, pero en este caso, la resolución final no incluye, al contrario de lo que sucede en la novela policiaca, la consumación del acto sexual, sino sólo la pérdida de este único ser entrañable en la vida del protagonista, y de la última posibilidad de iniciar una nueva vida:

> Pero ora, al llegar a la casa, estoy con Martita y luego la llevo a cenar, antes de ir por la fierrada. Saco el coche para llevarla. Allá por las Lomas. Y mañana a Cuautla y puede que hasta a Acapulco. Se ha de ver rechula en traje de baño. Y eso le gustaría. Yo creo que nunca se ha paseado. ¡Pinche chino Liu!

El papel de la joven es, en este sentido, notoriamente funcional: su falta de asideros –incluido el lingüístico, analizado anteriormente– refuerza la sensación de sospecha, que en el desenlace se trastoca en la sensación opuesta: la compasión por la víctima.

A partir de esta resolución trágica se establecen las diferencias entre *El complot...* y la novela de misterio. Este acontecimiento apresura el cierre definitivo de la conjura, pero ello no implica el éxito de la misión, mismo que, en la novela negra, haría posible esperar una reaparición del personaje en otra obra con otra ventura, sino que arroja al protagonista a la dimensión real de su persona: no queda nada del profesional que el lector observó al inicio del relato, no queda más que el asesino que hace recuento de su existencia, de sus deudas y de su soledad:

> Las manos me están pesando, demasiado, como si llevara piedras en ellas (...) Me duelen como muchas mujeres juntas. Tengo ganas de sentarme aquí en la banqueta... en una piedra del campo, como antes en la orilla del camino. Pero ya no hay caminos que andar con las manos que me pesan, que me duelen con tantas muertes que llevo dentro. ¡Pinches manos! [...] en Yurécuaro me sentaba en una piedra junto a la vía del tren. No me pesaban las manos. Podía subirme a los naranjos y bajar la fruta robada [:211].

El héroe es tan humano como el resto de los personajes, tanto, que no permite maniqueísmos o fórmulas hechas. Así, tampoco hay una clara imagen del o de los "villanos": en conjunto, sólo tienen en común su *otredad* con respecto al protagonista: los enemigos son los chinos, los comunistas, los Estados Unidos, la sexualidad femenina, la clase gobernante, no los individuos por sí mismos.

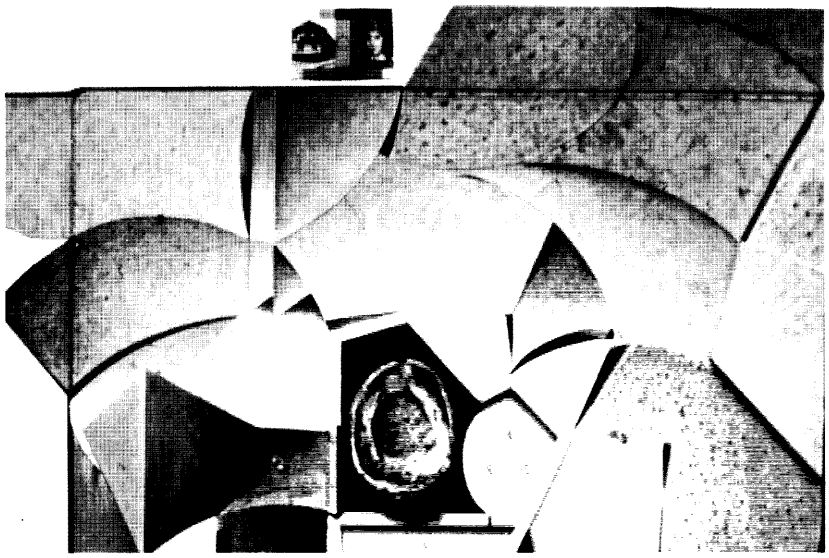
Los autores citados a propósito del género coinciden en que la novela policiaca tiene como fin último un entretenimiento inocuo para el lector.[22] Sin embargo, Bernal se opone a ello e introduce diversos elementos emocionales y temáticos que estimulan la participación reflexiva del lector: el fracaso de los sistemas políticos, el desorden ético de la modernidad y, por supuesto, los tópicos del amor y de la muerte; ello clausura la posibilidad de reducir el

22 Amorós, *op. cit.*, p. 129: "la novela policiaca es uno de los grandes "divertimentos" de nuestra época. Testimonia la necesidad de diversión un hombre que trabaja muchas horas en empleos que frecuentemente no responden a sus aficiones [...]. La novela policiaca, en definitiva, es una pura novela de imaginación, escrita con la finalidad fundamental de divertir". Otra opinión señala que son "esencialmente, un mero entretenimiento: al leerlos, no pensamos en nada más; y al terminarlos, no volvemos a pensar en ellos" Mandel, *Crimen delicioso. Historia del relato policiaco.* México: UNAM, 1986, p. 7.

efecto de esta novela a un divertimento.

A propósito de otro de los libros de Bernal, y en relación con el asunto del género, afirma Mempo Gardinelli:

> ...hay que reconocerle a Bernal su respeto por el lector, al revés de lo que suelen hacer algunos monstruos sagrados de lo policiaco: nunca hace trampas al lector, nunca da indicios falsos; todo está ahí. Es como si a él no le hubiese importado que alguien descubriera el caso antes de terminar el libro. Ese no era su problema; a Bernal le interesaba, nos parece, hacer una literatura digna, bien escrita, en la que el pulimento narrativo no fuera una excusa para la historia narrada, sino parte misma de la historia. De ahí que sus novelas no se leen sólo por gusto e interés; sino también porque en ellas colocó a su país, a su sociedad y a su tiempo. Y ni se diga, a su lenguaje.[23]



Aunque los procedimientos que organizan la composición de la obra corresponden al género policiaco, podemos percibir una serie de variaciones que establecen un contraste en relación con otras obras de tema semejante. Siguiendo a Shklovski, toda obra de arte se crea paralelamente y en oposición con un modelo cualquiera, de esa forma, la obra contribuye a renovar el carácter estético de las formas literarias.

Se ha insistido en valores relacionados con la novedad, la evolución, el cambio, en fin, con el conjunto de aportaciones que ofrece esta novela (las cuales quizá se encuentran poco estudiadas, lo que es comprensible si observamos los también pocos acercamientos que ha tenido la narrativa mexicana con el relato policial), y que producen un efecto particular que debiera analizarse.

Quizá, más que hablar de "novedad", convendría emplear el concepto formalista de *singularización*: "hablar de lo viejo y habitual como de algo nuevo e inusual. Lo ordinario debe tratarse como insólito",[24] sólo que aquí este procedimiento es inverso, es decir, lo insólito, lo ajeno a la vida cotidiana, la que pretendemos resguardada por el entramado de instituciones, constituye el fastidioso acontecer diario del protagonista. Con cada ejecución, el otro plano, el de la "normalidad" se ve a sí mismo de forma invertida; por ejemplo, el diálogo entre los agentes internacionales que exponen las experiencias que pueden resultar comunes en el oficio: García comenta que siempre utiliza una pistola cuarenta y cinco, elogia sus cualidades, la compara con la treinta y dos. En tanto, Laski confiesa su preferencia por la Lugger alemana, aunque elogia la cuarenta y cinco americana. Como devolviendo el cumplido, Graves reconoce las bondades de una subametralladora rusa que ha tenido ocasión de usar [: 123].

La función del humor coincide con el propósito de singularizar la realidad. Aparece con frecuencia en la novela policiaca y está vinculado estrechamente con el manejo del lenguaje. Su valor interpretativo y los efectos que conlleva (además del puramente lúdico), sitúa al humor como otro de los rasgos estilísticos importantes de la obra. Ya Eichembaum destaca que los efectos cómicos, en ciertos relatos directos como los de Gogol, se organizan "a partir

23 Gardinelli, *op. cit.*, 4 cult.

24 Tomachevski, "Temática", en T. Todorov, *op. cit.*, p. 220.

de las imágenes vivas de la lengua hablada y de las emociones inherentes al discurso... Las frases son elegidas y entrelazadas más que de acuerdo a principios del discurso lógico, según el principio del discurso expresivo en el que la articulación, la mímica, los gestos sonoros asumen un papel particular".[25]

Esa intención expresiva lúdica determina algunos recursos lingüísticos, como el *carácter mímico o declamatorio* con el que se obtiene un tono patético, el cual combina el dramatismo con el humor. Este recurso se encuentra en varias ocasiones, pero adquiere mayor relevancia en el diálogo entre el Licenciado, el abogado borracho y corrupto cuyo nombre propio no se especifica, y García, desarrollado casi al final de la obra. La primera parte de este diálogo es representativa, surge como respuesta a un incisivo comentario del detective:

> – ...Pero me han dicho que usted se las sabe todas en eso de las leyes.
> – Suma cum laude. Y no sirvió de mucho, ¿verdad? Gracias, Raymundo. Que sea a su salud, Capi. Tal vez era cierto eso que decía mi padre que también era abogado: Lo que natura no da, Salamanca no lo presta." [:166]

La enunciación del latinajo aporta una solemnidad insostenible dentro del contexto, y se reconoce de inmediato por medio de la oración que completa la pregunta del interlocutor. Se percibe en el siguiente enunciado la interrupción de otro personaje (un probable cantinero) aunque éste no hable. Hay un gesto implícito en la siguiente frase, el de tomar un trago de una bebida. El cierre de la expresión también posee este carácter declamatorio provisto de un tono humorístico, elementos comunes en el refrán. De esa forma, introduce y oculta, al mismo tiempo, una crítica de tono amargo pero irónico a los sistemas políticos nacionales: primero la *amigocracia*, luego la *licenciadocracia*, son los nombres que recibe el oportunismo prevaleciente en el poder. El patetismo cierra triunfalmente en el discurso del licenciado: el fracaso es la única opción para quienes rechazan ese oportunismo, quizá por pura ineptitud (o por pendejez).

> – Y para vivir [en la *licenciadocracia* actual], tengo que trabajar con los cuates, con gente como usted, como los de mi juventud. En eso soy como mi padre que le fue leal a don Porfirio. Yo les soy leal a ustedes. Y por eso, como mi padre, estoy tan jodido [:168].

Mediante la composición narrativa, Bernal logra plasmar de forma cómica esta faceta de la serie histórica: el contexto político en donde se desenvuelven sus personajes, mismo que dificulta la resolución del conflicto. Así, el tono de declamación patética ("¿Quién me mete a convencer al pinche del Valle de lo que no se quiere convencer? Mejor como el Coronel. "Sí, señor del Valle." ¿Quiere que le lama el fundillo, señor del Valle? [:155]) hace escarnio del poder corrupto e inmoral, revestido de su máscara de solemnidad, por lo que la ironía adquiere una función especial en la construcción del relato a través de las acciones del personaje principal, quien mira y juzga despiadadamente el entramado político: "No me ande matando gente, García. Y entonces, ¿para qué me tiene? ¿Para que le haga sus informes muy pulidos, con seis copias?" [:71].

El humor con que se presentan los acontecimientos, dramáticos o crueles en la mayoría de los casos, se logra de forma sutil o explícita; en el primer caso, el de la ridiculización sutil, se incluiría la parodia al género del que se nutre: el detective ruso se burla de la "incontenible necesidad de ir a informar a sus superiores", en alusión a la tradición detectivesca inglesa y norteamericana, cuya característica frecuente es esta sistematización en la redacción de informes. Ahora bien, en tanto que la parodia es también una forma de crítica, esta se realiza enfocándose al tema político, en el enunciado conclusivo: "Tal vez se deba a un afán de confesar el pecado cometido o a una necesidad, muy norteamericana por cierto, de legalizar todos los actos" [:141].

En el segundo caso, el de recursos humorísticos explícitos, se halla lo que podría llamarse *digresión reflexiva*, es decir, una interrupción o la introducción

25 Eichenbaum, *op. cit.*, pp. 161-162.

de un pensamiento reflexivo particular que singulariza los acontecimientos mediante el tono grotesco;[26] en este sentido, los recuerdos del protagonista se exponen en todo su primitivismo y absurdo, en contraste con el trasfondo dramático de la anécdota: "Para llevar a un muerto con discreción, no hay nada mejor que un ataúd" [:122], piensa el protagonista al recordar que un peón se quitó el sombrero al ver pasar el ataúd –donde llevaba oculto a un sujeto a quien asesinó con particular saña (lo ahogó con un cordón eléctrico, sobrevivió y tuvo que rematarlo con el mismo cordón)–, sin hacer una sola pregunta, ante la solemnidad que representa el ritual mortuorio. A propósito de lo grotesco empleado por Gogol, Eichembaum anota:

> El estilo grotesco exige ante todo que la situación o el hecho descriptos sean encuadrados en un mundo artificial, reducidos a dimensiones liliputienses (...) y completamente aislados de la vasta realidad, de la riqueza de una auténtica vida interior; reclama también la renuncia a todo objetivo didáctico o satírico y que se proceda de manera de posibilitar un *juego con la realidad*, de descomponer y desplazar libremente estos elementos, con el solo fin de que las referencias y los nexos habituales (psicológicos y lógicos) se revelen como irreales en este mundo *reconstruido* y que todo detalle pueda cobrar dimensiones gigantescas.[27]

La percepción del lector, libre de mensajes didácticos con valor estrictamente referencial, su conocimiento de las situaciones plasmadas en el texto, el cual le permite, precisamente, jugar con la realidad, resulta entonces un factor esencial en la realización del tono humorístico, mismo que se extiende hasta el final de la obra, ahora en un patético contraste con el dramático pesimismo que cierra la intriga: la vida humana ha perdido toda significación: las emociones no son capaces de reivindicarla, el éxito en una empresa corrompida desde sus inicios sólo corrompe al héroe y lo religioso apenas se reduce a un ritual grotesco, entre el embrutecimiento y la culpa, plasmado en el velorio de una mujer muerta y de un hombre que sólo sobrevive para sentir interminablemente el peso de la muerte entre las manos.

Así, lo que destaca al final del texto es la resolución trágica de la intriga, el reconocimiento de que la muerte fue el principio constructivo de la novela. Todos los elementos se concentran en ese tema universal que, junto con el trasfondo negro, el uso del lenguaje y los recursos narrativos –mismos que la escuela formalista ha permitido explorar parcialmente–, generan en el lector una participación ávida, misma que permanece aún terminada la lectura de esta (¿pinche?) obra.

Bibliografía

Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Rei, México, 1993.

Bernal, Rafael, *El complot mongol*, Joaquín Mortiz, México, 1997.

Gardinelli, Mempo, "Literatura policiaca Mexicana de los Años 40", en *Excelsior*, 7 ene. 1984, p. 4cult.

Mandel, *Crimen delicioso, Historia del relato policiaco*, UNAM, México, 1986.

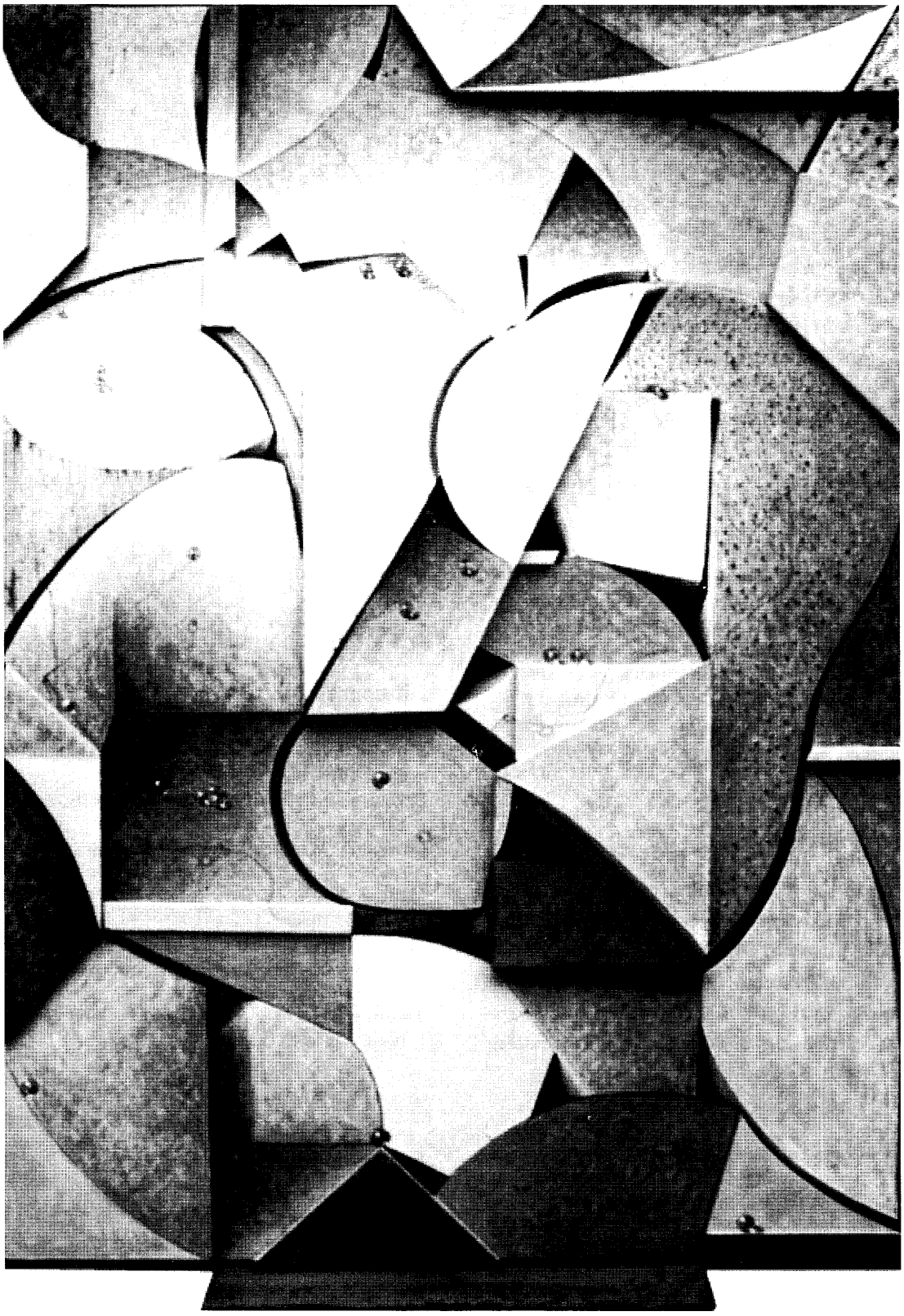
Palmer, Jerry, Thrillers, *La novela de Misterio. Génesis y estructura de un género popular*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

Todorov, Tzvetan , *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México.

Recursos electrónicos

Aijijic, Festival Internacional de Cine, www.mexico_connect.com/aff/morepedro.html (visitado el 5 de febrero de 2002).

Estrella digital (España) [en línea] www.estrelladigital.es/010713/articulos/cultura/negra.htm (visitado: 14/12/2001), p. 1.

26 Estas definiciones son sugeridas por B. Eichenbaum: caracteriza lo grotesco como el efecto "en el que la mueca de la risa alterna con la del sufrimiento y ambas adquieren el aire de un juego donde se suceden convencionalmente gestos y entonaciones" [:170]; localiza este carácter principalmente en el relato directo, similar al presentado en *El complot...* Observa, además, el poder de la digresión de generar contrastes en diversos niveles: semántico, tonal, etc.

27 *Ibid*, p. 173.