

LETRAS | ENSAYO

CERTAMEN
INTERNACIONAL
DE LITERATURA

MENCIÓN
HONORÍFICA
2018

Sor Juana Inés de la Cruz

EL ASESINO

de las mil caras

HILARIO PEÑA

El asesino de las mil caras

Hilario Peña obtuvo mención honorífica de ensayo en el X Certamen Internacional de Literatura “Sor Juana Inés de la Cruz”, convocado por el Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal, en 2018. El jurado estuvo integrado por Lauro Zavala, Héctor Orestes Aguilar y José Luis Martínez.

COLECCIÓN LETRAS



ensayo

HILARIO PEÑA

EL ASESINO
DE LAS MIL CARAS



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO

Alfredo Del Mazo Maza
Gobernador Constitucional

Marcela González Salas
Secretaria de Cultura

CONSEJO EDITORIAL

Consejeros

Marcela González Salas, Rodrigo Jarque Lira, Alejandro Fernández Campillo,
Evelyn Osornio Jiménez, Jorge Alberto Pérez Zamudio

Comité Técnico

Félix Suárez González, Rodrigo Sánchez Arce, Laura H. Pavón Jaramillo

Secretario Ejecutivo

Roque René Santín Villavicencio

El asesino de las mil caras

© Primera edición: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, 2019

D. R. © Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México

Jesús Reyes Heróles núm. 302,
delegación San Buenaventura, C. P. 50110,
Toluca de Lerdo, Estado de México.

© Alejandro Pedro González Garduño (Hilario Peña)

ISBN: 978-607-490-266-2

Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

www.edomex.gob.mx/consejoeditorial

Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal

CE: 217/01/30/19

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización previa de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de México, a través del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal.

Índice

PRÓLOGO. CARTAS A UN INCIPIENTE ESCRITOR
DE NOVELA POLICIACA

NOTA DEL AUTOR

PRIMERA PARTE
FORMA

- 25 Capítulo I: una historia personal del *hardboiled*
- 31 Capítulo II: el estilo *hardboiled*
- 35 Capítulo III: el detective y su némesis
- 41 Capítulo IV: el detective mexicano
- 45 Capítulo V: ¿escaleta o no escaleta?
- 47 Capítulo VI: la proporción de los elementos
- 53 Capítulo VII: el lenguaje difícil

55 Capítulo VIII: el qué y el cómo

SEGUNDA PARTE

FONDO

59 Capítulo I: arquetipos en el policial

67 Capítulo II: aspectos positivos

69 Capítulo III: aspectos negativos

73 Capítulo IV: arquetipos bidimensionales

89 Capítulo V: arquetipos tridimensionales

APÉNDICES

Prólogo
Cartas a un incipiente escritor
de novela policiaca

La literatura negra en México experimenta un auge sin precedentes, mismo que se manifiesta en la celebración de congresos, festivales y talleres relacionados con dicho subgénero. Las editoriales también han contraído la fiebre negra. Inclusive, cada vez es menos raro que entre los premios de literatura se encuentren novelas o cuentos de corte criminal, lo que podría indicar que el menosprecio hacia el subgénero está disminuyendo.

Sin embargo, hay algo que raspa el pescuezo de los que toman cerveza en caguama y fuman Delicados, y ese algo es el uso de la etiqueta *noir* para denominar cualquier novela que tenga un tema criminal. Es justamente esta tendencia una de las dos razones por las que Hilario Peña se planteó la hechura de este libro. La otra es presentar material de apoyo para los que quieran escribir novela policiaca. ¿Quién mejor que Hilario Peña para discurrir sobre un tema que domina al dedillo y para compartir ideas sobre el proceso de creación dentro del policiaco?

El asesino de las mil caras es un manual de escritura creativa, un manifiesto, un decálogo y una oportunidad para ahondar en las estructuras de los subgéneros. Su autor nos recuerda que la etiqueta *noir* proviene del término que acuñó el italiano Nino Frank para describir una serie de películas estadounidenses que se proyectaron en París durante el verano de 1946. Según Raymond Borde y Etienne Chaumeton, los críticos franceses desconocían lo que Hollywood

había producido durante los años que duró el conflicto armado y cuando llegaron a las salas francesas películas como *The maltese falcon*, de John Huston; *Laura*, de Otto Preminger; *Murder, my sweet*, de Edward Dmytryk; *Double indemnity*, de Billy Wilder, y *The woman in the window*, de Fritz Lang, tardaron en “absorber esta súbita revelación”.¹ Notaron que estaban frente a una serie de películas que compartían cierta estética y temática. Los críticos no hablaban de un género o un subgénero sino de un estilo.

Sin embargo, *noir* es un término elusivo. Varios académicos y críticos literarios estadounidenses hablan de la dificultad de una posible categorización. Andrew Pepper, en un capítulo titulado “El *roman noir* norteamericano”, lo describe como un conjunto de obras donde hay “un protagonista misterioso, de moralidad ambigua, que se ve implicado en el mundo sórdido que habita. Hay un sentido abrumador de fatalismo y desolación, y una crítica socio-política sin concesiones y sin rumbo alguno”.² Como bien apunta Hilario, los *film noir* estaban basados en relatos *pulp* que, a su vez, fueron escritos con una prosa *hardboiled*. Es en este estilo literario donde Hilario Peña ahonda bastante.

La prosa *hardboiled* es inconfundible. Una ráfaga de oraciones contrapunteándose hasta dejar un insulto, un símil, un herido, un muerto. Este aspecto estilístico, aunado al lenguaje, es de suma importancia. Así lo destaca Hilario Peña al hablar del papel que editores de revistas como *Black Mask* y *Dime Detective* tuvieron en la alquimia del *hardboiled*. Lee Horsley también hace alusión a este aspecto cuando menciona que la identidad de la revista *Black Mask* fue definida más claramente cuando entró como editor Joseph T.

¹ Mi traducción. Raymond Borde y Etienne Chaumeton. “Towards a definition of film noir”, disponible en: <https://bit.ly/2TqNRW3>

² Mi traducción. Andrew Pepper (2010). “The american roman noir”, en Catherine Ross Nickerson (coord.), *The Cambridge companion to american crime fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.

Shaw, ya que éste “prefería la economía de la expresión”.³ En México la función del editor parece relegarse a cuestiones de gramática y ortografía, más que a una colaboración orgánica con el autor. En el abandono de dicha función tiene que ver tanto el ego del escritor como la apatía y la cobardía del editor, ya que si éste sugiere un cambio al texto el autor se indigna, se sube al caballo de la pureza y galopa con la puesta del sol hacia los terrenos de la virtud artística.

Los editores de revistas como *Black Mask*, *Dime Detective* y *Weird Tales* deseaban mantener o ganar la preferencia de los millones de lectores cautivos que existían antes de la popularización del televisor. Según un estudio de la Library School de la Universidad de Chicago, cincuenta y cinco por ciento de estos lectores tenía estudios de primaria y otro veintinueve por ciento de preparatoria, sólo siete por ciento tenía cierta educación universitaria y el restante nueve por ciento contaba con una carrera universitaria.⁴ Los editores sabían quiénes eran sus lectores y procuraban darles historias de su interés en un lenguaje que pudieran entender. De ahí la importancia del filtro que imponían en los textos enviados a las revistas. El mismo Chandler reflexionó sobre el lenguaje en su ensayo “El simple arte de matar”: “Pensaron que estaban recibiendo un jugoso melodrama, escrito en el tipo de jerga que creían hablar ellos mismos. Lo era, en cierto sentido, pero era mucho más”.⁵

Chandler hace alusión a un lenguaje llano, que les hablaba de tú a tú a lectores que, en su mayoría, pertenecían a la clase trabajadora. Al mismo tiempo reconoce un estilo, una intención literaria, metafórica en algunos casos.

³ Mi traducción. Véase el capítulo sobre el *hardboiled* en Lee Horsley (2005). *Twentieth-century crime fiction*, Oxford University Press, Oxford.

⁴ El dato aparece en Erin A. Smith (2000). “Dressed to kill: hard-boiled detective fiction, working-class consumers, and pulp magazines”, en *Colby Quarterly*, vol. 36, núm. 1, marzo de 2000, disponible en: <https://bit.ly/2ZXBz87>

⁵ Mi traducción. Raymond Chandler (1995). “The simple art of murder”, en *Later novels and other writings*, The Library of America, New York.

Hilario también señala sobre el *hardboiled* que el arquetipo del detective duro salió de la pluma de Carroll John Daly y su nombre era Race Williams. La popularidad de este personaje era tal que cuando una historia suya aparecía en *Black Mask* las ventas subían hasta quince por ciento. Según Sean McCann:

[Daly] hizo que su investigador privado fuera un héroe que destacara más por sus puños y habilidad con su arma que por acrobacias mentales. [...] Siguiendo el ejemplo del *western*, hizo de su héroe una figura liminal, atrapado entre la autoridad legal y el submundo criminal.⁶

El presente ensayo se plantea también servir de guía e incluso de manual para escritores de policiaco. Cuando lo leí me pareció de gran utilidad para la formación de incipientes —y no tanto— escritores del subgénero, al grado de evocarme la lectura del gran ensayo *Cartas a un joven novelista*, de Mario Vargas Llosa. Y es que *El asesino de las mil caras* tiene las virtudes de la honestidad, la claridad de lenguaje y un tono ameno que hacen que la lectura sea entretenida, ágil y didáctica. La combinación de consejos, anécdotas y experiencias personales es un acierto para el libro.

Hace un par de días leí en *Los Angeles Review of Books* una nota escrita por Scott Bradfield. El autor estadounidense escribió sobre una novela póstuma de Donald E. Westlake. Ahí aprovechó la oportunidad para compartir una anécdota acaecida cuando era el típico jovencito buscando su estilo literario y asistió a una conferencia de ficción especulativa. Uno de los invitados era Harlan Ellison y en una sobremesa le dio un consejo que nunca olvidó: “Tira el puto *Finnegans Wake* que siempre cargas contigo y vete a leer a Donald

⁶ Mi traducción. Sean McCann (2010). “The hard-boiled novel”, en Catherine Ross Nickerson (coord.), *The Cambridge companion to american crime fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.

E. Westlake”⁷ Bradfield de inmediato se avocó a la búsqueda de los libros del autor recomendado. Cuando vio las portadas de los libros de Westlake pensó que Harlan Ellison no sabía de lo que hablaba. Westlake no parecía un autor de literatura seria. Sus novelas se vendían en supermercados como Safeway, en tiendas de autoservicio como Seven Eleven y en los estantes de la sección policiaca y de ciencia ficción de las librerías. Sin embargo, al vencer su prejuicio y adentrarse en dichos libros, Bradfield descubrió a un autor que, sin florituras ni pretensiones de exquisitez, en un par de pinceladas armaba el perfil de los personajes y enganchara al lector. Algo similar sugiere también Hilario Peña al compartir su experiencia como lector:

Leía libros cuyos temas me atraían y me la pasé muy bien haciéndolo. Detectives, vampiros, vaqueros y piratas, principalmente. Hasta que me dijeron que no era importante el *qué* sino el *cómo*, y que *debía* leer las *grandes novelas*. Novelas como la ropa nueva del emperador. Un canon de libros acerca de nada en especial, convertido en religión por un grupo selecto de personas calvas, barbadas y con parches en sus sacos de pana. Me inscribí en esa religión, pero sólo durante un breve periodo, y luego llegué a la conclusión de que ambos eran igual de importantes.

La lectura es la primera formadora del escritor. Lo más probable, sin que esto sea una ley escrita, es que termine escribiendo el tipo de literatura que más disfruta como lector. Este par de anécdotas apunta hacia un trío de dogmas que Hilario Peña plantea eliminar:

1. No importa el *qué* sino el *cómo*.
2. Escribe la novela que quieres escribir.

⁷ Mi traducción. Scott Bradfield (2017). “Donald E. Westlake: the writer’s writer’s writer”, en *Los Angeles Review of Books*, disponible en: <https://bit.ly/2TqcMjy>

3. Escribe de lo que sabes.

Lo que plantea este ensayo al desmitificar los dogmas anteriores es ofrecer una serie de consejos que sirvan de ayuda para el escritor incipiente y le permitan entender que escribir subgéneros no significa escribir “mala literatura”. Detesto cuando una reseña de una novela policiaca echa mano de este machote nefasto: “Y es que [insértese título de novela en cuestión] es algo más que una simple novela policiaca...”.

Como si escribir dentro de este subgénero no conllevara un inmenso esfuerzo creativo e intelectual, y socavando el mérito de una novela que logra ceñirse a las convenciones de su respectivo subgénero. Todorov pensaba que el mérito de las novelas policiacas radicaba en su capacidad para ejecutar clichés y lugares comunes:

Como regla general, la obra maestra literaria no pertenece a ningún género salvo al suyo propio; pero la obra maestra de la literatura popular es precisamente el libro que más cumple con su género. La ficción detectivesca tiene sus normas; “desarrollarlas” es al mismo tiempo decepcionarlas: “mejorar” la ficción detectivesca es escribir “literatura”, no ficción detectivesca. El *whodunnit* por excelencia no es aquel que trasgrede las convenciones del género sino aquel que se ciñe a éstas.⁸

Algo similar se maneja en *El asesino de las mil caras*, de ahí que parte importante del ensayo se dedique a desmenuzar el policiaco, particularmente el *hardboiled*. De ahí también que proponga suplir los dogmas anteriores por los siguientes:

1. Importa tanto el *qué* como el *cómo*.
2. Escribe la novela que quieres *leer*.

⁸ Mi traducción. Tzvetan Todorov (1977). “The typology of detective fiction”, en *The poetics of prose*, Cornell University Press, New York.

3. Investiga y luego escribe.

Otro aspecto relevante de este ensayo es la aplicación del monomito de Joseph Campbell al policiaco. Sin duda, este enfoque en la construcción de una estructura narrativa para proveer sustancia al contenido y además acompañarlo de ejemplos claros es una de las más valiosas aportaciones del ensayo. Dicho enfoque permite apreciar el andamiaje, el esqueleto que da forma a varias novelas y que muestra una fórmula que ha cautivado a lectores a través de los años.

La lectura de *El asesino de las mil caras* te transporta a un taller literario. Más bien: al “antitaller literario”. Por ejemplo, la lista de aspectos positivos y negativos que el escritor debe tomar en cuenta en su proceso creativo es de un pragmatismo efectivo. La clasificación de los arquetipos en bidimensionales y tridimensionales ayuda a comprender no sólo los tipos de personajes de la novela policiaca sino de cualquier novela en general.

Si alguien tiene autoridad para hablar de estas cuestiones es Hilario Peña, quien ha navegado con soltura por los subgéneros literarios. En 2017 obtuvo el Premio Bellas Artes de Novela “José Rubén Romero” por su *western Cornelio Callahan*; en 2016 publicó *Págale al diablo*, una novela corta con elementos del *film noir* y del *hardboiled* más puro. Asimismo, ha publicado las novelas policíacas *Malasuerte en Tijuana*, *Juan Tres Dieciséis*, *La mujer de los hermanos Reyna* y otro *western* titulado *Chinola Kid*. Es, pues, toda una autoridad en la materia que hay que leer y disfrutar.

JOSÉ SALVADOR RUIZ MÉNDEZ

Nota del autor

Éste es un manual de escritura creativa especializado en relato policial. Su título parafrasea una obra seminal en el estudio del mito, *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell, a la vez que pone a prueba sus conceptos dentro de los terrenos del género detectivesco. No pretendo inferir que los arquetipos del policial se ajustan al monomito. Al contrario, mediante ejemplos demuestro que son todo lo opuesto, sin embargo, uso las ideas de Campbell como punto de partida.

Si por momentos abuso de la segunda persona y de un tono regañón es porque el libro fue diseñado para ser leído en voz alta en una hipotética aula llena de alumnos deseosos de aprender el secreto arte de la novela negra. A pesar de esto, confieso que la hechura de *El asesino de las mil caras* fue una empresa egocéntrica. Lo que hay aquí es una serie de teorías narratológicas que llevan tiempo en mi mente y que he aterrizado en este ensayo en un esfuerzo por ponerlas en un orden más o menos coherente y hacerlas un poco más claras.

El asesino de las mil caras está dividido en dos partes. En la primera, titulada “Forma”, se encuentran recomendaciones de estilo afines al *hardboiled*, esa prosa minimalista e inherente a la corriente literaria en cuestión. En la segunda parte, titulada “Fondo”, abordo temas estructurales, como los diferentes tipos de arcos dramáticos y los arquetipos propios de la novela policial. El análisis de estos

arquetipos puede servir para recrearlos o para subvertirlos y romperlos, pero sin duda lo más importante de todo es conocerlos.

Al final se encuentran cuatro apéndices: “Arquetipos en el terror”, “El terror espacial”, “Los diez pecados capitales de la narrativa” y un “Método interactivo para maquilar novelas policíacas”. En el primero hago un breve recorrido por algunos arquetipos en el terror; el siguiente explora recursos del terror que se desarrolla en el espacio exterior; el tercero es un decálogo de escritura creativa, y el cuarto, un cuestionario que considero tan petulante como práctico. Es probable que los puritanos me acusen de reducir algo tan sagrado como el arte de la creación literaria a una serie de arquetipos, ¡como si se tratase de una vulgar receta de cocina! De ser así, estaría molestando exactamente al tipo de gente que me gusta molestar.

Aunque giran en torno a un tema específico, espero que los análisis narratológicos contenidos en *El asesino de las mil caras* atraigan a cualquier amante de la literatura. Es decir, no va dirigido solamente a un público especializado. Como en todo manual de escritura creativa, cuento con que cada lector tomará de este ensayo lo que le sirva y desechará lo que no.

HILARIO PEÑA

Tijuana, Baja California, 2019

Primera parte
Forma

Capítulo I: una historia personal del *hardboiled*

Hardboiled es el género de las *femmes fatales*, los detectives rudos y las oraciones contundentes. El anglicismo compuesto significa “hervido duro”. Como si la lumbre de una hornilla imaginaria evaporara los ringorrangos y las florituras de otros movimientos literarios. *Hardboiled* es un término que alude a esa prosa exacta y altamente estilizada, empleada por maestros del policial como James M. Cain y Paul Cain. Éste es un ejemplo extraído de la novela *White jazz*, escrita por James Ellroy:

Le estrellé la cabeza contra la pared y lo arrojé por la ventana. El departamento de homicidios declaró suicidio. Caso cerrado. Declaración a la fiscalía: le vi leer, dormirse y despertar. Johnson proclamó que podía volar y saltó por la ventana sin darme tiempo a expresar mi incredulidad.¹

Como se puede ver en el fragmento recién citado, en el *hard-boiled* clásico hay más verbos que adjetivos y adverbios, y más puntos que comas y conjunciones. Lo que resulta de esto es una prosa telegráfica a la cual, en un principio, me costó aclimatarme, por su parquedad, pero una vez que le agarré el gusto, los demás estilos me parecieron redundantes.

¹ Mi traducción. James Ellroy, (2001). *White jazz*, Vintage Books, Estados Unidos, p. 17.

La primera novela *hardboiled* que leí fue *Red harvest*, de Dashiell Hammett. La historia me cogió del cuello, pero lo que llamó más mi atención fue la velocidad con que mi cerebro devoraba sus palabras. La acción de *Cosecha roja* está ambientada en un gris, frío y deprimente pueblo minero llamado Personville, aunque todos los que viven ahí lo conocen como Poisonville (Villa Veneno, en español). El protagonista es un operador de la Agencia Continental de Investigadores, quien es contratado por Donald Willsson, editor del periódico local, para averiguar nadie sabe qué exactamente.

Don es asesinado antes de tener oportunidad de entrevistarse con el recién desempacado detective. Sin nada mejor que hacer, el operador de la Continental concluye que su trabajo es investigar quién le arrebató la vida a su cliente. El detective descubre que el padre de Donald es Elihu Willsson, propietario de la Personville Mining Corporation.

El investigador se reúne con el capitalista. Éste le encomienda al detective la dura misión de limpiar Personville, sin embargo, cuando el viejo Elihu descubre quién asesinó a su hijo, trata de cancelar la misión que le encomendó al detective. El investigador se niega a dar marcha atrás y continúa con su trabajo. Lo que ocurre a continuación es una serie de enfrentamientos entre mafias rivales donde queda en evidencia la corrupción y la complicidad criminal de la policía, el sindicato y la clase empresarial de Personville.

Cosecha roja funciona en varios niveles. Por un lado es una perfecta alegoría del sistema capitalista, por el otro es una novela de misterio, y, por último, es una brutal propuesta de estilo. Fue este aspecto de *Red harvest*, su forma, lo que me atrajo hacia ella, mucho más que sus muertos, sus misterios y sus pistolas.

Averigüé un poco más sobre el libro y descubrí que estaba emparentado con otros títulos escritos con el mismo estilo. Obras como *The glass key*, *The postman always rings twice* y *The maltese falcon*. Recuerdo haber clasificado esta expresión artística como la

“antiliteratura”. La propuesta de construir una novela a partir de oraciones mínimas me pareció una contradicción maravillosa.

Jamás había leído relatos que fuesen escritos con tanta consideración al lector... bueno, sí, sólo los de Rulfo y Stevenson, pero el *hardboiled* no era un escritor trabajando de manera aislada en su tiempo y espacio, sino una escuela fundada en los años veinte y con egresados regados por todo el mundo y que permanecen activos y produciendo mientras escribo esto.

También conocía y hasta disfruté los cuentos protagonizados por Hercule Poirot, pero éstos no significaron un parteaguas en mi formación como lector. Y es que, más allá de sus tramas cargadas de misterio y de sus personajes cautivantes, la prosa empleada en los relatos de Agatha Christie no es muy diferente a la que se encuentra en la novela victoriana promedio. Henry Wade, Freeman Wills Crofts y Agatha Christie son herederos de esa tradición inglesa que pone el misterio, la resolución de éste y las ventajas del método científico de deducción, por encima de todo lo demás.

Cabe aclarar que el *hardboiled* rompió con el policial inglés no sólo por medio del estilo, sino, además, llevando el crimen a donde más frecuentemente ocurre: a los callejones y garitos clandestinos de la jungla de asfalto; a las pensiones de mala muerte y a los bares *speakeasy*, sacándolo de una vez por todas de las campañas aristócratas, con sus pulcros mayordomos y su sagrada hora del té.

Para algunos, el padre del *hardboiled* es Hemingway, sin embargo, antes de que su cuento “The killers” fuese publicado en 1927 por *Scribner’s Magazine*, Carroll John Daly había escrito varios relatos, utilizando el mismo estilo parco y despojado de emociones, para la revista *Black Mask*.

Race Williams, Detective Privado, es lo que reza el letrero en la puerta de mi oficina. No significa gran cosa excepto que la policía me busca tan a menudo que necesito un lugar dónde recibirlos. No

los quiero en mi casa; no porque sea muy quisquilloso, es sólo que un sujeto debe establecer un límite.

¿A qué me dedico? Soy una especie de intermediario entre la placa y la maña.²

El fragmento citado arriba pertenece al cuento “Knights of the open palm”, publicado por la revista *Black Mask* en junio de 1923. Los alquimistas del estilo *hardboiled* fueron los editores de *Black Mask*, cuyos estrictos lineamientos fueron los responsables de una literatura sin rodeos ni digresiones. Esto con el objetivo de satisfacer a sus lectores, la mayoría pertenecientes a la clase trabajadora.

El consumidor de este tipo de literatura era considerado un individuo ignorante, burdo o, en el mejor de los casos, un lector marginal. Margaret MacMullen escribió al respecto para la revista *Harper's*:

No es agradable pensar en las mentes inmaduras, con apetitos muy maduros, que hacen de esas cosas su canasta básica, pero no hay que olvidar que el sensacionalismo es una necesidad ancestral de las personas sin educación. El lector de esta ficción está interesado y agitado por las mismas cosas que serían motivo de interés y agitación para un salvaje.³

Esta analogía del lector de ficción *hardboiled* como un temido aborigen se entiende mejor si se pone en contexto. Hay que recordar que la reciente Revolución Industrial trajo consigo la masificación de libros, periódicos y revistas. Los pobres también leían, lo cual escandalizaba a las clases pudientes —que suelen promover la

² Mi traducción. Carroll John Daly (1923). “Knights of the open palm”, en *The black lizard big book of Black Mask stories*, Otto Penzler, 2010, Estados Unidos, p. 428.

³ Mi traducción. Margaret MacMullen (1937). “Pulps and confessions”, en *Harper's Magazine*, junio de 1937, Estados Unidos, p. 98.

lectura de los dientes para afuera—. El crítico Edmund Wilson veía la lectura de relatos detectivescos como una especie de vicio que degradaba el intelecto.

Pero no todo era oposición a la literatura *hardboiled*. Por ejemplo, el filósofo Ludwig Wittgenstein escribió a un amigo:

No entiendo cómo es que la gente puede leer *Mind* (revista filosófica) si podrían estar leyendo *Street and Smith* (editorial *pulp*). Si la filosofía tiene algo que ver con la sabiduría, no hay un grano de eso en *Mind* y sí en las historias de detectives.⁴

⁴ Mi traducción. Norman Malcolm (2001). *Ludwig Wittgenstein: a memoir*, Clarendon Press, Oxford, p. 32.

Capítulo II: el estilo *hardboiled*

En el *hardboiled* más puro encontramos una total ausencia de énfasis histriónico. Decía Elmore Leonard que un autor tiene permitido usar no más de tres signos de admiración por cada cien mil palabras.¹ Y es que el detective no es un histérico que se altera por todo. Al contrario, siempre mantiene la calma. Emociones como la ansiedad, el remordimiento o el miedo no se encuentran por ningún lado en su narración.

El *hardboiled* también es el arte de decir más con menos. Una manera de alargar las oraciones es por medio de adverbios y adjetivos como los que aparecen en el siguiente enunciado: “Raymundo prorrumpió sorpresiva y repentinamente una sonora y ruidosa carcajada”.

Si todas las carcajadas son sonoras, ¿cuál es la función de ese adjetivo? De igual manera, si prorrumpiar es proferir algo repentinamente, ¿para qué el adverbio? No estoy hablando de tenerle fobia a los adverbios, los cuales suelen ser útiles la mayor parte del tiempo. Una oración como “la mano del forastero reptó *lentamente* hacia su pistolera” no funciona igual de bien sin el adverbio.

Estoy hablando de tener conciencia del tamaño de nuestros enunciados. Es todo. Para fines prácticos propongo ver los

¹ Mi traducción. Elmore Leonard (2001). “Writers on writing: easy on the adverbs, exclamation points and especially hooptedoodle”, en *The New York Times*, 16 de junio de 2001, Estados Unidos, disponible en: <https://nyti.ms/2sswxTy>

enunciados como embarcaciones que sólo toleran una cantidad limitada de peso y que, cuando se sobrecargan, se hunden. Si colocamos palabras innecesarias, el lector llegará a la conclusión de que no todo lo que está en el texto es importante y que tiene licencia para brincar primero oraciones y luego páginas enteras.

La decimotercera regla en *Los elementos del estilo*, de William Strunk y E. B. White, “Omite las palabras innecesarias”, nos recuerda una verdad innegable: detestamos leer. Nuestro amor por las historias grandes y ambiciosas es directamente proporcional a nuestro odio por la verborrea. Los bibliófilos acudimos a los libros porque encontramos en ellos eso que ningún otro medio nos puede ofrecer. En el caso de los lectores de novela, sabemos que no existe un artefacto narrativo que nos permita ahondar tanto en las historias y los personajes que nos apasionan. En la novela *Crimen y castigo* no sólo vemos a Raskolnikov cometer su crimen, sino, además, comprendemos perfectamente por qué lo hizo, entendemos sus tribulaciones y hasta simpatizamos con él. El cadáver que aparece al inicio de *Estudio en escarlata* no es un actor que no convence ni como hombre dormido, sino una bolsa de huesos y carne fría e inanimada, con la máscara de la muerte en la cara y en las primeras etapas del *rigor mortis*, con sus órganos pudriéndose lentamente en su interior. Cuando leo *El asesino dentro de mí* yo decido quién interpreta al comisario Lou Ford y éste jamás es encarnado por el hermano menor de Ben Affleck.

Pero todos estos argumentos en favor de la novela no demuestran que amamos la lectura. Aceptémoslo, leer es una actividad cansada que nos provoca sueño, mareos y de la cual fácilmente nos podemos distraer, en especial cuando tu hijo o tu cónyuge se encuentra a tu lado, demandando la atención que sin duda merece. Y es que, a diferencia del cine, el teatro y la televisión, la lectura es una actividad tan brutalmente solitaria como la escritura. Es por esto que cada palabra cuesta y es por esto también que cada palabra

debe estar en la página por una razón de peso. En un plano consciente o inconsciente, cuando nos encontramos con un “Raymundo prorrumpió sorpresiva y repentinamente una sonora y ruidosa carcajada”, sabemos que nos espera un montón de palabrería gratuita en el horizonte, lo cual no es una buena noticia.

Este problema no lo tiene la poesía, donde rara vez hay una palabra de más, o el cuento corto, que basa su fortaleza en la brevedad, pero en la novela, ese género maximalista por naturaleza, la paja es una plaga que vale más tener bien identificada en todas sus formas. Otro tipo de paja es la digresiva, que se produce cuando el narrador se desvía de la historia que está contando para compartirnos sus opiniones personales, pero este tipo de paja tampoco se encuentra en el auténtico *hardboiled*.

El detective no divaga ni habla más de la cuenta. Sus parlamentos son otro reflejo más de su personalidad. Rayan en lo caricaturesco y autoparódico, de tan precisos, puntuales y cargados de humor negro. El siguiente es un diálogo extraído de la novela *Fletch*, de Gregory Mcdonald:

—Fletch, tengo una propuesta para ti. Te daré mil dólares sólo por escucharla. Si decides rechazarla, tomas los mil dólares, te irás y no le dirás a nadie que hablamos.

—¿Se trata de un delito?

—Por supuesto que se trata de un delito.

—Bien. Por mil dólares puedo escuchar. ¿Qué quieres que haga?

—Quiero que me mates.

—Seguro.²

Este diálogo que, por cierto, abre la novela, es tan parco que Mcdonald ni siquiera se molesta en colocar acotaciones. Y no

² Mi traducción. Gregory Mcdonald (2002). *Fletch*, Vintage Crime / Black Lizard, Estados Unidos, p. 1.

necesita hacerlo. ¿Por qué? Porque, para empezar, queda claro que sólo son dos personas charlando y, por la manera de hablar de cada uno, resulta evidente quién dijo qué. El primero suena como un ricachón estirado. El segundo se oye como un pícaro que jamás se altera ni pierde la calma.

El peor pecado en materia de parlamentos es algo que llamo “diálogos descriptivos”. Los diálogos descriptivos son muy comunes en las radionovelas y en la dramaturgia, sobre todo en obras con pocos recursos para la escenografía, donde el actor debe narrar lo que el público no puede ver. A continuación pongo un ejemplo:

—Qué oscura está esta vieja mansión abandonada, con fachada estilo neoclásico y construida a finales del siglo XIX —expresó violentamente Raúl—. ¡Y huele mucho a humedad! ¡Oh, pero qué bonito candelabro cuelga del techo en el comedor! ¡Debe ser Tiffany! Resulta evidente que aquí vivía una familia muy acaudalada, Margaret. ¡Escondámonos, que alguien se aproxima!

En el diálogo anterior el personaje llamado Raúl se dedica a narrar lo que debió haber descrito el autor. Repito, esto está bien en la dramaturgia y en las radionovelas, pero en la narrativa escrita es el autor quien debe echar luz sobre lo que ocurre en la historia, no sólo sobre lo que se está diciendo. El parlamento es un recurso que debe ser usado cuando no se puede contar algo de otra forma.

Capítulo III: el detective y su némesis

El detective es un salto de fe hecho personaje literario. Un no-personaje. El detective es ideal. El arte es ideal. Sus límites no están definidos por otra realidad más que la establecida por el autor. Cuando Raymond Chandler creó a Philip Marlowe, la figura del detective bebedor y solitario era ya una parodia de Race Williams, personaje inventado por Carroll John Daly.

El *hardboiled* es un subgénero realista pero más que nada con respecto a su paisaje. Ahí radica su capacidad de denuncia. Dice el mismo Chandler en su ensayo titulado “The simple art of murder”:

El realista de esta rama literaria escribe sobre un mundo en el que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en el que los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regentando burdeles; en el que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla, y en el que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de controladores de apuestas; un mundo en el que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el bolsillo; en que el alto cargo municipal puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero, en el que ninguno puede caminar tranquilo por una calle oscura, porque la ley y el orden son cosas sobre las cuales

hablamos, pero que nos abstenemos de practicar; un mundo en el que uno puede presenciar un atraco a plena luz del día, y ver quién lo comete, pero retroceder rápidamente a un segundo plano, entre la gente, en lugar de decírselo a nadie, porque los atracadores pueden tener amigos de pistolas largas, o a la policía no gustarle las declaraciones de uno, y de cualquier manera el picapleitos de la defensa podrá insultarle y zarandearle a uno ante el tribunal, en público, frente a un jurado de retrasados mentales, sin que un juez político haga algo más que un ademán superficial para impedirlo.¹

Así como el *hardboiled* proyecta con toda crudeza el lado oscuro de la sociedad capitalista, al mismo tiempo nos presenta una idealización de las posibilidades morales del individuo. Pongo como ejemplo el personaje del recién citado Chandler, cuyo detective, desde el segundo párrafo del primer capítulo de la primera novela que protagoniza, se relaciona a sí mismo con el caballero de armadura brillante:

Había un vitral en el que figuraba un caballero con armadura antigua rescatando una dama que se hallaba atada a un árbol, sin más encima que una larga y muy oportuna cabellera. Tenía levantada la visera de su casco, como muestra de sociabilidad, y jugueteaba con las cuerdas que ataban a la dama, al parecer sin resultado alguno. Me detuve un momento y pensé que de vivir yo en esta casa, tarde o temprano tendría que subir allí y ayudarle, ya que parecía que él, realmente, no lo intentaba.²

Existen otras pistas que relacionan al detective angelino con las leyendas arturianas. Antes de decidirse por Marlowe para

¹ Raymond Chandler (1995). *Obras completas*, tomo II, Debate, España, p. 1110.

² Raymond Chandler (1995). *Obras completas*, tomo I, Debate, España, p. 3.

nombrar a su héroe, Chandler había optado por Mallory. Éste es el apellido que ostenta en el cuento “Blackmailers don’t shoot” (1933), que a su vez nos remite a Thomas Malory, autor del clásico *Le morte d’Arthur* (1485), donde se narran las odiseas del rey Arturo. Están también los apellidos de protagonistas femeninos como Orfamay Quest (“aventura”, en inglés) y Helen Grayle (escritura arcaica de la palabra “grial”, en inglés). Pero este aspecto caballeresco no sólo está presente en etiquetas superficiales, sino también en el proceder del investigador, quien es dueño de un código ético muy personal, el cual observa sin falta y contrasta de manera interesante con el paisaje corrupto descrito por el narrador. Éstas son las reglas más evidentes del Código Marlowe:

- No te acostarás con la mujer de tu cliente.
- No te acostarás con tu cliente.
- Aceptarás tu paga *si y sólo si* el trabajo fue llevado a cabo de manera eficiente.
- Jamás sucumbirás a sobornos.
- Jamás chivatearás.
- Jamás olvidarás tu sombrero y tu corbata.
- Llevarás una rigurosa dieta a base de tabaco y brandy.

Este código es puesto en práctica en todas las novelas de Marlowe excepto en *The long goodbye* (1953), donde se lleva a la cama a Linda Loring. Pero incluso en esta historia, a pesar de todo su cinismo, el detective rehúsa gastar el billete de cinco mil dólares (retrato de Madison) entregado por su amigo Terry Lennox. En *The big sleep* (1939) encuentra desnuda en su propia cama a la “delicadamente proporcionada” Carmen Sternwood y qué hace: la viste y la lleva a su casa. En este mismo pasaje el detective hace una pausa para analizar el tablero de ajedrez en su recámara. Concluye que el suyo “no es un juego para caballeros”.³ Quizá está hablando de su

³ *Ibid.*, p. 117

partida de ajedrez o quizá nos está diciendo que personajes como él se han vuelto anacrónicos en una ciudad tan pecaminosa como Los Ángeles.

Crear al detective tiene su ciencia. Se empieza por las características que lo harán diferente al resto. Éstas deben jugar un papel importante. Si un detective es tuerto, su falta de ojo debe incidir en cada una de sus aventuras. El asignarle a un investigador rasgos y características que no aportan nada a la historia es otro modo de ser banal.

El detective debe tener una meta clara, la cual dará unidad a su historia. Aparentemente, esta meta será la resolución de un misterio, pero en última instancia debe ser un ideal universal, como la libertad, la justicia, el amor al prójimo o la protección de las vaquitas marinas.

En el camino a su meta el detective deberá arriesgar algo muy valioso para él, encontrándose con grandes obstáculos y una considerable oposición enemiga. De no haber oposición, el relato será plano e irrelevante. Es por ello que el autor debe ser cruel con su detective. Someterlo a pruebas duras. No tener piedad con él. Lo cual me lleva al siguiente tema: el villano.

Un antagonista abstracto, como *el injusto sistema neoliberal*, siempre es más realista, sin embargo un villano sádico, torturador, con su propia meta macabra pero con rasgos humanos, cuenta con un mayor impacto emocional porque le habla a algo más básico y esencial en todos nosotros: el miedo al otro. Es más honesto. Más fiel al arte.

Es triste ver a narradores utilizando a los villanos de sus relatos para descargar su resentimiento y desquitarse con su némesis de la vida real. Pienso que si alguien odia tanto a una persona vale más darle un puñetazo a esa persona. Al escritor revanchista me gustaría preguntarle: ¿tu enemigo arruinó tu vida y también arruinará

algo tan sagrado como tu novela? En la literatura policial de nada sirve ridiculizar al villano. Es preferible tratarlo con el respeto que se merece, ya que es tan importante como el detective.

El villano carismático no es un requisito de la novela policial pero vaya que ayuda. Algunos ejemplos son el profesor Moriarty, creado por Arthur Conan Doyle; Hannibal Lecter, creación de Thomas Harris, y Anton Chigurh, producto del ingenio de Cormac McCarthy.

Capítulo IV: el detective mexicano

No se puede denunciar una inmoralidad en una novela exenta de moral, así como tampoco se puede denunciar una ilegalidad en una novela exenta de legalidad. Se necesita un contraste. El arte está hecho de contrastes. El contraste entre las grandes sombras y la delgada luz atravesando el callejón oscuro en el *film noir*. En la novela policial este contraste lo aporta el detective, cuyo código moral figura como el último reducto de virtud en un mundo corrupto.

En Estados Unidos, una moderada cultura de la legalidad coexiste con una afición bélica en la que rifles de asalto pueden ser adquiridos en tiendas de autoservicio. Esto es legal. Debajo de esta cultura de la legalidad y de esta afición bélica se encuentra el submundo del crimen. En cambio, para llegar a la ilegalidad en México no necesitas bajar a ningún submundo. La ilegalidad se encuentra a flor de piel. Los mexicanos podemos adquirir productos ilegales como cocaína y películas pirata a plena luz del día y en cualquier esquina. La ilegalidad es el pan de cada día, y se encuentra presente en nuestro sistema judicial en forma de corrupción, impunidad y ausencia de investigación.

Un reto del policial en México es solventar la falta de contrastes propia de su circunstancia. Es por ello que detectives como Héctor Belascoarán Shayne (Paco Ignacio Taibo II), el Zurdo Mendieta (Élmer Mendoza), Miguel Ángel Morgado (Gabriel Trujillo Muñoz) y Andrea Mijangos (Bernardo Fernández) sirven de guías morales y

establecen un estándar de conducta en un país corrupto y gobernado por gente sin escrúpulos.

El catolicismo está en el ADN del latinoamericano. Se encuentra presente en nuestra manera de alegrarnos, de enrabiamos y de burlar constantemente las leyes, no importa que en la superficie presumamos ser ateos, agnósticos o evangélicos. Como en el caso del irlandés, filipino e italiano, nuestro dios es una mujer —la virgen María o, en nuestro caso específico, la virgen de Guadalupe—, esa madre alcahueta y amorosa que nos perdona todo, especialmente nuestros apasionamientos. “No es un secreto para nadie que el catolicismo mexicano se concentra en el culto a la Virgen de Guadalupe”, escribe Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Y agrega:

El culto a la Virgen no sólo refleja la condición general de los hombres sino una situación histórica concreta, tanto en lo espiritual como en lo material. Y hay más: Madre universal, la Virgen es también la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado y el poder desconocido, sin rostro: el Extraño.¹

El *hardboiled* nació en un país, Estados Unidos, cuyo dios es el padre estricto, serio y severo de las religiones protestantes. Así como la herencia máxima de nuestra diosa mujer es la compasión, la herencia máxima del dios hombre protestante es la disciplina. Esa disciplina necesaria para hacer respetar las leyes.

La literatura policial es extraña en una idiosincrasia que sobrevalora los apasionamientos. Nuestro héroe más importante es ese Pedro Infante estridente, que siempre está gritando, ya sea cuando llora la muerte de su hijo o cuando está alegre, en una cantina. De manera contrastante, la cultura estadounidense valora más la frialdad. Los detectives y pistoleros interpretados por Humphrey Bogart,

¹ Octavio Paz (1964). *El laberinto de la soledad*, 4ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, p. 71.

Alan Ladd y Clint Eastwood jamás perdían la calma. Hasta la fecha, el término que más usan los norteamericanos para definir algo —lo que sea, desde una canción hasta una prenda de vestir— que es bueno o que tiene estilo, es *cool*, palabra que significa “frío” o “helado” en inglés.

Los retos principales del detective mexicano son la impunidad y la corrupción imperantes, por supuesto, pero también luchar contra su sangre caliente.

Capítulo V: ¿escaleta o no escaleta?

No hay que olvidar que el cuento es anécdota, mientras que la novela es personaje. Es por ello que preparar una escaleta antes de escribir un cuento corto puede ser útil. Sin embargo, el rumbo que coge una novela debe estar dictado por el temperamento, las decisiones y hasta por los caprichos de sus personajes, lo cual aumenta la riqueza de los mismos en una especie de simbiosis literaria.

En su libro *On writing*, Stephen King despotrica contra las novelas que parten de una trama preconcebida. Ahí mismo afirma que al iniciar la escritura de un relato él no tiene idea de hacia dónde irán sus personajes. Y es que, cuando un autor se aferra a una escaleta, sus personajes tienden a comportarse de manera extraña.

Los *slasher films* son un ejemplo de personajes obedeciendo los requisitos de la trama. El loco-enmascarado-con-la-motosierra persigue al grupo de adolescentes y éstos consideran estupenda idea separarse. El afroamericano —y primero en morir— se interna en lo más oscuro del bosque; el *quarterback* y la rubia ingresan a la destartalada choza con la fachada tétrica, decorada en su interior con taxidermia, cuchillos oxidados y narices humanas conservadas en formol; a la virgen de pelo castaño es a la única a la que se le ocurre disfrazarse y hacerse pasar por la madre del psicópata, lo cual tampoco tiene mucho sentido, pero al menos le funciona.

No importa lo que el novelista quiere que haga su personaje, sino lo que éste quiere, puede y está dispuesto a hacer. Lo

importante es que el autor conozca a fondo las emociones de su creación y descubra qué lo motiva a actuar, todo lo cual no es tarea fácil.

Capítulo VI: la proporción de los elementos

Otro aspecto característico del *hardboiled* es su “proporción de elementos”. La proporción de elementos es una manera que tengo de diseccionar las obras literarias de cada autor. Estos elementos son:

- Introspección: lo que piensa y siente el héroe.
- Diálogos: lo que dice el héroe.
- Acción: lo que hace y lo que le pasa al héroe en el plano físico.
- Descripción: lo que ve el héroe, ya sea desde su narrativa o la de su autor.

Lo sepa o no, cada escritor maneja su propia fórmula o receta de manera constante e invariable. Esta fórmula termina siendo como su huella digital o su sello distintivo. La proporción de elementos empleada por un escritor como Dashiell Hammett es como sigue:

- Introspección: cero por ciento.
- Diálogos: treinta por ciento.
- Acción: cincuenta por ciento.
- Descripción: veinte por ciento.

No exagero al poner en cero por ciento el nivel de introspección en la obra de Dashiell Hammett, debido a que jamás sabemos qué es lo que está pensando o tramando cualquiera de sus detectives, desde Sam Spade hasta el agente de la Continental, pasando por Nick y Nora Charles. Nunca sabemos por qué hacen lo que hacen, a menos que lo digan en un diálogo, lo cual ocurre poco. Lo más

que puede hacer el lector es adivinar qué están pensando a partir de sus actos.

Por ejemplo, en *The maltese falcon* (1929), Spade siempre sospechó que el caso llevado por *miss Wonderly* a su oficina era una farsa, que ésta no tenía una hermana perdida y que lo más seguro era que actuara bajo un nombre falso; y, sin embargo, ni el narrador ni el investigador hacen partícipe al lector de estas sospechas. Es como si, por medio del hermetismo de Spade, Hammett nos dijera “no quieren saber lo que se oculta bajo la superficie de este demonio”. Un demonio que se acuesta con la mujer de su socio, Miles Archer, sin el menor remordimiento. Al inicio de la novela su autor incluso lo compara con Belcebú: “Spade tenía el simpático aspecto de un Satanás rubio”.¹

Fiel a su imagen de tipo duro, el detective de Hammett es un hombre completamente inescrutable, lo cual no es algo sencillo de lograr. En un medio como la narrativa literaria, que se presta al derroche de emociones, ideas y opiniones personales, describir a un héroe completamente reservado es más difícil de lo que parece. Resumiendo: Sam Spade juega con cara de palo y los naipes bien pegados a su chaleco.

Aunque menos cínico y más melancólico, el detective de Chandler es igual de hermético que sus colegas hammettianos. Donde Philip Marlowe sí se desborda es en las bellísimas descripciones que hace de los lugares y las cosas. La proporción de elementos en la narrativa de Raymond Chandler es de la siguiente manera:

- Introspección: cero por ciento.
- Diálogos: cuarenta por ciento.
- Acción: veinte por ciento.
- Descripción: cuarenta por ciento.

¹ Dashiell Hammett (2006). *El halcón maltés*, Alianza Editorial, España, p. 9.

En una carta a su editor, Chandler ubicaba el poder de su narrativa en una combinación de acción y diálogo, omitiendo por completo el papel de la introspección:

Los lectores creen interesarse en la acción, pero, aunque no son conscientes de ello, lo que les interesa tanto a ellos como a mí es la creación de emociones. Lo que aprecian no es que a un hombre lo maten, sino que en el momento de su muerte ese hombre trataba de tomar un broche de su escritorio, y el broche se le escapaba de los dedos, y su boca estaba en una mueca absorta, y lo último en que pensaba era que la muerte tocaba su puerta.²

No por ser policial un relato tiene derecho a ser estúpido e insensible. Los *pulps* de Mickey Spillane o los publicados por revistas como *Black Mask* jamás lo fueron. Las novelas que narran acción por la acción misma, es decir, exentas de todo sentimiento e ideas, son simplemente sucesiones de hechos disparatados, por lo que suelen ser aburridas. Como cuerpos sin alma ni cerebro. El detective tiene derecho a carecer de emociones; el novelista no. Estaría desaprovechando la fuerza de su medio. Ahora bien, no se le quita lo estúpido a una novela insertando reflexiones sesudas acerca de la filosofía de Schopenhauer. La mejor opción es respaldar los actos del héroe con ideas y emociones. Esto es a lo que llamo expresarse por medio de la acción.

Imaginemos que camino por el Bronx —esto ocurre en los años ochenta— cuando me percató de que John Turturro pretende violar a Jennifer Lopez en un callejón oscuro. Como soy fuerte, valiente y cinta negra en karate, impido la violación a patadas y puñetazos. El agresor logra huir y un servidor acompaña a la futura actriz y cantante hasta la puerta de su casa, donde me animo

² Mi traducción. Frank MacShane (1987). *Selected letters of Raymond Chandler*, Dell Publishing, Estados Unidos, p. 115.

a invitarla a salir. Sin pensarlo dos veces, J.Lo me da su teléfono para que la llame cuando quiera. Fin de la historia.

¿Qué nos dice este relato? ¿Que es malo violar chicas de ascendencia puertorriqueña en callejones oscuros? ¿Acaso esto no es bastante obvio? Tal vez es una historia que nos habla acerca de la importancia del valor. ¿Pero qué valor demostré si ya había dicho que soy un hombre fuerte y cinta negra en karate? ¿Qué fue lo que arriesgué para salvar a la futura estrella del pop? Absolutamente nada.

Lo que me salta de este relato no es su falta de realismo, sino su falta de ideas o de conexiones emocionales. Ahora imaginemos que cada semana llevo a mi hermano menor a un centro oncológico del Bronx, para que reciba su quimioterapia. Los gastos médicos se han disparado hasta el cielo. Lo bueno es que trabajo como diseñador gráfico en una agencia de publicidad, donde gano bastante bien y cuyas oficinas se encuentran en un edificio de Manhattan con vista al Central Park. Mi compañera en el departamento de diseño es una chica muy talentosa llamada Jennifer Lopez, con quien hago buena mancuerna, por lo que poco a poco se está gestando algo más que una simple amistad laboral. Durante uno de los *coffee breaks* le cuento que, luego de haber sido cesado del NYPD por una supuesta insubordinación, me puse a estudiar diseño gráfico, pero que mi verdadero sueño es tener mi propia agencia de investigaciones. J.Lo me dice que ella sería mi primera cliente, ya que le interesa saber quién asesinó a su padre en un callejón oscuro del Bronx.

—Yo te ayudaría a conseguir más casos —dice la chica de ascendencia puertorriqueña.

Un mañana de mayo, durante una junta gerencial, el director de la empresa, John Turturro, se atreve a darle una nalgada a mi colega. Esta repugnante acción la enfurece tanto a ella como a mí. Los gerentes y creativos hacen como que no vieron nada o voltean para otro lado. La de recursos humanos, a pesar de ser mujer, y el rabo verde

de ventas dejan escapar una risita burlona. J.Lo tiene fuego en la mirada.

—¿Qué te pasa? —John Turturro se levanta de su silla—. Todos sabemos que estás aquí sólo porque eres un lindo trasero.

Necesito este trabajo para pagar los gastos médicos de mi hermano, a quien además le he prometido que lo llevaría al juego de sus Yankees este domingo, pero, al mismo tiempo, ya he tenido suficiente de los abusos cometidos por el señor Turturro, así como soy fuerte, valiente y cinta negra en karate le propino una patada en el pecho que lo manda a volar y lo estrella contra la pared de cristal, que se rompe en pedazos ante el impacto.

—¿Qué has hecho? —dice el gerente de ventas.

Lo ignoro. Me dirijo a Jennifer, quien me ve con asombro.

—Me voy. Este trabajo apesta. ¿Me acompañas?

Jennifer dice que sí con la cabeza. Le ofrezco mi mano para que sus zapatillas no derrapen sobre los cristales rotos. Ella la acepta. Salimos juntos del edificio sin que los guardias se atrevan a tocarnos.

—¿Adónde vamos?

—Es hora de investigar quién asesinó a tu padre —le digo, luego de parar un taxi.

—¿Pero qué va a ser de tu pobre hermanito?

—Tú me ayudarás a conseguir otros casos.

—Trato hecho.

—Al Bronx —le digo al taxista.

J.Lo y un servidor nos tomamos de la mano durante todo el trayecto. Fin de la historia.

El segundo relato cuenta con mayor tensión dramática, pero esto no lo hice poniendo a tres agresores en lugar de uno, ni cambiando un intento de violación por uno de asesinato, ni llevando la acción a un lugar más desolado que un callejón oscuro del Bronx. Al contrario, reduje el dramatismo de los elementos externos y

establecí conexiones sentimentales al acto llevado a cabo por el héroe, así como sus consecuencias. Esto para demostrar las ventajas de trabajar de adentro hacia afuera.

Tan sólo para distinguir las diferencias existentes entre los distintos subgéneros literarios, la proporción de elementos en un autor de terror como Stephen King sería como sigue:

- Introspección: cuarenta por ciento.
- Diálogos: treinta por ciento.
- Acción: veinte por ciento.
- Descripción: diez por ciento.

A pesar de escribir tomos que superan el millar de cuartillas, el Rey del Horror dedica poco espacio a las descripciones de lugares y cosas, sin embargo, siempre estamos al tanto de lo que piensan y sienten sus personajes. Todos ellos. Desde Jack Torrance en *The shining* (1977) hasta Edgar Freemantle en *Duma Key* (2008), pasando por Larry Underwood en *The stand* (1978) y Ben Hanscom en *It* (1986).

Capítulo VII: el lenguaje difícil

Aquellos que ven la literatura como un martirio obligatorio, no como una actividad lúdica, obligan a sus súbditos y feligreses a leer relatos escritos con “lenguaje difícil”. Son libros que *debes* leer. Es literatura convertida en religión. Estas historias tal vez sean difíciles de interpretar, pero en realidad son las más fáciles de escribir.

Ser difícil, que nadie te entienda, es sencillo. Cualquiera puede resultar confuso al expresarse. Al mismo tiempo, es difícil ser fácil. Darse a entender es lo más complicado en el negocio de la narrativa. Me refiero a expresarse de manera comprensible. Es necesario tener mucha técnica y oficio para contar una historia atrayente, con personajes interesantes, y contarla bien.

El *hardboiled* no se rige bajo las reglas del “lenguaje difícil”. El *hardboiled* se gana a sus lectores con su encanto. Sin intermediarios como críticos y catedráticos. Es por ello que es una disciplina que requiere mucha técnica por parte del autor.

En la literatura de “lenguaje difícil” es común encontrar tramas aburridas, cacofonías, así como pasajes y personajes mal desarrollados. Sus autores se pueden dar esos lujos porque su género, el del “lenguaje difícil”, se los permite. Tienen mil y una maneras de justificar sus errores, que jamás son errores, sino “licencias poéticas”.

En cambio, el autor *hardboiled* debe escribir bien. No puede darse el lujo de resultar confuso o aburrido. Está obligado a ser siempre claro y presentar historias atrayentes y ágiles, ya que jamás habrá

un catedrático abogando por él. Para el catedrático, el autor *hard-boiled* ha cometido el peor de los pecados: complacer a sus lectores. Esto es un pecado porque, para él, la lectura debe seguir siendo una actividad burguesa reservada para unos cuantos privilegiados. A él le pagan para sufrir y descifrar relatos escritos con “lenguaje difícil”. El resto del mundo debe llevar a cabo esta misma actividad, pero de manera gratuita y en sus ratos libres.

Calificar un relato como “lectura ligera” es el mejor cumplido que le pueden hacer a su autor. Esto significa que consiguió aquello que Augusto Monterroso aconsejaba en su “Decálogo del escritor”: lograr que el lector se sienta más inteligente que el autor.

En el siglo XIX, los envidiosos del éxito obtenido por Charles Dickens afirmaban que éste escribía historias para el vulgo; historias que, en realidad, pudieron haber sido escritas por cualquiera. Si esto era así, ¿entonces por qué no fueron escritas por cualquiera?

No se pueden narrar eventos extraordinarios de manera extraordinaria. Es por ello que el relato de “lenguaje difícil” está obligado a ser realista. Los exponentes de este estilo son como nadadores tímidos, que no se atreven a alejarse demasiado de la orilla. Sus narraciones casi siempre están protagonizadas por intelectuales con vidas poco interesantes. Esto es porque en los relatos de “lenguaje difícil” el lector pasa tanto tiempo descifrando lo que le están queriendo contar que ya no se le puede pedir nada más, mucho menos imaginar otro mundo distinto al que habita.

La mayoría de los subgéneros (fantasía, ciencia ficción, terror y *hardboiled*) tiene la capacidad de proponer otros mundos, otras realidades, pero, para lograr que cobren vida en la mente del lector, éstas tienen que ser comunicadas con la mayor claridad posible.

Capítulo VIII: el qué y el cómo

En esta parte pongo en tela de juicio un trío de dogmas que ha encauzado mucha narrativa hacia un derrotero burgués. En su lugar ofrezco un punto de partida que ayudará a la creación de historias novedosas. El primero de estos preceptos reza así:

No importa el qué sino el cómo.

Lo que nos quiere decir el “no importa el qué sino el cómo” es que no nos debe interesar el tema, sino el tratamiento que se le da a ese tema. En otras palabras, vale más la narración sublime de un hecho baladí que la crónica mediocre de una gran hazaña.

Yo propongo:

Importa tanto el *qué* como el *cómo*.

Importa tanto el tema a tratar como el tratamiento que se le da a este tema. No estoy pidiendo que se descuide el estilo ni la prosa, sólo digo que en el arte el fondo es tan significativo como la forma. Una cosa no tiene por qué estar por encima de la otra. Lo sé: no descubrí el hilo negro. Lo reconozco: lo que digo constituye una obviedad; pero una obviedad que merece ser recordada.

Otro dogma con el que no estoy de acuerdo reza así:

Escribe lo que quieres escribir.

En su lugar, propongo:

Escribe lo que quieres *leer*.

Que el narrador escriba relatos que le agraden también como lector. Historias atrayentes y emocionantes, no solamente textos

revanchistas y autoindulgentes. Debo confesar que mis primeros escritos fueron diseñados para abrir mi alma adolescente y sacar todas mis frustraciones. Decía que eran historias, pero en realidad eran masturbaciones. Usaba mis relatos para vengarme de todas esas personas que —según yo— me habían hecho algún mal en la vida. Luego cambié el enfoque. Me dije: “¿cuál es la historia que más se te antoja leer en estos momentos? Ese relato que no está en ninguna librería o biblioteca y que espera ser escrito por mí”. Es la pregunta que siempre me hago antes de emprender la hechura de un nuevo cuento o novela. Resulta más arriesgado narrar eventos extraordinarios; hay más posibilidades de fallar, pero vale la pena el riesgo. Además, tomando en cuenta algunos de los consejos incluidos en este ensayo, el riesgo es menor.

El tercero y último de los dogmas que quiero echar abajo es aquel que reza:

Escribe de lo que sabes.

Propongo mejor:

Investiga primero y después escribe lo que quieres *leer*.

Porque en realidad podemos escribir de lo que queramos. De cazadores de ballenas surcando el Atlántico; de comanches cabalgando sobre el Llano Estacado; de detectives resolviendo casos criminales en la gran ciudad; de astronautas conquistando la última frontera espacial. Tal vez cueste más trabajo salir de nuestra zona de confort, pero la recompensa vale la pena.

Segunda parte
Fondo

Capítulo I: arquetipos en el policial

Los subgéneros son fachadas con la capacidad de conectar con un público atraído por su estética —las mansiones tétricas y el cielo eternamente nublado en el caso de la literatura gótica, la imponente llanura del *western*— y por sus respectivos elementos superficiales —la fedora del detective, los colmillos del vampiro, el revólver del comisario, el traje del astronauta—.

Fachadas que pueden ser metáforas con sus propios significados, sin lugar a dudas, pero fachadas al fin de cuentas. Hablo de la cigarrera de plata; del bisoné del chantajista; de las sombras en el callejón; del lubricante para el revólver; de la niebla que emerge del muelle; del enano en la maleta; de la pelea amañada; del café tibio en la patrulla; de la pista en la caja de cerillos; del rastro de sangre en la gabardina; de la mesera en la banda de asaltantes; del olor rancio de la ginebra barata; de la ceniza y el casquillo percutido en la alfombra del hotel; del soplón que no verá la primavera; de la luna llena sobre la alcantarilla; del terciopelo enmarcado con los sabuesos jugando póquer; de la fría lágrima de la *femme fatale*; de la sobaquera de piel colgando del perchero; del agujero de bala en la fedora y de la ajorca en el tobillo.

Como público, y en aras de disfrutar más la obra, es conveniente dejarse engañar por las fachadas propias de cada subgénero; sin embargo, como creador, hay que ver más allá de lo evidente. Porque

si el subgénero es la fachada que cubre la historia, entonces el arquetipo es la estructura que lo sostiene todo.

En su ensayo *El arquetipo y el inconsciente colectivo*, el psiquiatra y psicólogo Carl Jung nos explica que, en lo concerniente a los contenidos del inconsciente colectivo, nos enfrentamos con prototipos arcaicos o primitivos. Es decir, con imágenes universales que han existido desde tiempos remotos.

En su novela *The great and secret show* (1989), Clive Barker lleva las teorías del inconsciente colectivo de Jung a los terrenos del terror. *El gran espectáculo secreto* plantea la existencia de un vasto océano llamado Quiddity, donde se encuentran los sueños y pesadillas de la humanidad. Quiddity es el mar donde pescamos los materiales de nuestras historias. La novela comienza cuando Randolph Jaffe, un empleado del servicio postal en Nebraska, descubre la existencia de la sociedad secreta que se hace llamar El Arte y que se comunica por medio de cartas sin destino aparente. Jaffe quiere saber más sobre El Arte y sus investigaciones lo llevan hasta Nuevo México, donde se encuentra con el chamán Kissoon. El chamán le informa a Jaffe que el ser humano sólo puede acceder a Quiddity en tres momentos clave de su existencia: al nacer, al morir y al acostarse junto al ser amado. Jaffe, hambriento de poder, desea acceder una vez más a Quiddity porque intuye que, al hacerlo, tendrá control sobre toda la especie humana.

Sin alejarse demasiado de esta trama novelesca y fantástica, Jung creía que los arquetipos forman parte del inconsciente colectivo que gobierna nuestra existencia. Los arquetipos están en nosotros y son eternos, nos dice Frank Hamel. Cada mitógrafo reconoce una cantidad diferente de arquetipos, pero en lo que estamos todos de acuerdo es en que éstos provienen de un arquetipo principal: el monomito. La madre y el padre de todas las historias que nos hemos venido contando los seres humanos desde que somos conscientes de nuestro ser.

La existencia del monomito —término tomado por el mitógrafo Joseph Campbell de la novela *Finnegans wake* (James Joyce, 1939)— sugiere que, desde los inicios de la humanidad, tan sólo hemos narrado una historia, una y otra y otra vez. En el monomito, el protagonista abandona su cotidiana mundanidad para ingresar a un mundo fantástico y lleno de desafíos. Una región de prodigios sobrenaturales, donde el héroe se enfrenta con fuerzas extraordinarias y gana una victoria decisiva.¹

El héroe regresa de su aventura como un ser más sabio, honorable o valiente, y que servirá de guía moral o espiritual para su pueblo, luego de establecer un estándar de conducta. Algunas historias que se ajustan a este molde milenario son: *El poema de Gilgamesh*, las vidas de Jesucristo y de Buda Gautama, novelas como *The wonderful wizard of Oz* y sagas como *The lord of the rings*.

No hay que olvidar que el título de este ensayo parafrasea *El héroe de las mil caras*, de Joseph Campbell. Es por ello que no puedo obviar esta información, que para algunos es trillada, y me siento obligado a ofrecer algo más que una mención rápida del monomito. A continuación presento un resumen detallado de las diferentes etapas del elegido, según el libro de Campbell:

1. El llamado de la aventura. El héroe queda expuesto a una realidad alterna que no comprende, pero que está relacionada con sus deseos y conflictos reprimidos. El llamado suele ocurrir como un fenómeno fortuito que aparta al elegido de los senderos de los mortales.

2. La negativa al llamado. Aquí el héroe titubea, se niega a salir de su zona de confort y coquetea con la idea de pactar una coexistencia pacífica con el dragón.

¹ Joseph Campbell (2014). *El héroe de las mil caras*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, p. 45.

3. La ayuda sobrenatural. En esta etapa el elegido conoce el punto débil del dragón o el amuleto mágico. En otras palabras: descubre que existe una posibilidad, remota pero real, de vencer al tirano.

4. El cruce del primer umbral. Las creencias populares nos hacen temer a lo desconocido. Campbell compara este miedo con el inspirado por el horizonte medieval, desafiado por los marinos de Colón. Antes de zarpar del puerto de Palos, los argonautas tuvieron que ser empujados, como niños aterrados ante la perspectiva de enfrentarse a leviatanes, sirenas y otros monstruos de las profundidades. El héroe debe liberarse del ego que lo ata al mundo terrenal para poder avanzar.

5. El vientre de la ballena. Aquí el elegido es tragado por lo desconocido y parece haber muerto.

6. El camino de las pruebas. Ésta es una etapa de entrenamiento en la que el héroe tendrá que superar una serie de obstáculos que serán esenciales en su iniciación.

7. El encuentro con la diosa. El elegido deberá ganarse el amor de la doncella que ha elegido como esposa. Cuando el héroe es mujer, es ella quien deberá seducir al ser inmortal por medio de sus cualidades.

8. La mujer como tentación. En esta fase el ser amado pasa de ser deidad inalcanzable a corrupción mundana que atenta contra la pureza necesaria para vencer al dragón. El elegido comprende que, en lo futuro, tendrá que hacer oídos sordos al canto de las sirenas si quiere llevar a cabo su misión.

9. La reconciliación con el padre. Para alcanzar la paz interior, el recuerdo sensacional del dios-padre como ogro castigador debe

ser reemplazado por una visión más realista. En este momento, el mundo deja de ser un valle de lágrimas y se atestigua por primera vez la maravilla de la creación.

10. Apoteosis. Campbell afirma que, en las religiones y en los partidos políticos, el ego del individuo, en lugar de conquistarse para alcanzar la paz, se amplía hasta volverse del tamaño de la sociedad a la que pertenece. El resto del mundo queda fuera de la esfera de su simpatía por quedar fuera de la protección de su dios. Entonces ocurre ese divorcio entre lo que los feligreses hacen y los principios de amor enarbolados por sus libros sagrados. En vez de limpiar su propio corazón, el fanático trata de limpiar el mundo, avivando el fuego de una guerra religiosa. Es por esto que las religiones y los partidos políticos son mejor conocidos por sus barbaries que por cualquier demostración de ese amor incondicional que les enseñó su mesías. Detalles triviales como el credo, las técnicas del culto y las formas de organización episcopal son entretenimientos pedantes, a menos que se les haga guardar una posición ancilar respecto a la enseñanza principal. Si esto no se consigue, tienen un efecto regresivo; reducen de nuevo la imagen del padre a las dimensiones del tótem. Si el dios es un arquetipo racial, tribal, nacional o sectario, somos los guerreros de su causa; pero si es el señor del universo mismo, el héroe seguirá adelante como quien sabe que todos los hombres son sus hermanos. Las imágenes infantiles de los padres, del dios-ogro-castigador y de las ideas sobre el bien y el mal se habrán superado por él. El héroe ya no deseará ni temerá. Él será lo que se desee y lo que se tema. Habiendo sobrepasado los engaños de su ego, sentirá compasión por los seres aterrorizados de sí mismos que viven en temor de su propia pesadilla. Se levantará, volverá a ellos y con ellos habitará como un centro sin ego. En la apoteosis, el héroe se vuelve uno con el cosmos y su ejemplo nos invita

a liberarnos de nuestras ataduras, a dejar de sentir y de pensar de manera sectaria.

11. El don. El don se obtiene luego de completar la meta última. Todas las etapas previas servirán para preparar al héroe para esta misión. El don suele ser algo trascendental como la Fuente de la Eterna Juventud, el anillo de Sauron, los Diez Mandamientos, el Vellocoino de Oro, la Bella Durmiente o el Santo Grial. Los dioses no son el don, pues el héroe no los busca a ellos. Busca el poder de la sustancia que los alimenta. Esta sustancia milagrosa es lo impercedero y sus guardianes se la entregarán únicamente al elegido.

12. La negativa al regreso. En esta etapa el héroe duda si su pueblo o los mortales en general, con sus debilidades, pasiones, rencores, banalidades y mezquindades, merecen ser beneficiados con el elixir que acaba de obtener, luego de tantas pruebas, sacrificios y obstáculos. El elegido incluso se siente tentado a quedarse para siempre en el mundo exterior.

13. La huida mágica. En ocasiones los dioses, celosos de sus poderes y de su sabiduría, no están tan dispuestos a dejar que el héroe se lleve el don entregado por ellos, así que colocan una serie de obstáculos diseñados para impedir la huida del elegido. Es en estos casos que el regreso a la tierra de los mortales se convierte en una odisea en sí misma.

14. El rescate del mundo exterior. El héroe, herido y exhausto por las muchas batallas libradas, es asistido por ángeles, elfos o deidades menores durante su regreso a la tierra de los mortales.

15. El cruce del umbral del regreso. Aquí se descubre la manera en que el elegido hará comprensible y digerible su recién adquirido

saber a la humanidad, o la forma, quizá simplificada, en que estos mortales podrán apreciar el don. Para conseguir esto el héroe no deberá desesperarse ni perder la paciencia.

16. El amo de ambos mundos. El elegido muestra su poder y serenidad tanto en el plano físico como en el metafísico. Se siente cómodo y competente en ambos mundos y es capaz de viajar de uno a otro con total solvencia. Campbell nos recuerda que el “bailarín cósmico” de Nietzsche no descansa pesadamente en un solo lugar, sino que, alegre y ligero, gira y salta de un mundo al otro. Con sus ambiciones personales totalmente disueltas, ya no se aferra a la vida sino que, por fin, se relaja y acepta lo que venga en su camino.

17. Libertad para vivir. Así como el héroe ha sido librado del miedo a la muerte, ha superado el miedo a la vida. A esto se le llama vivir el momento, sin ansiedad por lo que el futuro depara ni depresión por las tragedias del pasado.

Éstas fueron las distintas etapas del monomito. Con el paso del tiempo, distintas culturas aportaron sus propios arquetipos a la narrativa mundial. Arquetipos que no son otra cosa que variaciones del monomito original. Para facilitar su comprensión y uso, he dividido estas variaciones en arquetipos bidimensionales y arquetipos tridimensionales, los cuales, en el caso del policial, clasifico de la siguiente manera:

Bidimensionales	Tridimensionales
El <i>whodunnit</i>	El <i>caper</i>
El <i>howcatchem</i>	El <i>buddy cop</i>
El <i>whydunnit</i>	El asesino de las mil caras

Tabla 1. Arquetipos principales en el policial. Fuente: elaboración propia.

Ubicar el arquetipo que estás usando ayudará a enfocar mejor tu historia, darle unidad, eliminar digresiones innecesarias y reconocer todo su potencial y alcance. Lo mejor que le podría pasar a un escritor es que su novela policial no esté inscrita en ninguno de los arquetipos enumerados en la tabla 1. Que sea un genio tan indomable que él solo haya inventado un arquetipo nuevo e innovador. Por otro lado, lo peor que le podría pasar a un escritor es que su novela sea el refrito de algo hecho mil veces antes y que este refrito sea ejecutado con torpeza porque se negó a estudiar con detenimiento a los maestros del género en el que trabajaba.

No hay que olvidar que genios como Joyce, Coltrane y Picasso estudiaron, aprendieron y dominaron las formas de sus respectivos oficios antes de subvertirlas. Como dijo T. S. Eliot: “siempre me ha parecido poco aconsejable violar las reglas antes de aprender a observarlas”. Para eso es este ensayo. Para que el genio que se atreva a subvertir las formas del policial sepa qué botones está oprimiendo antes de oprimirlos.

Capítulo II: aspectos positivos

La novela policial suele abordar temas fuertes y hasta tabús, como el incesto, la pederastia, la psicopatía y los excesos propios de la impunidad. Si a esto se agrega el pesimismo inherente a sus autores, quienes regularmente comparten una visión del mundo tan negra como sus historias, la lectura puede llegar a ser un tanto cansada. Afortunadamente, cada arquetipo de la novela policial cuenta con sus respectivos aspectos positivos. Los aspectos positivos funcionan como esos edulcorantes con sabor a cereza que las compañías farmacéuticas agregan a los jarabes infantiles para que no sepan tan mal; como esa capa de plata que se coloca sobre los cables de cobre, para hacerlos más conductivos. Por medio de elementos positivos como el misterio, el humor y la poesía, la lectura se vuelve más ágil. Para continuar con la metáfora de los cables y sus aleaciones: los lectores se abren paso por la lectura sin mayor oposición, como electrones por un metal altamente conductivo.

Como veremos más adelante, en el caso del *whodunnit*, uno de los aspectos positivos es el misterio detrás del crimen perpetrado; un aspecto positivo del *caper* es el suspenso de no saber cuándo atraparán a los asaltantes; un aspecto positivo del *buddy cop* es el humor, producto de los encuentros y desencuentros de la pareja de detectives; un aspecto positivo en el *whydunnit* es la atmósfera manejada por escritores como Raymond Chandler.

Existen muchas maneras de arruinar los aspectos positivos en un relato. Éstas son algunas:

- Por medio de signos de exclamación para enfatizar una situación supuestamente terrorífica o humorística. Un chiste no es más gracioso porque uno ríe mientras está contándolo. En realidad, esto suele tener el efecto contrario.
 - “Y entonces pasó...”.
 - “De pronto sonó...”.
 - “Cuando menos pensé...”.
- Intentando sonar enigmático con expresiones como “Por alguna extraña razón...”.
- Abusando de los puntos suspensivos para crear suspenso.

Capítulo III: aspectos negativos

The big sleep nos provee un ejemplo de novela policial cuyos aspectos positivos contrarrestan los negativos. La primera novela de Chandler es famosa por lo confuso de su trama. Se dice que cuando William Faulkner trabajaba en su adaptación para el cine, le pidió al director Howard Hawks que le llamase a su autor debido a que, luego de varias leídas, era incapaz de saber quién había asesinado al chofer del general Sternwood. “No tengo idea”, respondió Chandler.¹

La extrema complejidad en las tramas de Chandler se debe a que, para él, un buen argumento era aquel que entregaba buenas escenas (no importando que éstas hiciesen mucho o poco sentido al ser hilvanadas una detrás de la otra). El autor de *El gran sueño* se sentía capaz de crear las escenas más bellas del policial, éstas eran su prioridad, y la verdad es que lograba crearlas, pero la construcción de tramas comprensibles no era su fuerte. Para Chandler, la totalidad del arco dramático no era tan importante como las escenas que lo formaban.

Si pudiésemos poner en una balanza los aspectos positivos y negativos en *The big sleep*, notaríamos que el peso de los primeros supera el de los segundos. Su desglose quedaría más o menos así:

- Misterio (+)
- Escenas bellas (+)

¹ Tom Hiney (1999). *Raymond Chandler: a biography*, Grove Press, Estados Unidos, p. 163.

- Humor (+)
- Tramas confusas (-)

Otro aspecto negativo que aparece continuamente en el policial es la casualidad. Digamos que el detective encuentra de manera fortuita al culpable del asesinato que investiga mientras camina por la calle. Esto no debe de ser. La casualidad existe y hasta está permitida en el mundo real, mas no en la literatura, mucho menos en la novela policial, en la que el detective debe encontrar al culpable por medio de sus talentos deductivos y sin ayuda de los dioses.

La casualidad es un pariente cercano del *deus ex machina*, que significa “dios bajado al escenario por medio de una máquina”. Esta locución hace referencia a un artificio del teatro griego que consistía en hacer descender sobre la escena, por medio de una tramoya, a un dios que resolvía un problema que el dramaturgo no pudo solucionar de otro modo.²

Un ejemplo de *deus ex machina* aparece en la novela *The postman always rings twice*, de James M. Cain, cuando los asesinos Cora Papadakis y Frank Chambers escapan de las garras de la justicia terrenal tan sólo para ser alcanzados por la justicia divina, en la forma de un accidente en la carretera aparentemente fortuito.

El desglose de aspectos positivos y negativos en *The postman always rings twice* quedaría más o menos así:

- Suspense (+)
- Sensualidad (+)
- Prosa *hardboiled* (+)
- *Deus ex machina* (-)

El único aspecto negativo imposible de redimir es la cursilería. Cuando digo cursilería no hablo de romance. Obras como *Orgullo y prejuicio* y *Cumbres borrascosas* son grandes historias de

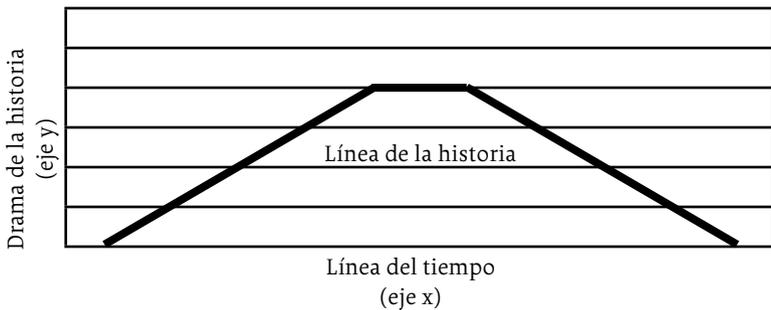
² Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*, disponible en: <http://lema.rae.es/dpd/>

amor, clásicos de la literatura, que no son para nada cursis. Cursi es apelar a las emociones del respetable de la manera más simplona. Por ejemplo, si en un relato el autor desea inspirar la ternura de su público hacia un bebé, el artista no puede dar por hecho que sólo porque se trata de un bebé éste inspirará ternura. Ser cursi es no describir las características que hacen enternecedor al bebé y, en su lugar, llamarle “bebecito”, “angelito” o “criaturita” y esperar que, gracias a estos apelativos, el lector se interese por él.

Tanto la extrema complejidad en *El gran sueño* como el *deus ex machina* en *El cartero siempre llama dos veces* se vuelven *peccata minuta* al ser colocados junto al suspenso, al misterio, a la riqueza de personajes, la sensualidad y los hermosos pasajes contenidos en ambas obras. Es por ello que, como narrador, conviene invertir en los aspectos positivos, porque son capaces de redimir cualquier relato, a pesar de sus fallas.

Capítulo IV: arquetipos bidimensionales

Según mi propia clasificación y nomenclatura, los arquetipos bidimensionales son aquellos en los que el drama de la historia sube y baja de intensidad mientras el tiempo avanza, pero el héroe permanece incólume. Bidimensional porque sólo presenta dos dimensiones, representadas en la siguiente gráfica por el eje de las equis (x) y el eje de las yes (y):



Gráfica 1. Arquetipo bidimensional. Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver en la gráfica 1, en los arquetipos bidimensionales la historia es lo único que sufre un cambio en el tiempo. El detective ni siquiera está presente en la gráfica. No está presente porque nunca cambia en estos arquetipos. El detective es un no-personaje. El detective no es real; es ideal. El detective ya conquistó su ego, ya superó todas las pruebas, ya trajo el elixir del

conocimiento de vuelta a la tierra de los mortales. En otras palabras, el detective ya *es*.

La mayoría de los relatos detectivescos utilizan este arco. Si se observa bien, el detective Philip Marlowe jamás se ve afectado por los eventos ocurridos en las novelas que protagoniza. Si bien Marlowe se enamora, se desenamora, es torturado por matones de la mafia y resuelve homicidios misteriosos en cada una de las historias que protagoniza, ninguno de estos eventos lo cambian como persona. Marlowe ya es el detective melancólico, solitario, valiente y honorable desde el primer párrafo de *The big sleep*, e incluso desde los cuentos cortos en los que ya aparecía con otro nombre. Lo mismo podríamos decir de los héroes más importantes del policial como Sherlock Holmes, Hercule Poirot, el padre Brown, el doctor Gideon Fell, Nero Wolfe, Perry Mason, Mike Hammer, Lew Archer, Travis McGee, Filiberto García, Sam Spade y el detective de la Continental.

Lo más difícil del arquetipo bidimensional es la disciplina requerida para crear a un iluminado sin volverlo un cobarde, un degenerado, un disoluto u otras cosas impropias de su persona. Esto es más difícil de lo que parece. Con el pícaro cualquiera se puede identificar, de ahí que sea más fácil escribirlo; en cambio, para escribir al iluminado hay que conectarse con la fuerza germinal del mito que fluye en lo más profundo de nosotros.

A continuación presento una descripción de cada uno de los tres arquetipos bidimensionales en el género policial:

a) El *whodunnit*

Del inglés “¿quién lo hizo?”, el *whodunnit* presenta la clásica lucha del mal contra el bien en la forma de un acertijo planteado por el delito. Aquí el aspecto positivo es el misterio detrás del crimen perpetrado, y el héroe es el único con el poder de resolverlo.

El crimen suele ser un asesinato, un robo o un chantaje. Mientras más original sea el villano en su esfuerzo por encubrir su crimen, mejor. Una de las fórmulas más socorridas es presentar desde el inicio a un culpable aparente. Este culpable aparente tiene la función de impedir que el lector adivine quién es el culpable verdadero. Muchas de las veces el culpable aparente es un hecho sobrenatural que luego es explicado de forma lógica, estableciendo con esto el triunfo del método científico sobre las supersticiones y el miedo a lo desconocido.

Tal es el caso de *The hound of the Baskervilles* (Arthur Conan Doyle, 1902), donde el sospechoso inicial de la muerte de Sir Charles Baskerville es un fantasma con forma de sabueso infernal, hasta que llega el detective Sherlock Holmes para explicar las cosas de un modo más racional; en “The thing invisible” (William Hope Hodgson, 1912), el detective Thomas Carnacki destraba el misterio detrás de una capilla aparentemente embrujada, ubicada junto a un castillo medieval, que dispara una filosa y mortal daga desde su altar a todo aquel que se acerca a sus dominios después de caer la noche; en “The shrieking skeleton” (Erle Stanley Gardner, 1923), un científico loco apellidado Potter posee el esqueleto de su archienemigo. Los problemas comienzan cuando la mandíbula de la osamenta comienza a emitir gemidos escalofriantes.

Por cierto, esta última novela me sirve para compartir una anécdota que da muestra del rigor editorial manejado por la revista *Black Mask*. Resulta que “El esqueleto gritón” fue el primer relato publicado por Gardner; sin embargo, antes de ser aceptado, el editor Philip C. Cody se lo envió de vuelta con la siguiente aclaración: “Éste es el cuento más pueril que he leído en mi vida”.

Ante esta nota de rechazo, el creador de Perry Mason regresó a su máquina de escribir y rehízo “The shrieking skeleton” hasta que le salieron “cicatrices de piedra en los dedos”. En su versión final, la

novela no sólo fue aceptada por *Black Mask*, sino además fue la historia principal en el número aparecido el 15 de diciembre de 1923.¹

Como bien señala S.S. Van Dine en sus “Twenty rules for writing detective stories”,² las evidencias que al final apuntarán hacia el verdadero culpable deberán haber sido puestas por el autor desde el inicio del relato. Sin chapuzas como hacer que el mismo detective sea el autor del delito o depositar la culpa en un gemelo del sospechoso nunca antes mencionado.

Las características principales del *whodunnit* clásico son:

- La víctima suele vivir —y morir— en castillos campiranos, con amas de llaves, cocineros y sirvientes, los cuales terminan formando parte de la larga lista de sospechosos.
- Al ser un estilo de corte burgués, la víctima en el *whodunnit* suele ser alguien considerado importante por la alta sociedad, como un artista distinguido, un capitalista poderoso o un miembro de la nobleza. En este tipo de relatos, cuando un campesino, obrero o sirviente muere, a nadie parece importarle gran cosa.
- A diferencia de lo que ocurre en el *whydunnit*, en este tipo de historias es muy raro que el detective se mezcle con el mundo del hampa. Es decir, casi no aparecen proxenetas, prostitutas, viciosos, asaltantes, chivatos, mafiosos y personalidades de esa calaña.
- El detective habla con propiedad y cultura. Su lenguaje es el mismo que el de la nobleza que lo contrata.
- El detective del *whodunnit* es más un científico que un tipo duro. Resuelve los problemas con su intelecto, no con sus puños.

¹ Mi traducción. Amnon Kabatchnik (2011). *Blood on the stage, 1950-1975: milestone plays of crime, mystery, and detection*, Scarecrow Press, Reino Unido, p. 510.

² Mi traducción. S. S. Van Dine (1928). “Twenty rules for writing detective stories”, en *American Magazine*, septiembre de 1928, Estados Unidos, pp. 26-30.

- A menos que encarnen al detective o al asesino, las mujeres en este tipo de relatos son doncellas virginales, para nada independientes, y siempre en apuros.

Mezclar géneros es una manera de hacer más interesantes los arquetipos bidimensionales. En la novela policial *A study in scarlet* (1887) Arthur Conan Doyle toma el arquetipo de la venganza (una variación más de la tragedia, muy usada en novelas como *Le comte de Monte-Cristo*, de Alexandre Dumas) y lo mezcla con el *whodunnit*. En realidad, *Estudio en escarlata* son dos novelas en una. En el Libro uno el doctor Watson, recién llegado a Londres y procedente de la segunda guerra anglo-afgana, se encarga de presentar y describir, por primera vez en la historia de la literatura, al excéntrico detective Sherlock Holmes, a quien se le encarga resolver un misterioso asesinato. El Libro dos presenta la resolución del enigma, la cual es en sí misma una emocionante historia de venganza que, por su violencia y por su ambientación en el salvaje oeste norteamericano, prácticamente inaugura el subgénero *western*.

b) El *howcatchem*

Del inglés “cómo atraparlos”, en el *howcatchem* el detective tiene claro quién es el culpable desde un inicio. Lo único que ignora es cómo fue exactamente que el criminal llevó a cabo su delito. Lo ignora el investigador, mas no el lector, puesto que la trama inicia con la narración del delito.

También conocido como “la historia detectivesca invertida”, este arquetipo tiene la ventaja de ser el más realista de todo el género policial, ya que toma en cuenta el olfato del buen detective, quien, basándose en patrones de conducta, en sus amplios conocimientos de criminología y en estadísticas ligadas a su oficio, arranca siempre su investigación con el culpable más probable ya en mente. El reto para él es evidenciar la falsedad en la coartada de su sospechoso y, de

paso, proveer de suficientes pruebas a la fiscalía para que ésta pueda presentar cargos en su contra. Por su realismo, el *howcatchem* pareciera estar basado en lo expuesto por Chandler en su ensayo “The simple art of murder”: “El asesinato más fácil de resolver es aquel donde alguien intenta pasarse de listo”.³

A pesar de su realismo —o por culpa de éste—, el *howcatchem* cuenta con la desventaja de estar despojado de todo misterio, por lo que se pierde la oportunidad de aprovechar este aspecto positivo en la narración. R. Austin Freeman aseguraba haber inventado el *howcatchem*:

Hace algunos años ideé una historia detectivesca invertida en dos partes. La primera parte sería una descripción meticulosa y detallada del crimen, estableciendo los antecedentes del mismo, los motivos y todas sus circunstancias. El lector habría visto cómo se cometió el delito, sabría todo acerca del culpable y sería poseedor de los hechos. Parecería que no habría nada más qué contar, pero supuse que el lector estaría demasiado ocupado viendo desarrollarse el crimen, por lo que pasaría por alto el tema de la evidencia. Y así sucedió. La segunda parte, más enfocada a la investigación, tuvo el efecto de estar leyendo algo totalmente nuevo.⁴

Al menos un par de novelas de Elmore Leonard, *Dutch*, están inscritas dentro de este arquetipo. Leonard suele mezclar géneros y arquetipos en una misma historia, sin embargo, su actualización más evidente del *howcatchem* se encuentra en *City primeval* (1980), un *western* policial ambientado en la Detroit de los años setenta. En esta novela el juez abusivo, corrupto y misógino Alvin B. Guy es asesinado a tiros por el psicópata Clement Mansell en una riña

³ Raymond Chandler (1995). *Obras completas*, tomo II, Debate, España, p. 1105.

⁴ Mi traducción. R. Austin Freeman (2017). *The best Dr. Thorndyke detective stories*, Courier Dove Publications, Estados Unidos, p. VIII.

de tráfico acontecida justo al salir del estacionamiento de un hipódromo. Entre las muchas personas que el magistrado grosero humilló en vida, se encuentran la astuta abogada Carolyn Wilder —a quien el juez llamó “lesbiana”, luego de que ésta se negara a salir con él— y el detective Raymond Cruz. Éste, a los pocos minutos de haber iniciado su investigación, sabe quién cometió el homicidio.

Wilder representa al *redneck* Clement Mansell, y usará todos sus conocimientos y habilidades para que el asesino salga libre —como ya lo ha hecho en otras ocasiones—. Por otro lado, el detective Cruz se ve a sí mismo como una especie de Wyatt Earp moderno, a quien no le importa la justicia divina o que el juez haya merecido su muerte.

Para Raymond, la ley terrenal, esa vara defectuosa y poco efectiva hecha por el hombre, es la única esperanza de salvación de una ciudad hundida en el crimen y la corrupción, y, por tanto, hay que respetarla y acatarla. Conforme la historia avanza hacia el inminente duelo entre el criminal y el detective, la relación entre éste y la guapa litigante pasa del respeto mutuo a la atracción, a pesar de sus maneras tan diferentes de ver la justicia.

Otra novela del Dutch que recurre al *howcatchem* es *Mr. Paradise* (2004). En ella el mayordomo Montez Taylor manda matar a su patrón, Tony Paradiso, y trata de encubrirlo todo para que parezca un intento de atraco por parte de una pareja de ladrones que supuestamente eligieron una casa al azar. El detective Frank Delsa sospecha de Montez tan pronto pone un pie en la mansión del señor Paradiso. Las cosas se complican cuando el investigador se enamora de la rubia Kelly Barr, cómplice del mayordomo en el homicidio.

¿Qué hacía la modelo de lencería en la mansión de un abogado millonario la noche de su asesinato? Kelly se encontraba en la sala del señor Paradiso disfrazada de porrista, junto a su amiga, la *escort* Chloe Robinette, animando un partido grabado de la Universidad de Michigan, *alma mater* del fiambre.

Aparentemente, no hay ninguna innovación en las tramas de Elmore Leonard. De hecho, la sinopsis de cualquiera de sus novelas podría sonar como un capítulo de NCIS, excepto por la abundancia de estilo. Los personajes de Leonard no son esos seres acartonados y grises de la “literatura seria”. Sus héroes provienen de otro mundo; de un mundo *cool*.

Hacer personajes con estilo tiene su chiste. No se trata nomás de enjaretarle una chaqueta de piel a tu héroe. Quizá esto ayude un poco, pero no se trata de eso. Lo importante es trabajar de adentro hacia afuera. Un héroe es valiente por lo que hace, no por lo que se pone encima. Todos conocemos fantoches de lo más serviles y abyectos, pero que lanzan consignas incendiarias y visten playeras con logotipos antisistema, todo para presumir una rebeldía inexistente.

Chili Palmer, de la novela *Get shorty* (Elmore Leonard, 1990), no es *cool* porque viste chaqueta de piel, sino porque es un cobrador de la mafia que no habla de más, que rara vez recurre a la violencia y que jamás se altera, ni siquiera cuando su peor enemigo le está apuntando con una pistola. El *marshal* Raylan Givens, de las novelas *Pronto* (1993), *Riding the rap* (1995) y *Raylan* (2012), no es *cool* porque usa el Stetson ejecutivo color hueso, sino porque actúa como un Wyatt Earp moderno: honesto, incorruptible y siempre listo para desenfundar cuando la situación lo amerita. El clavadista y acróbata Dennis Lenahan, de *Tishomingo blues* (2002), no es *cool* por su cuerpo atlético o porque siempre anda bronceado, sino porque es un espíritu libre que va de pueblo en pueblo, saltando de balcones de hoteles hacia las piscinas de éstos, como parte de un espectáculo itinerante para turistas. El ladrón Ernest Stickler de la novela *Stick* (1983) no es *cool* porque vive en Miami y viste camisas hawaianas, sino porque una vez sometió a un violento *redneck* con un encendedor y un vaso de agua, diciéndole que éste estaba lleno de gasolina.

c) El *whydunnit*

Del inglés “¿por qué lo hizo?”, aquí lo importante no es descubrir *quién* cometió el crimen, sino *por qué*. Este tipo de tramas no sólo nos ayudan a entender mejor los motivos del villano, sino a la sociedad de donde éste proviene. Es por ello que el *whydunnit* funciona de manera frecuente como una herramienta de denuncia social. Por ejemplo, en *Red harvest* (Dashiell Hammett, 1929), su autor pinta un fresco de la sociedad capitalista, que saca a relucir toda su corrupción. Una corrupción presente tanto en Elihu Willsson, dueño del único periódico en Personville; como en Noonan, jefe de la policía; como en el sindicalista Bill Quint. Al lado de estos tipos, el tahúr Max Thaler y el mafioso Lew Yard aparecen como símbolos de virtud y honradez. Resolver el asesinato de Donald Willsson —lo cual trajo al detective a Personville— deja de ser lo más importante.

Algunas convenciones del *whydunnit* son:

- Las protagonistas femeninas son *femmes fatales*. Es decir, mujeres independientes, que jamás se someten a la voluntad de un hombre.
- El detective se convierte en nuestra guía, una especie de Virgilio en el infierno de Dante. Esto mientras lo seguimos por los diferentes estratos sociales en los que se mueve, desde la guarida del chantajista hasta la mansión del millonario.
- Se registra un alto consumo de alcohol y cigarrillos, regularmente por parte del detective, cuya prioridad parece ser el autodestruirse. La muerte ejerce una fuerte atracción en él.
- El detective trabaja solo. Atrapa al criminal con sus propios puños o a punta de pistola, no con la ayuda de otros agentes (aunque pertenezca a una corporación policial).
- El acertijo no es lo más importante del relato.
- El detective es el último bastión de honorabilidad y valentía en una sociedad corrupta y cobarde.

- El detective no está atado a nada (ideología, organización religiosa o partido político) ni a nadie (novia, esposa o hijos). Es libre.
- El culpable tampoco deberá ser sacado de la manga.

El detective en el *whydunnit* puede pertenecer a una corporación policiaca o trabajar por su cuenta como investigador privado. Éstas son las principales diferencias entre ambos detectives en el terreno de la ficción:

Detective privado	Detective de la policía
Ejemplos: Mike Hammer (Mickey Spillane), Lew Archer (Ross Macdonald), Héctor Belascoarán Shayne (Paco Ignacio Taibo II), Travis McGee (John D. MacDonald), Sunny Pascal (F. G. Haghenbeck), Brígido Nepantla (José Salvador Ruiz), Philip Marlowe (Raymond Chandler) y Sam Spade (Dashiell Hammett).	Ejemplos: Hieronymus Bosch (Michael Connelly), Édgar <i>el Zurdo</i> Mendieta (Élmer Mendoza), Bud White, Ed Exley, Dave Klein, Lee Blanchard, <i>Bucky</i> Bleichert y <i>Mal</i> Considine (estos últimos seis, creaciones de James Ellroy).
Es libre de obrar como le plazca.	No es libre de obrar como le plazca. Cuenta con un superior. Obedece a un jefe. Pertenece a una organización.
Trabaja solo. Funge como policía, investigador, acusador, testigo, juez y verdugo.	Trabaja en equipo. Sólo contribuye en una parte de la procuración de la justicia: la investigación para aclarar el delito.

La narración en primera persona es uno de los clichés del detective privado. Conviene usarla.	Es más común que se narren sus aventuras en tercera persona.
Opera desde la periferia. No tiene acceso fácil a la escena del crimen, los testigos, los partes policíacos, los expedientes, etcétera.	Cuenta con mayor acceso a la escena del crimen, testigos, parte policíaco, expedientes, etcétera.
Personaje irreal, idealista, quijotesco y de talante romántico.	Es un personaje realista.

Tabla 2. Diferencias entre el detective privado y el detective de la policía. Fuente: elaboración propia.

En *The glass key* (Dashiell Hammett, 1930) el detective es Ned Beaumont, amigo del caudillo político Paul Madvig, a quien alguien quiere endilgar el asesinato de Taylor Henry, hijo del senador Ralph Bancroft Henry. Esto por medio de cartas anónimas enviadas a la policía, a los periódicos y a familiares de la víctima. Mientras Ned investiga el asesinato de Taylor Henry, el gánster Shad O'Rory aprovecha la debilidad de su enemigo para poner de su lado a los obreros que apoyan a Madvig. Beaumont, por su parte, le informa a Madvig que su alianza con el senador, quien busca la reelección, no es bien vista por los seguidores proletarios del caudillo. Madvig no hace caso a los consejos de Beaumont debido a que se encuentra enamorado de Janet, hija del senador. Ned habla con Janet. Sabe que ella y su padre sólo utilizan a Paul e intentan aprovecharse de él, a pesar de despreciarlo por pertenecer a una clase más baja.

En un acto desesperado, Beaumont finge una alianza con O'Rory, para tenderle una trampa desde el interior de su organización, lo cual casi le cuesta la vida. Ned es torturado por varios días hasta que escapa de sus captores prendiendo fuego al edificio en el cual se encuentra prisionero.

Beaumont hace a un lado sus intereses personales para desafiar al villano que aterroriza a su pueblo. Como Teseo ingresando al laberinto de Creta para enfrentar al minotauro y liberar con esto a Atenas de Minos, el rey déspota.

Ned es un Teseo moderno que ingresa al laberinto del submundo criminal para enfrentar al minotauro (O'Rory) y así liberar a su rey (Madvig) del tirano burgués (el senador Henry).

Al final, encontrar al asesino de Taylor Henry es lo que menos importa en este relato que proyecta la corrupción, la indolencia y la violencia extrema propia del sistema capitalista.

En el *whydunnit* el detective funciona como una especie de cámara subjetiva que le permite al lector adentrarse en distintos estratos sociales inalcanzables para él, tales como la mansión del millonario o la guarida del chantajista, presentando con esto una radiografía de nuestra sociedad.

Por supuesto que el detective puede ser mujer u homosexual, o adicto a la heroína, en lugar de al whisky. Éstas son tan sólo variaciones superficiales del arquetipo. Sin embargo existen aspectos del *whydunnit* que, en apariencia, son superficiales, pero que en realidad son de orden estructural. Tal es el caso de su estado civil. El detective puede tener amoríos, mas no estar casado ni vivir en amasiato. Esto hablaría de un estado de paz, de un equilibrio impropio de su persona. Tampoco puede ser abstemio, no fumar o hacer cardio por las mañanas. El deseo de aferrarse a la vida es impropio de su persona. La muerte ejerce una fuerte atracción en él. De ahí que se sienta seducido por la *femme fatale*. De ahí que tienda a la autodestrucción.

Hacer que el cliente sea el culpable es otro cambio estructural que considero poco recomendable. Esto debido a que la lealtad del detective a su empleador es su único referente ético, su único eje moral en un mundo corrupto y falto de valores. Hacer que el cliente sea el culpable enviaría la obra a los terrenos de lo absurdo.

En la tabla 2 menciono que el detective privado regularmente cuenta su propia historia en pasado, mientras que la mayoría de las aventuras del investigador que trabaja para una corporación son narradas en tercera persona. Dice el escritor Iván Farías —y dice bien— que esto se debe a que el detective privado es un héroe que lucha contra el sistema desde afuera. En cambio, el investigador que trabaja para una corporación intenta reformar el sistema desde adentro. La narración en primera persona cuenta con un talante confesional que es aprovechado por el detective privado para convertir al lector en su cómplice.

El investigador que trabaja para una agencia debe resolver cada caso en equipo, con la ayuda de peritos y forenses. La narración en tercera persona nos permite saber qué hace cada uno de ellos. Se trata de una mirada fría y distanciada, pero también objetiva y más realista.

Antes de emprender la hechura de un nuevo relato es importante analizar los pros y los contras de cada técnica narrativa, para saber cuál es la que más conviene a nuestra historia. Los principales puntos de vista en el policial son la primera y la tercera persona.

Afuera de la oficina la luz de neón palpitaba su tartamudeo nocturno. La viuda introdujo su pañuelo por debajo del velo negro y enjugó sus lágrimas con él. Hasta que hizo eso, no tenías una razón para no creer su historia, que ahora contaba con más agujeros que su velo negro. Tenías cien preguntas que hacerle pero cruzó sus piernas y te olvidaste de las preguntas. En su lugar le dijiste que era una difícil tarea la que tenías por delante, que tendrías que comprar información, por lo que necesitarías efectivo.⁵

⁵ Mi traducción. Robert Coover (2011). *Noir: a novel*, The Overlook Press, Estados Unidos.

El fragmento citado pertenece a la novela breve *Noir* (Robert Coover, 2010), escrita en segunda persona. Como se puede ver, se trata de una voz sumamente enigmática y con una enorme carga poética, pero poco usada en el *hardboiled*. Su efectismo la vuelve cansada para el lector de novelas, sin embargo funciona muy bien en narraciones cortas como *Aura* (Carlos Fuentes, 1962) y “El río” (Julio Cortázar, 1956).

Sin duda, la voz más empleada en la literatura policial es la subjetiva. Los relatos protagonizados por Sherlock Holmes están escritos de esta manera, así como los de Hercule Poirot, Nero Wolfe, el operador de la Continental, Philip Marlowe, Mike Hammer, Lew Archer, Travis McGee, *Easy Rawlins*, Spenser, C. W. Sughrue y Sunny Pascal.

La mayor ventaja de la primera persona es su talante confesional. Al leerla, sentimos que se nos está contando algo sólo a nosotros. Por ejemplo, es imposible no sentirnos adheridos a la página al leer “vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”. Demandamos saber más de la historia. Esta característica logra granjearse la simpatía y la empatía del lector de manera más fácil. La primera persona también le permite al narrador expresarse de manera más coloquial y hasta informal.

Uno de los inconvenientes de esta voz narrativa es su parcialidad. Cuando escuchamos: “hablé de manera calmada pero él me gritó”, nunca podemos estar seguros de lo que en realidad ocurrió, sin embargo, esta subjetividad puede y suele ser aprovechada por el autor, algunas veces para confundir al lector —es el caso de *El asesinato de Roger Ackroyd*, donde Arthur Hastings pasa por alto una serie de pistas clave, lo cual logra que la resolución del misterio sea más sorprendente—, expresar el sentir de su héroe respecto al mundo que lo rodea, y otras simplemente para establecer su locura o perversiones. Un ejemplo de esto es lo que hace Vladimir Nabokov, en su novela *Lolita*, con el testimonio de su antihéroe Humbert Humbert, quien justifica en todo momento la atracción que ejercen en él las niñas.

Por medio de su relato, el comisario Nick Corey, de la novela *Pop. 1280* (Jim Thompson, 1964), se nos presenta como un pusilánime sin el suficiente carácter para plantarle cara a nadie, hasta que al final nos damos cuenta de que las cosas no son como parecen y que en todo momento el *sheriff* estuvo fraguando su manera de vengarse de aquellos que lo estuvieron mangoneando.

Otro inconveniente del punto de vista subjetivo son sus limitaciones. Una manera de solventar las restricciones de la primera persona es incorporar en el relato el testimonio de varios personajes, quienes toman turno para contar su versión de los hechos. Lo que se conoce como “novela coral”. Ejemplos de esta técnica se encuentran en *La colmena*, de Camilo José Cela, *Mientras agonizo*, de William Faulkner, y *La broma*, de Milan Kundera. No es de uso frecuente en el policial, es por ello que no cité ningún representante del género.

El riesgo principal al atreverse a escribir una novela coral es que el autor no desarrolle un discurso distintivo para cada personaje y, al final, resulte confuso para el lector discernir quién dice qué.

La tercera persona nos permite conocer a fondo y de manera más natural la vida, así como la forma de pensar y de comportarse de varios personajes. El dominio de la voz omnisciente habla de un escritor experimentado. Toda nuestra vida hemos narrado lo que nos acontece desde un punto de vista subjetivo. Aprender a construir relatos a partir de enunciados en tercera persona requiere oficio. El mayor riesgo que se corre al narrar en modo omnisciente, sobre todo en el caso del *hardboiled*, es que la prosa se sienta telegráfica, que no fluya con gracilidad de oración en oración.

Como su nombre lo indica, el omnisciente todo lo sabe. Un escritor experimentado en el uso de la tercera persona nos hace sentir que es Dios quien nos está contando la historia. Es por ello que esta técnica narrativa cuenta con un tono clásico, épico y hasta legendario.

Como se puede ver, uso “tercera persona” como sinónimo de “narrador omnisciente” —a pesar de que no lo es—, en parte para

simplificar, en parte para evitar la cacofonía y en parte porque veo como un desperdicio el limitarse a un solo punto de vista. Si la mayor ventaja que nos ofrece la tercera persona es la libertad de brincar de un punto de vista a otro, de ahondar en la psicología de varios personajes, ¿por qué limitarse a uno solo? Por cierto, esto es lo que se conoce como narrador equiscente.

Sin embargo, las reglas fueron hechas para romperse. En la estupenda novela policial *El complot mongol*, del mexicano Rafael Bernal, el escritor brinca de la primera persona a la tercera en un mismo párrafo: “Anduvo hasta la avenida Juárez y torció a la izquierda, hacia el Caballito. Podía ir despacio. Tenía tiempo. Toda la pinche vida he tenido tiempo”.⁶ Una técnica similar es la que utiliza otro gran autor mexicano de novela policial: Élmer Mendoza.

Luego de decidir el punto de vista de nuestro narrador, es importante también considerar su tiempo verbal. Los dos más usados en la novela policial son el presente y el pasado. Narrar en presente aporta una gran velocidad a la historia. Este tiempo prioriza la acción. No es casual que los guiones cinematográficos estén escritos en presente. Debido a que existe una influencia cada vez mayor de las películas en la literatura, la aparición de relatos escritos en presente va en aumento. Son historias ágiles y muy cinematográficas. Una de las primeras novelas escritas en presente es *Corre, conejo* (1960), de John Updike. Su autor incluso contempló la posibilidad de subtítularla “Una película”. Para él, las líneas que abren el relato ocurrían mientras aparecían los créditos de un hipotético filme.⁷

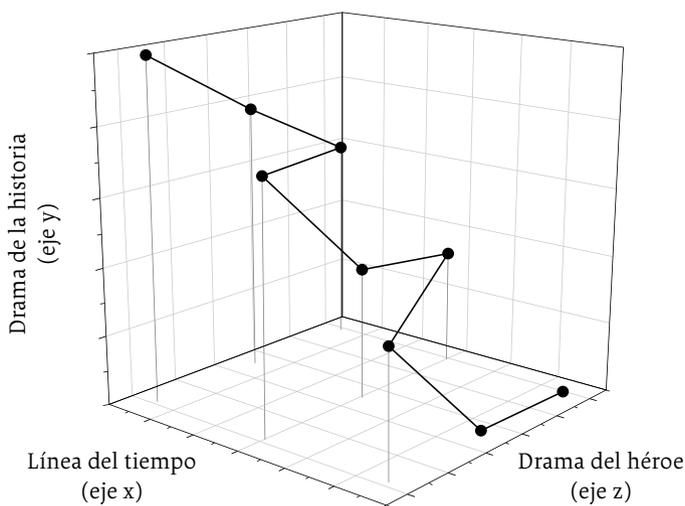
El principal inconveniente de la voz en presente es que resulta tan veloz que cuesta trabajo detenerse para ahondar en la mente de los personajes.

⁶ Rafael Bernal (2006). *El complot mongol*, Planeta, México, p. 9.

⁷ John Updike (1990). “Why rabbit had to go”, en *The New York Times*, 5 de agosto de 1990, Estados Unidos.

Capítulo V: arquetipos tridimensionales

El **arquetipo tridimensional** es aquel en el que el héroe se ve afectado por los eventos ocurridos en la historia que protagoniza. Ya sea que adquiera una mejor comprensión de su lugar en el cosmos, encuentre una fortaleza interior desconocida hasta ese momento para él, se vuelva de pronto sensible a los males que afectan a sus congéneres o descubra una verdad que lo impulse a la acción, el héroe cambia y el lector es testigo de este cambio. Tridimensional porque presenta tres dimensiones, representadas en la siguiente gráfica por el eje de las equis (x), el eje de las yes (y) y el de las zetas (z):



Gráfica 1. Arquetipo tridimensional. Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver en la gráfica 1, en los arquetipos tridimensionales existe una escala que le da profundidad a la historia. Esta escala (eje z) corresponde al drama del héroe, quien se ve afectado por las variaciones en el tiempo del drama en la historia. El drama del héroe es la profundidad representada por el eje z, inexistente en la gráfica de arquetipo bidimensional (p. 71).

a) El *caper*

El *caper* es una variante de la tragedia, perteneciente al género policial, que narra la logística detrás de un atraco meticulosamente planeado y —en apariencia— perfecto. Las cosas salen mal por ignorar el factor humano. Esto es: luego de que los miembros de la banda intentan desafiar sus propios límites y sucumben a bajas pasiones, tales como el rencor, la envidia, la avaricia y la lujuria. La regla más importante es que el atraco debe ser lo más original posible.

El pionero del *caper* literario es W. R. Burnett, autor de *The asphalt jungle* (1949). En esta novela, Doc Riemenschneider, un astuto alemán que acaba de salir de prisión, ha ideado un plan perfecto para violar la caja fuerte de una lujosa joyería ubicada en el centro de la ciudad. La motivación del expresidiario es conseguir el capital necesario, producto del robo, para liberar a su compañero de celda, quien se encuentra purgando cadena perpetua.

El encargado de financiar toda la operación es un fiscal de distrito, amante de una buena vida que poco a poco se le escapa de las manos por culpa de sus excesos y gustos caros. Otro miembro del equipo es Dix, un nostálgico matón con corazón de oro, que sueña con escapar de la gran ciudad y usar su parte del botín para recuperar la granja perdida por su familia durante la Gran Depresión. La fuerza de Burnett como narrador no sólo radica en la sofisticación de sus tramas, sino en la profundidad que aporta a cada uno de sus personajes.

Me atrevo a decir que la fórmula de Burnett fue copiada por Lionel White en su novela *Clean break* (1955). Aquí la mente maestra es Johnny Clay, otro expresidiario con un plan fraguado durante su encierro. En este caso, el objetivo del atraco es un hipódromo. La innovación de Johnny Clay consiste en contratar a tipos decentes para ayudarle a realizar su *caper*.

La banda de Johnny Clay se encuentra conformada por el taquígrafo Marvin Unger, quien aporta el capital inicial para echar a andar el atraco; Randy Keenan, un policía que se encuentra hasta el cuello de deudas y que usará su patrulla para recoger el botín; el cantinero Mike Henty, quien meterá de contrabando la metralleta de Clay al hipódromo, y el cajero George Peaty. Éste le permitirá a Johnny pasar al área de cajas.

En aras de impresionar a la arpía que tiene por mujer, George habla de más y le presume que pronto podrá pagarle todos sus caprichos gracias a un atraco en el que está involucrado. Sherry, la esposa de George, involucra a su amante secreto, Val Cannon, un gánster que, junto con su propio equipo de matones, le tiende una emboscada a la banda de Johnny Clay el día del atraco.

Otros *capers* clásicos son *High sierra* (W. R. Burnett, 1940), *Rififi* (Auguste Le Breton, 1953), *The getaway* (Jim Thompson, 1958) y las veinticuatro novelas protagonizadas por el ladrón Parker, escritas por Richard Stark, seudónimo del autor neoyorquino Donald Westlake (1933-2008), quien firmó con su nombre real catorce novelas protagonizadas por el locuaz y picaresco caco John Dortmunder.

b) El *buddy cop*

Variante policial de la historia de amor, aquí la vida del detective da un giro luego de aceptar la amistad de un compañero de diferente sexo, estrato social, raza, inclinaciones políticas o sexuales. La pareja

de investigadores sacrifica sus intereses egoístas —conquista su ego— y une sus fuerzas para luchar contra el villano.

El mejor ejemplo de este arquetipo se encuentra en las novelas de Hap y Leonard, escritas por el autor texano Joe R. Lansdale. Hap es un *redneck* pacifista que pasó tiempo en prisión por negarse a pelear en Vietnam. Enamoradizo, todas sus relaciones son tempestuosas y terminan con una especie de *femme fatale* rompiéndole el corazón. Su compañero de casa y de casos es Leonard Pine, un afroamericano homosexual, de pocas pulgas, intimidante, veterano de la guerra de Vietnam y conservador en materia política. Ambos trabajan juntos como detectives privados de medio pelo en el pantanoso sureste texano. El mayor reto de este par es superar sus diferencias antes de unir talentos para resolver un nuevo caso.

c) El asesino de las mil caras

Si el *whodunnit* nos revela quién cometió el crimen y el *whydunnit* por qué cometió el crimen, el asesino de las mil caras nos informa por qué *cometimos* el crimen. Esto porque el asesino de las mil caras somos todos nosotros. Su móvil es algo con lo cual todos nos podemos identificar.

El asesino de las mil caras narra la ruina de un individuo a causa de sus bajas pasiones. Trata sobre los intentos del hombre por gozar placeres prohibidos y sus terribles consecuencias. El asesino de las mil caras es la versión más negra de la tragedia; es el monomito a la inversa; es el viaje del antihéroe. El asesino de las mil caras parece advertirnos: “ten cuidado con lo deseas”. Este deseo suele ser el placer carnal sugerido por las apetitosas curvas de la *femme fatale*. Su trama más recurrente es aquella en la que dos amantes se ponen de acuerdo para asesinar a un tercero. Aquí el antihéroe hace un pacto con el diablo, quien le termina cobrando caro el instante de felicidad al lado de la mujer fatal.

A continuación enumero sus doce etapas principales:

1. El mundo del antihéroe. Estos relatos de seres condenados regularmente están ambientados en lugares paradisiacos, cobijados por climas templados. No es una casualidad que tramas de novelas que se ajustan a este arquetipo, como *The postman always rings twice*, *Double indemnity* (James M. Cain, 1936), *Home is the sailor* (Day Keene, 1952) y *The face of evil* (John McPartland, 1954), ocurran en el sur californiano, a mediados del siglo xx, a escasos kilómetros de esa fábrica de sueños llamada Hollywood. El mismo Hollywood, que en inglés significa “madera sagrada” y se ubica en el condado de Los Ángeles, debería llamarse “madera corrupta” y ubicarse en el condado de Los Demonios, en alusión a los demonios que impiden a los habitantes de ese lugar gozar del paraíso que les rodea.

2. Presentación del antihéroe. En esta etapa conocemos al antihéroe, quien regularmente es un estafador, un vendedor ambulante, un tahúr profesional o un simple vagabundo.

“Aún dormía cuando el camión se detuvo para que se enfriase el motor”, nos dice Frank Chambers, de *El cartero siempre llama dos veces*. “Entonces vieron un pie que salía debajo de la lona y me arrojaron al camino”.¹ He aquí un personaje atado a nada ni a nadie. Ni a una universidad, ni a una mujer, ni a unos hijos, ni a unos padres. De hecho, Frank Chambers es tan libre que ni siquiera necesita dinero para comer o para viajar. Lo hace trepando a un camión de heno.

El asesino de las mil caras es un ser iluminado en la medida en que no se deja engañar por religiones, como las creadas por Marx, Bakunin o Cristo. El asesino de las mil caras sabe que, al unirse a una muchedumbre, el ser humano cede su voluntad a la de un líder, convirtiéndose en menos que una bestia, convirtiéndose en un

¹ James M. Cain (2003). *El cartero llama dos veces*, Emecé Editores, Argentina, p. 9.

idiota que pierde de vista sus prioridades. Es por esto que encarna la emancipación del individuo.

Por su calidad de condenado, su natural inclinación a los placeres de la carne y su singular manera de andar por la vida dando tumbos, hay mucho de picaresco en el asesino de las mil caras. Esto lo convierte en un personaje patético y simpático al mismo tiempo. Por ejemplo, el vendedor de productos domésticos Frank Dillon, de *A hell af a woman* (Jim Thompson, 1954), es un absoluto perdedor que no para de sentir lástima de sí mismo, mientras va de puerta en puerta, ofreciendo sus baratijas en medio de una lluvia torrencial.

Desde que tengo memoria me he estado partiendo el lomo intentando hacer algo con mi vida, y desde ese entonces siempre ha habido alguien haciéndome pasar un mal rato... De un modo u otro, me bloquean el camino... Si tan sólo hubiera gozado de una buena compañía en esos momentos, la constante lucha no me hubiese resultado tan pesada, pero siempre gocé de la misma suerte... Trepadoras, eso fue lo único que me ha tocado. Cinco trepadoras seguidas; una tras otra... o quizá fueron seis, o siete, no importa. Era como si todas hubiesen sido la misma...²

3. Encuentro con la *femme fatale*. El antecedente de la mujer fatal moderna es la dama que construyó armas, tanques y aviones durante la Segunda Guerra Mundial, mientras su esposo combatía en el Pacífico o en Europa. La sorpresiva independencia adquirida por estas mujeres, que luego de vivir subyugadas descubrieron que podían llevar a cabo oficios que antes eran reservados sólo para los varones, las volvió atrayentes, misteriosas y peligrosas. Algunos de

² Mi traducción. Jim Thompson (1990). *A hell of a woman*, Vintage Crime / Black Lizard, Estados Unidos, p. 177.

estos combatientes no reconocían a la mujer empoderada con la que se encontraron al regresar del frente de guerra.

Esto es lo que le sucede al antihéroe de la película *La dalia azul* (1946), dirigida por George Marshall. Otro filme que muestra esta atracción y miedo por la mujer que se niega a adaptarse al modelo de vida que le presenta su marido es el filme *Tensión* (1949), de John Berry. En esta película un farmacéutico labora doble turno para comprarle un hogar en los suburbios a su mujer. El problema es que la esposa no desea una bonita casa en los suburbios. La trama deriva en un asesinato resuelto por el detective que narra la historia.

Construir una *femme fatale* tiene su ciencia. La mujer fatal pierde encanto y hasta cae mal cuando no existe una sola característica que la redima. Por otro lado, hay pincelazos geniales que dotan a la *femme fatale* de una humanidad con la cual es imposible no identificarse. En la novela *The postman always rings twice* (James M. Cain, 1934), Cora gana un certamen de belleza en De Moines y utiliza el premio para viajar a Los Ángeles, donde espera conocer a un actor de Hollywood. Las cosas no salen como ella espera y termina casada con el dueño de una estación de servicio. El hombre es feo, desagradable y le dobla la edad.

—Me sometieron a una prueba. La cara iba bien pero ahora las películas son habladas. En cuanto empecé a hablar descubrieron lo que era: una provinciana.

—¿Y después?

—Estuve dos años entre individuos que me pellizcaban los muslos y me proponían salir a divertirnos un poco. Salí unas cuantas veces.

—¿Y después?

—¿Comprendes lo que quiero decir con eso de ir a *divertirnos*?³

³ James M. Cain, *op. cit.*, pp. 21-22.

Estas historias de sueños rotos y de mujeres usadas como trapos son capaces de provocarme un nudo en la garganta. En la novela *They shoot horses, don't they?* (1935), de Horace McCoy, la aspirante a actriz Gloria Beatty le cuenta al narrador las penurias por las que tuvo que pasar antes de llegar a Hollywood.

—Nunca estuve en Texas —dije.

—No te perdiste de nada —dijo ella—. No pude conseguir trabajo, así que decidí robar algo en una tienda y que la policía me tomara a su cargo.

—Buena idea —dije.

—Fue una espléndida idea —prosiguió—, pero no dio resultado. Los policías me tuvieron lástima y me soltaron. Para no morir de hambre me fui a vivir con un sirio que vendía salchichas en la esquina del City Hall. Mascaba tabaco. Siempre mascaba tabaco. ¿Te has acostado alguna vez con un hombre que masca tabaco?

—No creo haberlo hecho —contesté.

—Habría soportado eso —continuó—, pero cuando quiso hacer el amor sobre la mesa de la cocina, entre uno y otro cliente, no aguanté más. Dos noches después bebí veneno. Me quedé una semana en el hospital. Entonces tuve la idea de venir a Hollywood.

—¿Por qué no dejas el cine?

—¿Y para qué? —replicó—. De la noche a la mañana puedo convertirme en estrella.⁴

Pero los pasajes enternecedores no deben engañarnos ni hacernos creer que la *femme fatale* es una pobre dama en apuros y víctima de su circunstancia. Al contrario, la mujer fatal es un personaje activo, dueña de su destino y con un apetito insaciable por los

⁴ Horace McCoy (1973). *¿Acaso no matan a los caballos?*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Argentina, pp. 20-21.

placeres prohibidos. Escuchemos a Joyce Rogers de *The sex shuffle* (Lawrence Block, 1964):

Te extrañé, Bill. Bueno, no a ti en particular. Hombres como tú. Llevo casi tres años casada con Murray y es hora que no me acostumbro. La vida solía tener más emoción antes. No me la pasaba conviviendo con los amigos de mi esposo. No, yo dormía hasta tarde y me levantaba hasta tarde. Me encontraba hambrienta todo el tiempo. Hambrienta de gente y hambrienta de emociones. Es lo que extraño más... Escucha, claro que es mucho más fácil ahora, pero eso no lo es todo, Bill. Morirse es la cosa más sencilla del mundo. Tan sólo estar acostada, ahí, esperando la muerte, sin tener que trabajar de nuevo. Estar casada con Murray se parece mucho a eso. La emoción se ha ido.⁵

Algunas escritoras y escritores recomiendan meterse en la piel de sus personajes femeninos a la hora de escribirlos. Recomiendan pensar como ellas, ver como ellas, oír como ellas, respirar como ellas, incluso calzar zapatillas como ellas. Esto está bien para el neorrealismo, pero a la hora de escribir un relato de suspenso sugiero mejor trabajar con los misterios. Recomiendo presentar primero el misterio principal que envuelve a nuestra heroína y, encima de este misterio, poner otro más y luego otro. El truco es que mientras más sepamos de nuestra *femme fatale*, menos sepamos de ella.

La *femme fatale* no tiene por qué ser la flor más bella del ejido. El concepto poco o nada tiene que ver con la hermosura objetiva y sí mucho con la subjetiva. En *The postman always rings twice*, Frank Chambers dice de Cora Papadakis que “salvo su cuerpo, no era una

⁵ Lawrence Block (2007). *Lucky at cards*, Hard Case Crime, Estados Unidos, pp. 49-50.

belleza arrebatadora”.⁶ Frank Dillon describe a Mona Farrell como “una mujer muy lejos de representar una belleza arrebatadora”.⁷ En *Nothing more than murder* (1949), del mismo Thompson, éste lleva a cabo una farsica deconstrucción del cliché en la figura de la sirvienta asesina Carol Farmer:

Era algo bizca y con los pies bastante torcidos hacia adentro. El traje era un trapo gastado que Elizabeth le había dado para que lo arreglara, y había hecho una chapuza de la cabeza a los pies. Se había puesto unos zapatos viejos de Elizabeth que no le iban ni la mitad de bien de lo que podrían irle los míos. La blusa era demasiado ceñida para sus pechos o sus pechos eran demasiado grandes para la blusa, como prefieras. Eran demasiado grandes para cualquier cosa salvo para una talla extra. Si respiraba a fondo se le saltarían las costuras. Sentí que se me llenaban los ojos de lágrimas y sin embargo también quería reír. Tenía una pinta lamentable. Parecía un tambaleante saco de afrecho. Entonces se levantó el telón, o como prefieras decirlo, y todo cambió. Lo que pensé no era cosa de risa ni de llanto. Su leve bizquera le daba un aspecto atractivo y loco, y la forma de andar, con los pies hacia dentro, expandía en cierto modo su trasero, formando un diminuto valle bajo su falda y... no tiene sentido pero había algo que me hacía pensar en el Salmo Veintitrés. Yo creía que era torpe y pesada pero me di cuenta de que estaba equivocado. Sus pechos no eran demasiado grandes. Jesús, ¡sus pechos! La vi atractiva y dulce.⁸

En lugar de describir los rasgos físicos de una *femme fatale*, lo más eficaz es narrar la atracción que ésta ejerce en los personajes de la historia. La manera en que todos actúan al estar cerca de ella. Esto

⁶ James M. Cain, *op. cit.*, p. 11.

⁷ Jim Thompson (2012). *Una mujer endemoniada*, RBA Libros, España, p. 7.

⁸ Jim Thompson (1987). *Sólo un asesinato*, Ediciones B, Barcelona, pp. 24-25.

deja mucho más claro su poder de seducción que enumerar los rasgos que hacen a una mujer bonita. Digo, ¿cuántas veces tendremos que leer eso de “cintura breve, pechos generosos, nariz respingada y una boquita pequeña pero de labios carnosos”? Como si la atracción sexual se ajustase a ese tipo de patrones.

4. La seducción. Aquí el antihéroe escucha el canto de la sirena. En otras palabras, Eva le propone comer la fruta del árbol del conocimiento y el antihéroe se ve atraído por su propia perdición. El asesino de las mil caras está más que dispuesto a sacrificar su libertad y hasta su vida por ese épico acto de amor antes de la muerte. Es por ello que decide no atarse al mástil.

Esto es lo que piensa el tahúr Bill Maynard, de *The sex shuffle*, luego de conocer a Joyce Rogers, la mujer que lo hará poner su vida en juego:

Dicen que todo hombre tiene una debilidad. Dicen que por cada uno de nosotros hay una mujer en el mundo que nos hará brincar a través de aros en llamas con tan sólo tronar sus dedos. Dicen que un hombre corre con suerte si jamás en su vida llega a conocer a esa mujer.⁹

5. El plan criminal. Donde se le propone al antihéroe llevar a cabo un atraco, un robo, una estafa o un homicidio para cobrar la póliza de un seguro que supuestamente le permitirá a la pareja de criminales vivir felices por siempre.

En *Double indemnity*, el agente de seguros Walter Neff espera renovar la póliza de un tal mister Nirdlinger. Su cliente no está en casa, pero es recibido por la esposa de éste, la despampanante Phyllis Nirdlinger. Phyllis seduce a Walter y lo convence de asesinar

⁹ Lawrence Block, *op. cit.*, p. 40.

a míster Nirdlinger y orquestar el crimen como un accidente, para así continuar su romance con el dinero que la compañía de seguros pagará por la muerte del esposo.

6. La última oportunidad de dar marcha atrás. Debido a que este antihéroe no es una víctima de su circunstancia, se le debe dar una última oportunidad de dar marcha atrás; para que él solo reafirme su decisión de arriesgarlo todo por su amada. En *Perdición* esto ocurre cuando Phyllis se muestra interesada en adquirir un seguro de vida para su esposo, pero sin que éste se dé cuenta y firmando de manera apócrifa por él. Con más de quince años extendiendo pólizas, Walter sabe perfectamente lo que le dice la mujer entre líneas: “ayúdame a asesinar a mi marido”.

Tan pronto llega a su búngalo, el vendedor de seguros descubre que no puede sacarse a Phyllis de la cabeza. Es decir, Walter no participa en el homicidio por error ni por venganza, así como tampoco es obligado a participar en él por nadie excepto por sí mismo. En un sentido metafórico, Walter se asoma al acantilado y se siente atraído por lo que hay al fondo del mar. Su mente le dice que se aleje del borde mientras que su corazón lo anima a echarse un clavado.

Algo similar pasa en *El cartero siempre llama dos veces*. Cuando fracasa su primer intento de asesinato, Cora y Frank intentan huir juntos, sin dinero, pero a medio camino Cora se arrepiente y regresa a casa de su marido. Frank pierde todos sus ahorros en un billar de San Bernardino y también regresa a los brazos de Cora, para ayudarle a matar a su esposo una segunda y definitiva vez.

Esta etapa es muy importante debido a que establece que el antihéroe no es uno de esos personajes pasivos —tan comunes en géneros como la sátira política y el policiaco mal hecho—, sino que es dueño de su propio destino.

7. El crimen. Aquí el poeta no puede “innovar” mostrando piedad hacia sus personajes. Si el antihéroe se arrepiente y decide no llevar a cabo su crimen, o si la víctima muere, pero de forma accidental, significaría una alteración de orden estructural poco recomendable. El arquetipo deja de funcionar en estos casos, el antihéroe pierde peso y trascendencia, y la obra entra a los terrenos de la comedia más ligera. Se puede hacer que la *femme fatale* sea lesbiana, *hippie*, oriental, *punk*, afroamericana, comunista u hombre. Estos cambios superficiales no afectan en nada (ni tampoco aportan gran cosa), pero la consecución del crimen es ineludible.

8. Encuentro con el ángel. De manera inversa a como Jesucristo fue tentado por Satanás, el asesino se verá tentado por el ángel, quien le ofrecerá una salida a todos sus problemas, incubando en él una esperanza de redención. En *Double indemnity* el ángel aparece en la figura de Lola, hijastra de Phyllis Nirdlinger. La frágil jovencita inspira tanta ternura en Walter que a éste se le mete la idea de confesarle la verdad: “yo asesiné a tu padre”.

En la novela *Hell hath no fury* (Charles Williams, 1965), la figura virginal se encuentra encarnada por Gloria Harper, quien trabaja de secretaria para míster Harshaw. A la hora de la verdad, el antihéroe Harry Madox tendrá que decidir entre la voluptuosa, seductora y amazónica Dolores Harshaw, y la delicada, tímida, bella e inocente Gloria Harper. El contraste entre estos dos tipos de belleza (la dionisiaca y la apolínea) es utilizado por el poeta para destacar aún más la atracción que ejerce la muerte (tánatos) en el antihéroe.

9. El encuentro con el chantajista. No por nada le llaman novela negra. Es decir, estas historias con moral invertida están pobladas de personajes turbios y de dudosa reputación. Es por ello que nunca falta el zorro atraído por la carroña del criminal. Como es sabido, el

chantajista tiene conocimiento del delito perpetrado por el anti-héroe y exigirá parte del botín a cambio de su silencio.

En *Nothing more than murder* (Jim Thompson, 1949), Joe Wilmot es un vagabundo con un gran olfato para los negocios, es por ello que cuando se le presenta la oportunidad de matrimoniarse con Elizabeth Barclay, diez años mayor que él y dueña de un cine en Stoneville, Texas, la aprovecha.

Por medio de timos, traiciones, prácticas monopólicas y una total ausencia de escrúpulos, Wilmot convierte un cine al borde de la bancarrota en un negocio próspero y floreciente. Entre las personas que Joe estafa y explota se encuentran un fabricante de marquesinas, su proyccionista y un par de compañías distribuidoras de películas. A Wilmot le queda claro que no había otra forma de lograr lo que logró. Su *modus operandi* es la única manera de salir adelante para un huérfano egresado de las peores correccionales y orfanatos.

Elizabeth, quien suele ayudar a Joe con algunas tareas del Barclay, rebobina una cinta en el proyector de su hogar. El aparato quema la película generando un conato de incendio. Wilmot, quien se encuentra en la planta alta, baja corriendo las escaleras y se quema la mano al apagar el fuego.

Andy Taylor, el propietario del solar donde solía estar el único cine que le hacía competencia al Barclay, se presenta en casa de Joe y le ve la mano quemada. Taylor no comenta nada al respecto y le propone a Wilmot convertir su solar en un cine. Joe, quien alquila bajo contrato y por una bicoca el solar de Andy, se niega rotundamente a convertir el terreno de Taylor en otra cosa que no sea un estacionamiento para el Barclay. Taylor, molesto, abandona el hogar de los Wilmot.

Básicamente, Andy es dueño de una valiosa propiedad ubicada en el centro del pueblo y con la cual no puede hacer nada, ya que, años antes, firmó un contrato con Joe donde éste se comprometía a pagar una bicoca por el solar a cambio de la mitad de las ganancias

que ambos sacarían de él. Wilmot prometió que fincaría un gran cine en el terreno pero, en cambio, dejó que se pudriera, y el alquiler que paga por él no alcanza a cubrir lo que Taylor paga por los impuestos que le genera.

Gracias a triquiñuelas como ésta es que Joe tiene todos sus negocios marchando viento en popa. Los problemas de Joe comienzan cuando su corazón lo traiciona y Elizabeth lo sorprende en brazos de Carol, su criada. Sucede que Carol es una granjera humilde, bizca y con las rodillas juntas. Fue imposible para Wilmot no identificarse con esa pobre mujer pisoteada por la vida. Ella era él, en muchos sentidos. Carol es la encarnación de sus debilidades e inseguridades. Porque la actitud jovial, sociable y agresiva de Joe es tan sólo una máscara para ocultar un alma profundamente atormentada. El instante de debilidad al lado de Carol significa su ruina. Elizabeth interpreta el *affaire* como una traición, no como lo que es: un acto de conmisericordia.

Elizabeth les pone las cosas en claro a ambos amantes: reconoce que, sin la mente de Joe, su cine sería menos que nada, pero también sabe que su matrimonio se acabó. Los miembros del triángulo amoroso ponen sus mentes a trabajar para buscar una salida a su predicamento.

El accidente de Elizabeth con el proyector les brinda una idea al trío de criminales: orquestar un incendio para así cobrar el seguro de vida de Elizabeth. El seguro del cine no conviene cobrarlo, ya que se trata de un negocio próspero, pero la póliza de Elizabeth es lo suficientemente jugosa como para tenerla contenta. Los amantes se quedarán con el cine Barclay mientras que Elizabeth huirá de Texas con una jugosa indemnización por concepto de su falsa muerte.

Carol y Joe viajan por separado a Wheat City. Wilmot alquila una película (*El peligro de la jungla*) larguísima —más inflamable—, mientras que Carol busca una empleada doméstica con las medidas de Elizabeth, para que sirva como el cadáver necesario. Con la

sirvienta encerrada bajo llave en el hogar de los Wilmot, Elizabeth echa a andar el proyector, cuyos cables fueron previamente pelados, para así provocar un cortocircuito. La película alquilada por Joe se quema al instante —en aquellos días las cintas estaban hechas de nitrato de celulosa, uno de los materiales más inflamables del mundo—. Para establecer su coartada, Joe regresa a la capital con el pretexto de comprar un par de lámparas —que en realidad no necesita—. Su proyccionista toma nota de este hecho raro. Incluso le hace ver que no echaban de menos las lámparas, pero Wilmot hace oídos sordos.

El crimen es llevado a cabo. El comisario y el fiscal están listos para establecer la causa de la muerte como accidental. La triquiñuela para cobrar el seguro funciona de maravilla... hasta que varios sujetos pisoteados por Joe durante su ascenso encuentran una manera de vengarse e incluso beneficiarse con la “muerte accidental de Elizabeth”.

El proyccionista recuerda que no había una razón para que Wilmot viajara a Wheat City, excepto para establecer una coartada, y comienza a faltar a su trabajo y a exigirle vacaciones pagadas a su patrón o, de lo contrario, charlará largo y tendido con el investigador de la aseguradora.

El distribuidor de películas, Hap Chance, sabe que Sol Panzer, dueño de la cadena de cines más importante del estado y dueño también de aquella empresa fabricante de marquesinas que Joe estafó, pondrá una sucursal frente al Barclay, así que le parece curioso que Wilmot le arrebatara una película tan mala como *El peligro de la jungla* cuando ya tenía toda su cartelera llena por varias semanas. Hap en un principio creyó que Joe quemaría el Barclay, y estaba equivocado... pero a la vez no. Tan pronto se entera del incendio en el hogar de los Wilmot, Hap comienza a chantajear a Joe.

Por último, Wilmot recibe la visita de Andy Taylor, quien le recuerda la quemadura en su mano y le pregunta si el primer

accidente en su hogar no lo inspiró a provocar el segundo. Joe se queda sin palabras y Taylor le propone renunciar a su contrato de arrendamiento o, si no, hablará con el agente de seguros. De renunciar al contrato de arrendamiento, el cine del poderoso Sol Panzer se establecería frente al Barclay, empujando a Wilmot a su ruina. Mientras ocurre todo esto, la insegura Carol demanda estar más y más tiempo al lado de Joe, levantando poco a poco las sospechas del pueblo.

Hap Chance, Andy Taylor y el proyccionista son ejemplos de chantajistas. La función de estos ángeles negros es traer al antihéroe de vuelta a su realidad. El asesino de las mil caras sale del fango que es su vida de condenado, de condenado desde la cuna, sólo para disfrutar un instante de placer al lado de su amada, pero debe regresar al fango al que pertenece. Es algo cruel y a la vez real. Los que llegan a la novela negra en busca de historias de superación con finales felices deben buscar en otro lado.

10. El investigador de la aseguradora. En cierta manera, el asesino de las mil caras mezcla la tragedia y la historia detectivesca invertida, ya que el lector atestigua la planeación, la consecución y el encubrimiento del crimen. También hay una investigación, llevada a cabo por la policía, por un detective privado, por un familiar de la víctima o por la agencia de seguros, la cual sospecha que hubo mano negra en la muerte de su cliente.

En el caso de *Double indemnity*, el investigador de la aseguradora General Fidelity of California es el astuto y tenaz Barton Keyes. Al igual que los detectives del *whodunnit*, del *howdunnit* y del *whydunnit*, el investigador de la aseguradora es un no-personaje que actúa con implacabilidad y con motivaciones poco interesantes, como la lealtad a su compañía.

No pensemos que el investigador de la aseguradora nos viene a decir que el que la hace la paga. Tampoco representa algo

remotamente parecido a una justicia ciega e imparcial. La novela negra nos recuerda una y otra vez que este tipo de justicia no existe. En todo caso, el investigador de la aseguradora es un guardián más del orden establecido y representa los intereses económicos de una compañía.

11. El santuario. Aquí el antihéroe fantasea con la posibilidad de huir de su destino trágico. Conduce rumbo al sur, e incluso se acerca a una frontera que no sólo es física y política, sino también moral y legal. La frontera del miedo y los prejuicios de la sociedad de la que escapa.

Durante su persecución, el asesino de las mil caras intenta llegar a lo que él piensa que será su santuario, un paraíso tropical con leyes flexibles y autoridades sobornables, donde se convertirá en el hombre libre que nunca pudo ser en su propio país.

En la novela *Linda 67*, de Fernando del Paso, el asesino David Sorensen intenta llegar a México circulando por la carretera costera 101, la misma que recorría en compañía de la mujer que asesinó. En *The getaway* (Jim Thompson, 1958) incluso aparece un santuario para criminales ubicado en México. Este santuario está regido y administrado por un sujeto apodado Rey. Es el lugar al que pretende llegar el asaltabancos Doc McCoy mientras huye de la justicia estadounidense.

12. El beso mortal. El santuario fue en todo momento un espejismo, un falso oasis cuya única función era hacerle creer al asesino de las mil caras que tenía una escapatoria.

Ésta es la parte donde la viuda negra propina su beso mortal. Como en la fábula del escorpión y la rana, el primero no puede evitar picar al segundo. Está en su naturaleza. El antihéroe debe morir o pudrirse en prisión. Asignarle un final feliz al asesino de las mil caras sería contravenir la energía del cosmos que se manifiesta en el

arte; sería hacer de nuestro relato una farsa. El antihéroe debe pagar por desafiar a su creador. Es por ello que el asesino de las mil caras es el más moralista de los arquetipos.

El asesino de las mil caras es un lobo solitario que jamás será engañado por nadie excepto por su amada, por quien desea ser engañado una y otra vez. El asesino de las mil caras es el maestro que nos enseña que a este mundo hemos venido a morir por amor. Es el máximo rebelde, porque se rebela en contra del dios Jehová, el dios Alá y el dios Marx al aceptar el beso mortal de su *femme fatale* por placer, el pecado que más odian esas deidades.

Pero lo que más me gusta del asesino de las mil caras es su extrema simpleza. Tan poderosamente poética, la trama siempre es y será la misma: superhombre conoce a supermujer. Superhombre mata por supermujer. Supermujer mata a superhombre. Es todo. La trama más importante. La única, realmente.

El asesino de las mil caras puede ser el estafador más mentiroso con el resto de la humanidad, sin embargo es honesto consigo mismo. No teme admitir que anda en busca de una sola cosa y de ninguna más. Eso que todos buscamos, pero nos andamos entre las ramas para conseguir: el gran revolcón antes de la muerte. Nada más, nada menos. Poder, reputación, fama, popularidad y riqueza son, cuando mucho, medios para alcanzar su única meta. El asesino de las mil caras somos todos nosotros, pero sin inhibiciones.

Seducido hasta la locura tanto por el dios Eros como por el dios Tánatos, la búsqueda de lo bello es tan fuerte en el asesino de las mil caras que está más que dispuesto a morir por su amada, a quien jamás juzgará y siempre aceptará, con todos sus pecados.

¿Acaso puede haber una trama más pura?

Apéndices

1

Arquetipos en el terror

Así como los autores *hardboiled* utilizan el monomito a la inversa, Howard Philips Lovecraft pone de cabeza el Nuevo Testamento en “El horror de Dunwich” (1929), donde la albina y deforme Lavinia Whateley le da un hijo a la entidad cósmica Yog-Sothoth en una granja apartada en lo más profundo de la sierra alta de Massachusetts. El engendro, producto de la demoniaca concepción, es Wilbur Whateley, un prodigio de lo perverso que a los once meses de edad es capaz de conversar con adultos —aunque rara vez lo hace, debido a su talante huraño—.

No pasa una década cuando el hijo de Lavinia alcanza los dos metros de altura. Los perros en Dunwich lo detestan al punto de atacarlo a la primera oportunidad que se les presenta. Es por ello que Wilbur siempre viaja acompañado de un revólver. La misión de Wilbur es abrir un portal que permitirá la entrada a la Tierra de los seres primigenios que esclavizarán a la humanidad.

Wilbur tiene todo para invocar a Yog-Sothoth, excepto la página 751 de su maltratada copia del Necronomicón. Una noche de agosto, los pastores alemanes que resguardan la biblioteca Miskatonic atacan a Wilbur, quien intentaba hurtar el grimorio prohibido. La muerte del engendro provoca que su hermano gemelo, quien dependía de Wilbur para alimentarse, salga de la granja para saciar su apetito. Para Robert M. Price, esto es una referencia a la resurrección de Jesucristo.

El hermano de Wilbur propaga muerte y caos en Dunwich hasta que es detenido por los encantamientos de tres eruditos de la Universidad de Miskatonic. Antes de morir, el gemelo pronuncia algo parecido a lo dicho por el nazareno en la cruz (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”, Salmos 22:1): “¡Socorro, socorro, p... padre, padre, Yog-Sothoth!”.

“El horror de Dunwich” es uno de los relatos más densos del príncipe oscuro y barroco del terror. Leerlo de un tirón produce dolores de cuello y espalda, y la sensación de haber cargado una pesada losa por varias cuadras.

Otra relato de terror que parodia de manera perversa la purísima concepción es “Baal” (1978), de Robert R. McCammon, donde una mesera es violada por un ente que quema su cuerpo con la frialdad de su tacto. Del coito demoniaco acontecido en un oscuro callejón de Nueva York nace un niño maligno llamado Baal. El marido de la mesera fallece al intentar asesinar a su hijastro y Baal es enviado a un orfanato, donde aterroriza a profesores, niños, sacerdotes, e incluso viola a una inocente monja.

Si “El horror de Dunwich” nos recuerda los evangelios, “El color que cayó del cielo” (1927) nos remite al Antiguo Testamento. En “The colour out of space” un meteorito se estrella en las tierras del granjero Nahum Gardener. Ese año los Gardener cosechan frutos de gran tamaño y abundantes. A pesar su apetitosa apariencia, peras, manzanas, melones y tomates tienen un sabor amargo, podrido y desagradable. Al parecer, el meteorito contaminó el agua y la tierra del granjero. El asteroide no sólo envenena los cultivos, sino también a la vacada, a la caballada e incluso al hijo de Nahum, Thaddeus, quien perece de una manera espeluznante. Sus otros dos hijos, Merwin y Zenas, caen al pozo de agua, atraídos por algo que hay abajo, mientras que su esposa se vuelve loca y es encerrada en el ático. El granjero le refiere a su amigo Ammi Pierce un lamento que parece extraído del Libro de Job: “la maldición que pesa sobre

mí debe ser una especie de castigo pero no me imagino por qué, ya que siempre caminé derecho por los caminos del Señor”.

Ammi Pierce y otros vecinos de Nahum acuden a la granja de los Gardener pero huyen luego de atestiguar los cadáveres putrefactos de la familia. Pierce es el único que voltea hacia atrás para ver la siniestra luz que emerge del pozo, lo cual afecta su mente para siempre, en un pasaje que nos recuerda a la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuando la esposa de Lot voltea hacia atrás y queda convertida en sal.

El miedo dosificado por la narrativa de terror es usado como antídoto que inmuniza al público ante los horrores de la vida real. A simple vista, el terror es un género más sensorial que intelectual, que busca activar emociones tan primitivas y básicas como el miedo, el suspenso, la angustia y la ansiedad. Sus arquetipos son igualmente básicos. Es por ello que Lovecraft prescinde por completo del desarrollo de personajes, para no diluir el impacto emocional de sus atmósferas macabras. Sus protagonistas son puro intelecto y emociones —miedo, terror y ansiedad—; en su narrativa los sentimientos —amor u odio— brillan por su ausencia.

Una variante de la tragedia usada por H. P. Lovecraft y otros autores del género es la caja de Pandora. Aquí uno o varios personajes se enfrentan a la oportunidad de obtener información o abrir una puerta que traerá su perdición. La caja de Pandora nos dice que la curiosidad o hambre de conocimiento es más fuerte que nuestro instinto de supervivencia. Se trata de un arquetipo bastante revelador.

Como bien apunta Fritz Leiber, el *numinous* de Rudolf Otto está presente en el terror cósmico de Lovecraft: nos estremecemos de miedo ante lo diferente y poderoso —éste es el *mysterium tremendum*—, pero al mismo tiempo nos maravillamos, y su atracción es tan fuerte —lo que se conoce como el *mysterium fascinans*— que

estamos dispuestos a sacrificar nuestra salud mental, incluso nuestra vida y las de otros, para obtener el conocimiento oculto y prohibido. Esto es válido tanto para los individuos como para las naciones. Sólo hay que recordar que cuando las grandes potencias mundiales descubrieron la energía nuclear no dudaron en utilizarla, a pesar de conocer también los riesgos que implicaba.

El antropólogo Francis Wayland Thurston investiga el culto a Cthulhu, a pesar de saber que esta información sólo trajo desgracia y muerte a su tío, el profesor Gammell Angell, y al marinero Gustaf Johansen. Algo similar le ocurre a Robert Blake, protagonista de “El que acecha en la oscuridad” (1936), quien se ve atraído por la misteriosa iglesia de la Sabiduría Estelar. El campanario de dicho templo es visible desde su ventana. Las parvadas de pájaros evitan su torre y rompen filas cuando, accidentalmente, se acercan a ella. Blake decide investigar y, al hacerlo, pone en marcha los eventos que desembocarán en su propia perdición.

El arquetipo de “la curiosidad mató al gato” aparece en la novela *El pistolero*, de Stephen King, donde el Hombre de Negro interrumpe un velorio llevado a cabo en una taberna. El muerto era un vicioso llamado Nort, quien falleció por masticar demasiada hierba del diablo —opiáceo nativo de la zona—. El Hombre de Negro revive a Nort, luego de escupir sobre su cadáver. El villano continúa su camino hacia la Torre Oscura, pero deja una nota para la cantinera Alice. La nota le informa a la mujer que si pronuncia la palabra “diecinueve” frente a su amigo Nort, el vicioso le revelará los misterios de la muerte y del más allá. La misiva le asegura que tal conocimiento la volverá demente, pero que no aguantará las ganas de pronunciar dicho número frente al reanimado. A pesar de los consejos del pistolero Roland Deschain (“no pienses más en esa palabra. Enséñate a ti misma que el número que sigue del dieciocho es el veinte; que la mitad de treinta y ocho es diecisiete”), Alice queda loca luego de pronunciar la palabra frente a Nort.

Quizá el arquetipo más conocido en el terror es el miedo a la otredad. En el caso de *Drácula* (Bram Stoker, 1897), es el miedo a las antiguas leyendas de vampiros y al oscurantismo atribuido a Europa oriental. En *Drácula* el profesor Abraham van Helsing y sus secuaces intentan acabar con la amenaza medieval, ayudándose en todo momento de inventos tan modernos como el fonógrafo, la transfusión de sangre, la locomotora, la máquina de escribir, las armas de fuego y el telégrafo. Sin embargo, en un giro bastante filosófico de la trama, lo que termina funcionando, por encima de la tecnología (símbolo apolíneo de lo racional), es algo tan pasional como una cuchillada en el corazón (símbolo dionisiaco de lo romántico).

Si *Drácula* representa el miedo a la otredad, *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, representa el miedo al yo. Stephen King, en su ensayo *Danza macabra*, destaca la cualidad freudiana del edificio habitado por las dos personalidades del protagonista. Por un lado, la casa del doctor Jekyll tiene una bonita fachada y una acogedora chimenea en el vestíbulo, mientras que un laboratorio sucio y sin ventanas, en la parte posterior del jardín trasero, es el aposento del asesino mister Hyde. El respetable médico entra de día a una casa que sugiere riquezas y lujos, en un buen vecindario, y el monstruo sale de noche al Soho, por una puerta austera y sin aldaba. El arquetipo inaugurado por *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, con su dicotomía freudiana, se encuentra presente en personajes tan variados como Hulk y el hombre lobo.

Las parodias que Lovecraft hace de las leyendas bíblicas resultan más blasfemas que su Cthulhu. Luego de que Nietzsche anunció la muerte de Dios, autores como H. P. Lovecraft se dieron a la tarea de crear su propia mitología, una mitología atea.

Quizá el monstruo de Lovecraft más cercano a las pesadillas cristianas es la bruja de “The dreams in the witch house”. La nigromántica Keziah Mason incluso luce como la hechicera prototípica: una anciana de nariz ganchuda, expresión malévola, espalda

encorvada, voz ronca, que viste trapos pardos y amorfos. Keziah Mason fue capturada luego de la cacería de brujas en Salem, y aquí es donde Lovecraft se aleja del imaginario cristiano, ya que la hechicera no escapa de su celda a través de encantamientos procedentes de un oscuro grimorio, sino por medio de las matemáticas. Más de dos siglos después, el protagonista del relato, Walter Gilman, busca estas ecuaciones avanzadas y por ello alquila el cuarto que solía pertenecer a la vieja Keziah. De hecho, lo que convence al joven Gilman de que es posible acceder a una cuarta dimensión no son los textos de magos y alquimistas medievales como Pietro d'Abano, Joaquín de Fiore, Alberto Magno o Nicolas Flamel, sino las teorías de físicos y científicos contemporáneos. Gilman

deseaba estar en el edificio donde alguna circunstancia le había dado de pronto a una mujer anciana y mediocre del siglo XVII un entendimiento de profundidades matemáticas más allá de las indagaciones más modernas de Planck, Heisenberg, Einstein y de Sitter.¹

La radical secularización lovecraftiana convierte a una bruja en una matemática, pero —y esto es lo más importante— sin despojarla de sus poderes. A diferencia de lo que ocurre en el arquetipo “Scooby-Doo” de *El sabueso de los Baskerville*, donde el método científico implementado por Sherlock Holmes es utilizado para echar abajo las creencias en lo sobrenatural, en “Sueños en la casa de la bruja” “la ciencia no es un destructor de ilusiones irracionales sino una peligrosa exploración de verdades demasiado aterradoras para ser toleradas por la razón”.²

¹ H. P. Lovecraft (2017). *Ciclo mítico: los antiguos dioses* (tomo II, narrativa completa), Editorial Mirlo, México, p. 361.

² Mi traducción. Graham Harman (2012). *Weird realism: Lovecraft and philosophy*, John Hunt Publishing, Reino Unido, p. 195.

El problema que tengo con los vampiros no es la idea de que un no-muerto habite eternamente la noche gracias al consumo de sangre humana, sino que sus debilidades sean símbolos cristianos como los crucifijos y el agua bendita. El Copérnico del Terror —como le llamó Fritz Leiber— sabía que el lector moderno estaría más dispuesto a creer en el fin de nuestra civilización a manos —o, mejor dicho, a tentáculos— de un pulpo gigante, alado y antropomorfo, que en el arca de Noé o en la multiplicación de los panes y los peces.

El escritor de terror proyecta sus miedos en sus historias. En el caso de Lovecraft, sus fobias provienen de prejuicios infundados, pero igualmente funcionan como motor creativo. H. P. Lovecraft le tenía tal aversión a la carne —la que se come y la otra...— que sus principales monstruos eran mariscos. Como los cangrejos de *El que susurra en la oscuridad* (1931); el pez gigante de “Dagon” (1919); el pulpo antropoide de “El llamado de Cthulhu”, y los hombres-pezu de *La sombra sobre Innsmouth* (1936).

Como es bien sabido, su otra fobia eran los extranjeros que llegaban a Estados Unidos. La xenofobia es esencial para el terror cósmico que maneja Lovecraft. Uno de sus cuentos más racistas es “El horror de Red Hook” (1927). Aquí el detective Thomas Malone investiga a Robert Suydam, líder de una secta sospechosa de secuestrar niños y ofrecerlos en sacrificio a la diosa Lilith. Resulta obvio, sin embargo, que lo que más les preocupa al narrador y al detective no son las desapariciones de infantes, sino el hecho de que la secta esté compuesta principalmente de personas morenas y de ojos rasgados que entran ilegalmente a su país.

No me imagino una compañía más incómoda que la de Lovecraft, sin embargo, no creo que su racismo lo convierta en una mala persona, sino en un producto de su tiempo. Una mala persona no hubiese mantenido tan extenso y atento contacto epistolar con más de noventa de sus admiradores. Su extrema pobreza lo obligó a llevar una dieta precaria, pero nunca escatimó en gastos para sus

intercambios postales. Una mala persona no hubiese alentado a sus amigos escritores a que usaran con toda libertad su mitología cósmica sin recibir un dólar a cambio.

Lovecraft estaba convencido de que nuestro mundo y nuestra especie no son más que “fugaces incidentes en la grandeza del ciclo cósmico” y no temió llegar hasta los últimos rincones de la literatura para ilustrarlo.

2

El terror espacial

Ya sea por las imprudencias del hombre o por la inminente aunque lejana expansión del Sol cuando entre en su fase de gigante rojo, la Tierra como lugar habitable dejará de existir. Obras de Carrington, películas de Kubrick, dramas de Shakespeare, fotografías de Horta, partituras de Mozart, invaluable obra de arte..., en fin, todo registro de nuestra historia será pulverizado por los océanos de lava que tarde o temprano cubrirán el planeta.

Éste es un hecho que durante mucho tiempo ha fascinado a los autores de ciencia ficción. Colonizar otros planetas resulta una opción poco viable no sólo por lo costosos que son los viajes interestelares, también porque la fabricación de un traje que nos proteja de las inclemencias del espacio exterior tiene un valor mayor a doce millones de dólares, y éstos son confeccionados para astronautas que llevarán a cabo misiones extravehiculares en estaciones y satélites en órbita. Una protección similar a los trajes espaciales sería vital a la hora de poner un pie en cualquier planeta diferente de la Tierra, ya que la posibilidad de encontrar un mundo con una atmósfera similar a la nuestra es bastante remota. Dependemos de muchas cosas que nuestro planeta brinda, principalmente oxígeno, agua, protección contra la radiación cósmica, gravedad para desarrollar musculatura, comida y una temperatura que oscile entre menos veinte y sesenta grados centígrados.

Un concepto presente en la literatura de ciencia ficción es la terraformación. Terraformar implica modificar la atmósfera, temperatura, topografía, flora y fauna de otro mundo hasta convertirlo en uno habitable para la especie humana. Dicho concepto aparece en *Herederos del tiempo*, novela de Adrian Tchaikovsky. En ese planeta terratransformado los simios serán infectados con un nanovirus que acelerará su evolución y asegurará el futuro de la especie humana. Los problemas comienzan cuando el nanovirus infecta a los receptores equivocados: arañas. Con el tiempo, los arácnidos se convertirán en criaturas inteligentes que se apoderarán del mundo que habitan y se enfrentarán con la tripulación del *Gilgamesh*, una nave-arca que busca dónde atracar y naufraga en el espacio sideral transportando a los únicos sobrevivientes de toda la especie humana.

Albert Einstein fue el primero en declarar que nada viaja más rápido que la luz. Para las historias de ciencia ficción en las que la velocidad de la luz es limitante y no se cuenta con tecnología para hibernación, existe el recurso de las naves generación, tripuladas no sólo por los hijos de quienes emprendieron el exilio en un inicio, sino incluso por los hijos de éstos.

En *Dentro del Leviatán*, novela del norteamericano Richard Paul Russo, la nave *Argonos* ha vagado a lo largo de la galaxia por siglos, hasta que registra una señal proveniente de un misterioso planeta. El equipo enviado a investigar encuentra los restos de una colonia masacrada en una especie de sacrificio ritual. Poco tiempo después, la tripulación del *Argonos* recibe otra señal proveniente de una nave abandonada. A partir de ese momento el relato entra en la categoría de terror espacial.

Además de Richard Paul Russo y Adrian Tchaikovsky, otro autor de terror espacial es Alastair Reynolds. Un concepto presente en las obras de Reynolds es la plaga fusionadora, un virus nanotecnológico que destruye tanto edificios como naves espaciales y personas. En

el futuro propuesto por la saga *Espacio Revelación*, la mayoría de los seres humanos cuentan con implantes nanotecnológicos. Planetas como Ciudad Abismo, antes de extinguirse, adquieren un macabro aspecto gótico, con pináculos muy puntiagudos y herrumbrosos.

En el terror ambientado en el espacio exterior, a diferencia de lo que ocurre en los libros de autoayuda, el universo no conspira a tu favor. Todo lo contrario: el vacío sideral es un monstruo con mil y una maneras de exterminarte, y que además hace patente el lugar tan insignificante que ocupas en la gran vastedad del cosmos. El espacio no te quiere, pero eso no es lo peor. Lo peor es que allá nadie te escuchará gritar.

3

Los diez pecados capitales de la narrativa

1. **Cursilería.** Es apelar a las emociones del respetable de la manera más burda.
2. **Pretensión.** Es la ambición sin sustancia ni técnica.
3. **Panfleto.** Es tratar al lector como a un niño al que se le tiene que decir lo que está bien y lo que está mal. Justo lo que hago en este decálogo.
4. **Lugares comunes** como el artista atormentado, la prostituta con el corazón de oro, el adolescente incomprendido, el pueblito mágico, el delincuente con honor y el mafioso naco y panzón. Los clichés pueden llegar ser inevitables, lo verdaderamente malo es no saber que se está echando mano de ellos, creyendo que se está haciendo algo original.
5. **Mala redacción.** Son las palabras repetidas, los hipérbatos, las cacofonías, los *non sequitur*, las oraciones kilométricas, el abuso de los signos de admiración!!!!, de los puntos suspensivos...
6. **La paja.** Cuando el narrador se desvía de la historia que está contando para tirar sus netas, eso es paja (con albur).
7. **Referirte a tus libros publicados** como “mis hijos”.
8. **Responder reseñas negativas.** No les des importancia a los críticos. Mucho menos si haces subgénero. Hacer subgénero para agradar a un crítico es como hacer hamburguesas para

agradar a un vegano. Tendrías que quitarle la carne y el tocino para tenerlo contento.

9. Aburrición. Es contar una historia de lo más anodina, totalmente libre de eventos significativos, con tal de no arriesgar y de que no te acusen de sensacionalista. Es jugar a la segura.

10. Erotismo chafa. “Escalé su monte de Venus, como un alpinista febril; busqué el clítoris como Indiana Jones en busca del Santo Grial, y enterré mi lengua en su sabrosa vulva, como un astronauta enterrando en la luna la bandera de su patria”.

4

Método interactivo para maquilar novelas policiacas

En este cuestionario no hay respuestas correctas ni incorrectas. Tan sólo se trata de una guía que les ayudará a prever el rumbo que lleva su obra literaria. Lo único importante es que lo contesten con honestidad.

1. ¿Es capaz de resumir de manera cabal la premisa de su relato en un solo párrafo?
Diez puntos si sí. Menos veinte puntos si no.
2. ¿Su héroe cuenta con una meta clara?
Diez puntos si sí. Cero puntos si no.
3. ¿Tiene un villano, antagonista o némesis?
Diez puntos si sí. Cero puntos si no.
4. ¿Su villano cuenta con una meta clara?
Diez puntos si sí. Cero puntos si no.
5. ¿Su héroe es víctima de su circunstancia o es proactivo?
Diez puntos si es proactivo. Cero puntos si es víctima.
6. ¿Arriesga algo importante su héroe al emprender su aventura?
Diez puntos si sí. Cero puntos si no.
7. ¿Se trata de la novela policiaca que quiere leer o sólo son reflexiones que desea publicar para abrir su alma al mundo?

Lo primero es de profesionales (diez puntos), lo segundo son publicaciones de Facebook (menos veinte puntos).

8. ¿El héroe de su historia es usted mismo en la forma de un *alter ego*?

Diez puntos si no. Menos veinte puntos si sí.

Menos de 40 puntos	Felicidades, lo suyo es la literatura seria. Olvídense del policiaco y vaya por ese Nobel, maestro.
De 40 a 60 puntos	Usted tiene una buena tragedia <i>hard-boiled</i> entre manos.
De 60 a 80 puntos	Usted ha escrito una verdadera novela policiaca. Tal vez no reciba halagos de los críticos más exquisitos, pero hará felices a muchos lectores.

Tabla 1. Resultados. Fuente: elaboración propia.



El asesino de las mil

caras, de Hilario Peña, se terminó de

imprimir en enero de 2020, en los Talleres Gráficos Santa Bárbara, S. de R. L. de C. V., ubicados en Pedro Cortés núm. 402-1, colonia Santa Bárbara, C. P. 50050, Toluca, Estado de México. El tiraje consta de 2 mil ejemplares. Para su formación se usó la familia tipográfica Borges, de Alejandro Lo Celso, de la fundidora PampaType. Concepto editorial: Félix Suárez, Hugo Ortíz, Juan Carlos Cué y Lucero Estrada. Formación, portada y supervisión en imprenta: Daniel Centeno Fuentes. Cuidado de la edición: Mariana Aguilar Mejía, Laura Zúñiga Orta, Erika Yanet Medina Trinidad (como parte de sus prácticas profesionales) y el autor. Editor responsable: Félix Suárez

