



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

DE LO CRIMINAL A LO POÉTICO: UNA APROXIMACIÓN AL CARÁCTER
AMBIVALENTE DE *LINDA 67. HISTORIA DE UN CRIMEN*
DE FERNANDO DEL PASO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

NATALI GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

DIRECTORA DE TESIS

DR. FELIPE OLIVER FUENTES KRAFFCZYK

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

ASESORA ADJUNTA



OCTUBRE 2016

*A mis padres, por ser la base fundamental de todo lo que soy,
tanto en el ámbito académico como en la vida,
y por el apoyo incondicional que siempre me han brindado.*

*A mi esposo, por su comprensión y paciencia durante
la elaboración de este trabajo. Gracias por todo el
cariño ofrecido en cada nuevo paso que doy.*

*A mi hijo, por ser la luz de mi existencia
y el motor que me impulsa a seguir adelante.*

*A mi directora de tesis, asesores y todos aquellos
que enriquecieron esta investigación con sus comentarios
directa o indirectamente y la hicieron posible.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES AL GÉNERO POLICIACO	15
1.1 Orígenes del género policiaco.....	15
1.2 Subgéneros de lo policiaco	26
1.3 La evolución del género policial en la literatura contemporánea	39
CAPÍTULO 2: ELEMENTOS DEL GÉNERO POLICIACO EN <i>LINDA 67</i> <i>HISTORIA DE UN CRIMEN</i>	46
2.1 <i>Linda 67. Historia de un crimen</i> y su relación con la producción literaria de Fernando del Paso	46
2.2 Construcción de la escritura en el relato: convergencias y divergencias en la narrativa policial	53
2.2.1 Del pasado al presente: retrospectión y voz de un asesino	53
2.2.2 Investigación y búsqueda de múltiples delitos	57
2.2.3 El futuro anulado: la “resolución” del crimen	66
2.3 Intertextualidad en la novela	72

CAPÍTULO 3: CRÍTICA SOCIAL Y VISIÓN DE MUNDO	84
3.1 Personalidad disgregada: el problema de la identidad de los personajes	84
3.1.1 La mirada y la memoria: construcción identitaria del protagonista	84
3.1.2 El yo y el otro: el problema de la identidad colectiva y la función del espacio	94
3.2 Choque entre naciones: el conflicto entre México y Estados Unidos	102
 CAPÍTULO 4: LA FUNCIÓN DE LOS SUEÑOS, ENSOÑACIONES E IMÁGENES POÉTICAS EN EL RELATO	 113
 CONCLUSIONES	 134
 BIBLIOGRAFÍA	 139

INTRODUCCIÓN

La narrativa mexicana del siglo XX tiene diversos escritores de gran importancia, aunque pocos tan prolíficos e innovadores como Fernando del Paso (Ciudad de México, 1935). Este autor se ha desarrollado en diferentes ámbitos literarios como el ensayo, la poesía, el teatro, el cuento, entre otros, pero sobre todo es reconocido por su labor como novelista. Su incursión en el mundo de las letras se dio con la publicación del libro de poemas *Sonetos de lo diario* (1958), debido a la intervención de Juan José Arreola, y “El estudiante y la reina” (1959), aunque este último es un ejercicio prosístico, según afirma el mismo Del Paso. No obstante, es con la novela *José Trigo* (1966) que el escritor accede al reconocimiento literario hispanoamericano, y esto se afianza y sostiene nacional e internacionalmente con la publicación de *Palinuro de México* (1977), *Noticias del imperio* (1987), y posteriormente *Linda 67. Historia de un crimen* (1995). Gracias a su trayectoria ha sido galardonado con múltiples premios como el Premio Xavier Villaurrutia (1966), Premio Internacional Rómulo Gallegos (1982), Premio Mazatlán de Literatura (1988), Premio FIL de Literatura (2007), Premio Internacional Alfonso Reyes (2014) y el Premio Cervantes (2015), entre otros.

Algunas características esenciales de los textos delpasianos son: “la relación que tiene con el mundo de la historia; sus pretensiones y mecanismos totalizadores y la poética, o teoría

del fenómeno estético, que sustenta sus novelas”.¹ Además, Del Paso plantea una nueva construcción de la novela latinoamericana en diferentes elementos como modificaciones e innovaciones en las estructuras literarias, los temas, tiempos de narración, estilos e ideas. En sus textos aborda la tragedia del destino del hombre, sus raíces, así como la identidad política, cultural y social dentro de la cual se construyen sus personajes. Sus obras poseen gran complejidad y requieren de la participación activa del lector; se hacen presentes en ellas los mitos y tradiciones de distintos espacios temporales, juega con el lenguaje y crea nuevos conceptos, inserta la historia y el contexto de los países en que se ambientan sus novelas, aunado a la ficción literaria realizada. Recrea con gran precisión las características de sus personajes en un espacio y tiempo aparentemente caóticos que, finalmente, tienen una construcción precisa y motivada.

La crítica literaria ha reconocido su importancia y labor en el mundo de las letras. Sus textos son parte de un término que los críticos han denominado “novela total”² por la vastedad de recursos, espacios, temas, personajes, referencias culturales y de contexto de las que parte para estructurar sus obras. Vargas Llosa define este término de la siguiente manera:

Una “novela total”. Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos.³

¹ Robin William Fiddian, “Fernando del Paso y el arte de la renovación”, en Alejandro Toledo (sel. y prol.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, Era-UNAM, México, 1997, p. 257.

² Véase Inés Sáenz, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

³ Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo blanc*, Seix Barral, Bogotá, 1992, p. 26.

Del Paso fue contemporáneo de Álvaro Mutis, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, José Agustín, entre otros, y estuvo en contacto con escritores latinoamericanos como Mario Benedetti, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, etcétera, además de que él mismo reconoce influencias literarias de James Joyce, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Ernesto Sábato.⁴

Pese a los múltiples premios y reconocimientos que Del Paso ha obtenido, y la nutrida bibliografía y crítica literaria que se ha realizado respecto al escritor y sus primeras tres novelas, su cuarto texto, *Linda 67. Historia de un crimen*, objeto de estudio de esta tesis, no ha obtenido la misma atención por parte de la crítica e incluso se ha desestimado su valor literario.⁵ Respecto a los análisis de *Linda 67*, la mayoría corresponden a artículos y entrevistas al autor, resultado de la primera recepción del texto; por otro lado, en algunos artículos sobre la obra, le ha dado prioridad al estudio genérico.

Algunas entrevistas realizadas a Del Paso en la primera recepción del texto son: “A la escritura nunca le he podido dedicar más de cuatro horas diarias: Fernando del Paso” de Javier Gutiérrez Ruvalcaba (1996) y “Fernando del Paso regresa a la narrativa con un ‘thriller’, ‘Linda 67: Historia de un crimen’ y habla de sus preferencias policiacas” (1996) de José Alberto Castro. De manera general, en estas entrevistas el escritor dialoga acerca de la construcción de *Linda 67*, por ejemplo qué lo llevó a escribir una novela policiaca, cómo seleccionó el espacio de la narración, cuál fue el propósito de contar inicialmente el asesinato y cuáles fueron los cánones estéticos que siguió para la construcción del texto.

⁴ Véase Fiddian, *op. cit.*, p. 262.

⁵ Véase *infra*.

Ya he mencionado que los artículos de crítica académica sobre el texto objeto de estudio son exiguos en comparación con los análisis que existen respecto a las tres primeras novelas delpasianas; entre los más difundidos se encuentran: “Linda 67, historia de un crimen” (1997) de Tito Pérez Martínez. Aunque breve, es un artículo sumamente conciso e interesante en el que el autor pone en signos de interrogación las intenciones de Del Paso para escribir una novela policiaca, por ello establece como hipótesis la crítica a la sociedad actual aunque no desarrolla esta premisa; otro es “Novela algo más que negra” (1997) de Marcos Giralt Torrente, quien presenta en dos cuartillas un resumen de *Linda 67* y postula que si bien el texto va más allá del género negro, el lenguaje manejado es austero y directo, y la profundidad psicológica de algunos de los personajes no llega a percibirse (o simplemente no la tienen). En “Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso” (2006) de Elizabeth Corral Peña, la autora afirma que *Linda 67* es un *thriller*. Este artículo se enfoca sólo al análisis del capítulo 8 de la novela pues explica que es fundamental para el desarrollo del texto y concluye que es un aspecto de orgullo lo que motiva a David a asesinar a Linda; y cito por último el texto “Sobre la estructura de *Linda 67, historia de un crimen* de Fernando del Paso” (2006) de José T. Espinosa-Jácome, quien realiza un análisis psicológico de la novela guiado a partir del mito de Andrómeda y sus implicaciones arquetípicas. Aunque no coincido en temas de análisis, es interesante la propuesta psicológica que en él se encuentra.

Si bien reconozco la validez de los estudios realizados por los críticos mencionados, considero que es necesario acceder al universo delpasiano y determinar las características literarias adicionales al estudio del género de la obra, pues *Linda 67* no se limita a la actividad lúdica del género policial, sino que también pone en tela de juicio y critica problemas que se

pueden encontrar en la producción literaria delpasiana anterior, como la construcción de la sociedad contemporánea y su carencia de valores (en este caso se enfoca sobre todo en México y Estados Unidos), así como el problema de la identidad y la memoria, lo cual se integra a partir de diversas estéticas que interesan al autor, como el surrealismo, por mencionar un ejemplo. En otras palabras, si bien Del Paso parte de lo criminal aunado a lo policiaco para ambientar su novela, establezco que es posible realizar una lectura que parte desde lo social hasta lo simbólico dentro del texto, cualidades que no se han profundizado anteriormente por la crítica literaria.

Para la realización de esta investigación parto de la hipótesis de que Fernando del Paso conjunta en su novela *Linda 67. Historia de un crimen* lo criminal y lo poético, con la finalidad de expresar la conciencia que posee respecto a la construcción ambivalente de la sociedad moderna, y que este factor puede ser narrado y poetizado en sus hechos más bellos y sublimes (como el amor o la pasión hacia una persona), así como los aspectos más violentos de una comunidad, por ejemplo, la fragmentación de un hombre y la disolución de su identidad, hasta cometer un asesinato; es decir, existe una poética en la narración del crimen.

En este sentido, el objetivo principal de esta tesis es analizar e interpretar el texto *Linda 67. Historia de un crimen* de Fernando del Paso para justificar de qué manera la novela reconstruye las características del género policiaco y negro clásico en una obra contemporánea para realizar una crítica de la construcción de la sociedad respecto a su carencia de valores e identidad aunado a la violencia, a partir de la conjunción de aspectos ambivalentes: lo bello y lo trágico, la vida y la muerte, lo poético y lo criminal, lo cual permite una mirada hacia los conflictos interpersonales, tanto de los personajes, como de la realidad que comparten.

Para el análisis de la obra, este proyecto consta de cuatro capítulos en los que desarrollo mi propuesta interpretativa. En el capítulo 1: “Aproximaciones al género policiaco” expongo los orígenes del género policial, sus subgéneros y los alcances de éstos en América Latina, con la finalidad de mostrar cuál es la relación de la novela objeto de este estudio con el género al que se ha relacionado. Por ende, es necesario caracterizar el género (y subgéneros) de lo policiaco y afirmar de qué manera Del Paso juega con estas categorías, ya que la novela propone una discusión del género policial (que en su forma clásica ya no es posible en la actualidad), la caída de la razón y la moral, y la preferencia por el dinero y las apariencias. Principalmente, para el análisis de la parte histórica del género uso como base a Thomas Narcejac con su texto *Una máquina de leer: La novela policiaca* (1975) y *Poética del relato policiaco: (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)* (2006) de Iván Martín Cerezo. Si bien hay diversos textos que abordan el género policiaco, los autores mencionados reúnen, confrontan y dialogan con las distintas posturas que se han formado alrededor del género, desde sus orígenes hasta el término de la época clásica policiaca, mientras que otros autores no dialogan con la problemática de la definición del género, o sólo realizan una suma sincrónica de los escritores, por lo que la postura teórica y crítica de los autores mencionados es un apoyo para los objetivos de mi estudio. Posteriormente, para señalar y establecer la producción literaria de textos policiacos en Latinoamérica (y sus variantes) utilizo como base los textos *Cuento policiaco mexicano* (1987) de María Elvira Bermúdez; *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana* (2005) y *Escena del crimen* (2009), ambos de Miguel G. Rodríguez Lozano; y “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana” (1991) de Mempo Giardinelli.

En el segundo capítulo, titulado: “Elementos del género policiaco en *Linda 67. Historia de un crimen*” efectúo, en primer lugar, un acercamiento a la novela y su relación con los textos delpasianos precedentes, así como su lugar dentro de la literatura latinoamericana, tanto del texto como del autor. Posteriormente, establezco líneas de contacto entre la literatura policial y negra clásica, y el texto objeto de estudio. Esta investigación se desarrolla en función del inicio de la historia, la voz del asesino, los múltiples delitos acaecidos y la resolución del crimen, para así determinar las características de la novela y cómo se relaciona con el género en el que se ha ubicado. Finalmente, abordo la intertextualidad entre *Linda 67* y algunas obras clásicas del género policial y negro con las cuales Del Paso establece un diálogo (y en qué consiste éste). Para el marco teórico continuó principalmente con los críticos del capítulo 1, excepto en la parte de intertextualidad, en donde me apoyo de críticos como Julia Kristeva, con su texto “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” y Gérard Genette: “La literatura a la segunda potencia”, ambos textos pertenecientes a la obra *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1997), compilada por Desiderio Navarro. Después del análisis intertextual entre *Linda 67* y algunas obras canónicas del género, determino que Del Paso parte de lo policiaco y lo negro pues éstos le permiten criticar la construcción de la sociedad actual, aunque el autor reconfigura y dialoga con la tipología en un ambiente contemporáneo y lo dota de un carácter poético.

Después de establecer cuál es la relación entre la novela objeto de este estudio y el género con el que se ha relacionado, en el capítulo 3, “Crítica social y visión de mundo”, exploro la discusión que establece Del Paso respecto a la imposibilidad de la construcción de la identidad de los personajes (sobre todo del protagonista) tanto a nivel particular como

colectivo, en un tiempo y espacio determinados, así como los conflictos sociales descritos, las comunidades divididas y los seres pocas veces conscientes de su fragmentación que se aferran al reconocimiento económico de hombres igualmente fracturados y diluidos. Para este apartado analizo el problema de la identidad, primero del protagonista, pues es un personaje escindido con múltiples problemas, los cuales desencadenan el crimen; posteriormente se presenta el estudio de la identidad colectiva y el espacio en el que se desenvuelven los personajes. Por último, analizo el conflicto entre México y Estados Unidos, y cómo este factor es abordado y examinado en el texto. Para el estudio de la memoria, el recuerdo y la identidad aludo fundamentalmente a conceptos elaborados por Paul Ricoeur. En el caso del conflicto entre México y Estados Unidos, las posturas de Carlos Fuentes con *“El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América Latina”* (2013) y textos diversos de Octavio Paz, son esenciales para el desarrollo de mi interpretación. En este apartado, concluyo que la obra reproduce esquemas donde el poder adquisitivo es más relevante que aspectos culturales de los hombres modernos, y los sectores de las comunidades anglosajonas y mexicanas quedan expuestos en su lado materialista, los cuales habitan en un espacio asimismo disgregado.

Los elementos antes mencionados desembocan y se conjuntan en el capítulo 4 de la tesis: “La función de los sueños, ensoñaciones e imágenes poéticas en el relato”. En esta sección estudio los fenómenos oníricos que el personaje principal tiene poco antes de asesinar a Linda, y que continúan durante la investigación y el arresto, ya que el protagonista se construye a partir de sus sueños y alucinaciones (además de sus recuerdos, analizados en el capítulo 3). El estudio se desarrolla con la finalidad de comprender la función de los sueños y su significado en la novela, ya sea con respecto a los problemas de identidad, de toma de

decisiones e incluso el futuro. El estudio y la interpretación se desarrollan con relación a la trama de la novela, por lo cual la parte psicoanalítica no tiene un peso relevante; por el contrario, el análisis se expone desde una actitud poética, hermenéutica y surrealista, aunado a los postulados de Gastón Bachelard en sus obras *Poética de la ensoñación* (1982) y *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (2003), y Jean Duvignaud: *El banco de los sueños. Ensayo antropológico del soñador contemporáneo* (1981). Además, concluyo este apartado con una reflexión sobre la relación de lo policiaco y lo poético que Del Paso establece en su novela, ya que las obras policiacas en su esquema clásico no incorporan los elementos artísticos u oníricos como aspectos fundamentales para la narración, mientras que el escritor mexicano sí dota de un carácter poético a una obra criminal (incluso narra estéticamente el hallazgo del cuerpo asesinado), por lo que la decadencia de la sociedad contemporánea es poetizada tanto en hechos criminales como en aspectos trascendentes para el ser humano.

Con la conjugación de los cuatro capítulos mencionados se conforma un estudio que parte desde lo genérico hasta llegar al estudio estético-poético del texto, es decir, desde su estructura, hasta la visión de mundo del autor, lo cual despliega diversos puntos de análisis de la obra elegida. No obstante, cabe señalar que la investigación y los elementos analizados no agotan de manera total al texto; por el contrario, estas categorías medulares son algunas de tantas que construyen a la novela delpasiana, y establecen la posibilidad de continuar investigaciones posteriores, además de que posibilitan el reconocimiento artístico de la novela, por parte de la crítica y de los lectores.

CAPÍTULO 1: APROXIMACIONES AL GÉNERO POLICIACO

1.1 Orígenes del género policiaco

La literatura como obra artística contiene en su construcción distintos géneros y subgéneros que conforman a los relatos. Históricamente, se han establecido tres categorías genéricas del texto literario: la lírica, la épica o narrativa y la dramática. A su vez, éstas se subdividen en distintas ramas según su época, contexto social, representantes, estilos, intereses, entre otros factores determinantes. No es el objetivo de la presente tesis elaborar una teoría alrededor de los géneros; sin embargo, es necesario mencionar esta subdivisión debido a que uno de los géneros de conformación relativamente reciente (en relación con sus antecesores) que ha cobrado gran importancia en los últimos siglos, sobre todo a partir del XIX, ha sido el policiaco, el cual se estudia y se ejemplifica en las siguientes páginas.

Las características generales de lo policiaco, su construcción a lo largo de distintas épocas y la evolución que lo ha configurado, así como su auge en diversos países, han generado una problemática alrededor de la denominación del género así como sus divisiones. Se le ha denominado novela (o relato) policial, policiaca, criminal, problema, de enigma, detectivesca, de intriga, etcétera. Y respecto a los subgéneros que en ella se establecen se

encuentra la novela (o relato) negra, *crime story*, de misterio, polar, *hard-boiled*, *thriller* o suspenso, neopolicial, de contra espionaje, entre otros.⁶

Debido a los distintos nombres que presenta el género, el gran público lector que posee y su duración temporal, son bastantes las investigaciones y textos respecto a éste; sin embargo, la mayoría se ha centrado en una investigación de tipo diacrónico⁷ y no ha realizado una crítica del género. Por esto, para determinar cómo Fernando del Paso en su novela *Linda 67. Historia de un crimen* accede a lo policiaco y lo negro para realizar una crítica de la construcción de la sociedad contemporánea, es necesario tener un acercamiento a la evolución del género desde sus orígenes, hasta su producción en América Latina para así determinar de qué manera se inserta el texto en las obras precedentes y cuál es su lugar en la literatura policial, así como las categorías a las que se acerca y, por el contrario, a cuáles no pertenece.

La definición del relato policiaco es distinta y cambiante según el crítico que la planteé.⁸ Son distintas sus reglas, sus elementos principales, así como distintas son las características que los teóricos proponen para que un texto sea considerado policiaco. De manera general se puede definir lo policial como un género cuyos relatos plantean un misterio o enigma criminal. Éste casi siempre es un asesinato, pero también puede ser: “un robo, un secuestro, una extorsión, [o] un chantaje”.⁹ El protagonista suele ser un detective, pero también puede ser un policía, investigador (profesional o no), doctor, o persona

⁶ En el presente trabajo se designa este tipo de género en conjunto como policiaco/policial, ya que es la denominación más extendida y conocida por críticos y lectores para evitar confusiones (véase la bibliografía de esta tesis). Cuando se definan las características de alguna subcategoría en específico se explicará en el cuerpo del texto.

⁷ Véase Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, p. 15.

⁸ *Ibidem*, pp. 24-29.

⁹ *Ibidem*, p. 41.

perspicaz con las suficientes cualidades que lo doten de un sentido analítico y racional y le permitan resolver el crimen y arrestar al delincuente en cuestión. Es decir, el relato policiaco narra la investigación de un crimen sucedido inicialmente en el texto, aparentemente irracional e inexplicable que, posteriormente, será aclarado por el investigador (o cualquiera de sus variantes) a través de métodos racionales (deductivos e inductivos, con hipótesis y resultados) que lo ayuden a encontrar finalmente al culpable, y resolver el misterio al final de la novela, apresarlo y que éste cumpla su castigo por alterar el orden social.¹⁰

En los relatos de tipo policial, y puesto que en su mayoría la investigación es el móvil de toda la narración, ésta es cambiante y se desarrolla según los intereses del autor. Se modifica el tipo de crimen cometido, las circunstancias, los motivos, la persona que investiga y el delincuente. Alrededor de la pesquisa se presentan obstáculos, falsas pistas y declaraciones, diversos sospechosos, acciones sin explicación que desvían la atención del lector y le dificultan encontrar al culpable. No obstante, siempre hay un deseo estético por parte del autor: “[...] hay en toda novela policiaca, como luego veremos, una voluntad artística, un afán e intención estética de mantener en el lector una actitud especial, jugando con sus deseos de descubrir la clave de la trama”.¹¹ Iván Martín Cerezo,¹² de la mano con Javier Rodríguez Pequeño, explica que el crimen y el investigador son los elementos que no pueden faltar en una obra policiaca, es decir, todo relato policiaco debe contener un crimen, una averiguación del delito en cuestión y una persona que lleve a cabo este proceso puesto que la investigación es un aspecto central e imprescindible.

¹⁰ Véase *ibidem* y Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: La novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

¹¹ Martín Cerezo, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹² Véase *ibidem*, p. 28.

Como en todo género literario, se han establecido tanto por lectores como por críticos obras “buenas” o “malas”. Estas pseudodesignaciones se perfilan respecto a los textos representativos (estáticos o dinámicos) de cada género. La discusión alrededor de si la literatura policiaca es “seria o no” así como su valor estético y discursivo se retoma más adelante en esta tesis.¹³ Por el momento, me limito a establecer algunos de los autores canónicos del género, así como parte sus obras, su construcción y las principales características, hasta llegar a la producción en América Latina.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el socialismo romántico y el positivismo eran concepciones que influyeron en el desarrollo económico, cultural, social e incluso literario de la época. El interés por las ciencias exactas, las industrias y el auge tecnológico originó una inclinación general por el método científico, el cual aseguraba el saber de los hechos concretos, es decir, confiaba en la capacidad del hombre de encontrar a través del método científico lo preciso, lo absoluto, la razón, y con ello la posibilidad de postular y probar leyes.

En este contexto, el primer escritor que rompió con los cánones literarios establecidos en su época hasta ese momento y que inauguró lo que posteriormente se denominaría relato policiaco fue Edgar Allan Poe (1809-1849). Y aunque se fracturaron en esencia las características del relato tradicional, lo que el autor propuso generó una revolución en el ámbito literario, igual al que el auge del método científico produjo en la sociedad. En 1841, la *Graham's Magazine*¹⁴ publicó el relato de Edgar Allan Poe: “Los crímenes de la calle Morgue”, en el cual se plantea la historia del asesinato de *Madame* l'Espanaye y su hija

¹³ Realizo un breve acercamiento al problema de las obras policiacas como literarias o no *infra*, en el apartado 1.3 “La evolución del género policial en la literatura contemporánea”.

¹⁴ Alberto Santos Castillo (comp.), *Edgar Allan Poe. Los crímenes de la Calle Morgue: Antología IV*, EDAF, Madrid, 2005, p. 10.

Mademoiselle Camille. Las dos mujeres son encontradas asesinadas en París en 1830, por lo que Auguste Dupin y su amigo (el narrador de la historia) deciden encontrar al culpable a partir de una investigación y explicación de hechos por medio del razonamiento lógico.

Posteriormente, Poe publica una gran cantidad de cuentos, muchos con un enfoque policial. Pero los relatos que continuaron con la línea del investigador Dupin y que dieron lugar a la trilogía de “relatos de razonamiento” fueron el mencionado “Los crímenes de la calle Morgue” (1841), “El misterio de Marie Rogêt” (1842-1843) y “La carta robada” (1844).¹⁵ En estos relatos, Poe intenta estimular la capacidad de análisis y deducción, no del detective, sino más bien del lector. El escritor brinda a éste pistas, huellas, datos, a través de los que plantea un juego, en el cual el narratario también deberá ser capaz de encontrar al culpable, pues como afirma Thomas Narcejac, respecto a la innovación de este autor:

El golpe genial de Poe, si se pudiera decir, es haber confundido determinismo y necesidad, y demostrado que los actos humanos obedecen a leyes del mismo modo que los fenómenos físicos, que por tanto son previsible, que por tanto pueden deducirse y por tanto el misterio sólo es apariencia; bastará con razonar correctamente para resolverlo. Y henos aquí en el centro de la novela policiaca.¹⁶

Es decir, el lector deberá ser lo suficiente perspicaz de seguir las pistas que se dan en el relato, de esta manera se inserta en un juego en el cual él también será capaz de encontrar al culpable a través del razonamiento lógico.

A partir de los relatos de Poe se comienzan a establecer tres características fundamentales de lo policiaco clásico: primero, el detective debe investigar los crímenes y

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Narcejac, *op. cit.*, p. 23.

tener un “olfato” que lo ayude a discernir lo verdadero de lo que no lo es; segundo, el culpable deja indicios (marcas, huellas, pertenencias personales), es decir una “firma” que mostrará su carácter; y finalmente la investigación debe obedecer a las leyes de la lógica, no existen hechos sobrenaturales o azarosos.¹⁷

En este sentido, desde la perspectiva de Narcejac, lo que esencialmente caracteriza a una novela policiaca clásica es la narración de un caso que podría ser verídico ya que es investigado con ayuda del método científico. Lo lógico y deductivo hacen a la historia creíble, pues una vez poseedor de las pistas, el investigador puede derivar las causas y los efectos del crimen.¹⁸ La ciencia transforma a la literatura y al mundo, la idea de justicia se modifica, por lo que el culpable se autodesigna al dejar rastros, por ende, el criminal se encuentra no por corazonadas, sino por el uso de la razón y la inteligencia.

El crecimiento de la vida urbana, el aumento de los crímenes, las grandes poblaciones, de la mano con el incremento de la producción industrial y las ciencias positivistas al alcance de las comunidades, generó el interés y la difusión de este tipo de relatos y, por tanto, la inclinación de nuevos escritores por realizar obras de este tipo. En 1886 en Francia aparecieron los relatos de Émile Gaboriau (1832-1873) con su personaje el Señor Lecoq, y John R. Coryell (1848-1924) en Estados Unidos publicó la colección del investigador Nick Carter. Sin embargo, fue hasta Arthur Conan Doyle (1859-1930), médico de origen escocés nacido en Edimburgo, cuando las narraciones policiales propiciaron un nuevo auge y el misterio se llevó a situaciones límite; los hechos eran resueltos por el legendario detective Sherlock Holmes y su ayudante el doctor Watson.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 25.

¹⁸ Véase *ibidem*, p. 27.

Inicialmente, el *Beeton's Christmas Annual* publicó *Un estudio en escarlata* (1887), novela en la que por primera vez se presenta al detective que posteriormente se figuraría en el personaje Sherlock Holmes.¹⁹ La influencia de Poe en Conan Doyle es evidente, no obstante salta a la vista una diferencia esencial. Dupin (Poe) no es un profesional, Holmes (Conan Doyle) sí. Holmes investiga en cuartos cerrados, reúne pistas y regresa el orden a una sociedad corrupta, además de que le pagan por ello, mientras que Dupin lo hace sólo por el placer de resolver un caso a partir del razonamiento lógico.

En 1920 el género policiaco se extendió en gran magnitud, esta época es incluso denominada la edad de oro del género policiaco. En ella se encuentran escritores como Gastón Leroux, Maurice Leblanc, Gilbert Keith Chesterton, Agatha Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingam, Freeman Wills Crofts, Austin Freeman, Ellery Queen, John Dickson Carr, entre otros que formaron el *Detection Club*, en el cual surgió la variante de novela-problema y en la cual se establecía que el lector debía estar en igualdad de condición con el detective para descubrir al culpable.²⁰

Ante un agotamiento temático, narrativo y estilístico, en donde los escritores se centraban en crear un juego cada vez más difícil para los lectores sin ninguna base teórica más que la de llevar a acciones límites a los detectives, y en la cual se estaba llegando a narraciones incluso inverosímiles y forzadas, surge la figura de Willard Huntington Wright, más conocido por su seudónimo: S. S. Van Dine, quien postuló veinte reglas, publicadas en 1928 en la *American Magazine*, con ayuda de las cuales los escritores debían de redactar su relato policiaco. Aunque son bastante conocidas y citadas por diversos críticos, es necesario

¹⁹ Leslie Klinger, *Sherlock Holmes anotado. Las novelas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 2.

²⁰ Narcejac, *op. cit.* El autor aborda asimismo con precisión a diversos autores de la Edad de Oro policial y explica las características literarias de cada uno.

recordarlas y tenerlas presentes debido a que el mismo Del Paso afirmó en la entrevista “Contra el prejuicio a la novela policial mexicana”²¹ que consultó estas reglas para la creación de *Linda 67. Historia de un crimen* (aunque sólo partió de una para la escritura, ésta es, la del *fair play* o juego limpio con el lector, puesto que intencionalmente evitó construir el texto a partir de las demás reglas enunciadas ya que realizar una novela policial al estilo clásico, afirma el autor en la entrevista citada, es algo “ingenuo”). Revisemos las reglas de S. S. Van Dine:

1. El lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema.
2. El autor no tiene derecho de emplear, ante el lector, trucos y tretas distintos de los que el propio culpable emplea ante el detective.
3. La verdadera novela policiaca debe estar exenta de toda intriga amorosa. Introducir en ella el amor sería, en efecto, perturbar el mecanismo del problema puramente intelectual.
4. El culpable nunca se debe descubrir bajo los rasgos del propio detective ni de ningún miembro de la policía...
5. El culpable debe encontrarse mediante una serie de deducciones y no por accidente, por azar ni por confesión espontánea.
6. Por definición, en toda novela policiaca es necesario un policía. [...] Si el detective no llega a una conclusión satisfactoria mediante el análisis de los indicios que ha reunido, no habrá resuelto el problema.
7. Una novela policiaca sin cadáver no es novela policiaca. Hacer leer trescientas páginas sin siquiera ofrecer un crimen, equivaldría a mostrarse demasiado exigente con un lector de novela policiaca...
8. El problema policiaco debe resolverse con ayuda de medios estrictamente realistas.
9. En una novela policiaca digna de ese nombre no debe haber más que un verdadero detective. [...].

²¹ Miguel Ángel Muñoz, “Contra el prejuicio a la novela policial mexicana” en revista *Siempre*, Suplemento *La Cultura en México*, núm. 2233, México, 1996, p. 54.

10. El culpable debe ser siempre una persona que haya desempeñado un papel más o menos importante en la historia, es decir, alguien a quien el lector conozca y le interese. [...].

11. El autor nunca debe escoger al criminal entre el personal doméstico como el criado, el lacayo, el *croupier*, el cocinero y así por el estilo. [...] El culpable debe ser alguien que valga la pena.

12. No debe haber más que un culpable, independientemente del número de asesinatos cometidos. Toda la indignación del lector debe poder concentrarse en una sola alma negra.

13. Las sociedades secretas, las mafias, no tienen cabida en la novela policiaca. [...].

14. La manera en que se comete el crimen y los medios que han de llevar al descubrimiento del culpable deben ser racionales y científicos. La pseudociencia y sus aparatos puramente imaginarios no tienen cabida en la verdadera novela policiaca.

15. La palabra clave del enigma debe ser aparente a todo lo largo de la novela, desde luego a condición de que el lector sea lo suficientemente perspicaz para captarla. Con lo cual quiero decir que si el lector relejera el libro, una vez develado el misterio, vería que, en cierto modo, la solución saltaba a los ojos desde el principio [...].

16. En la novela policiaca no debe haber largos pasajes descriptivos, como tampoco análisis sutiles o preocupaciones de “atmósfera”. Ello sólo sería un estorbo cuando se trata de presentar claramente un crimen y de buscar al culpable. [...].

17. El escritor debe abstenerse de escoger al culpable entre los profesionales del crimen. Los delitos de los bandidos pertenecen al campo de la policía y no al de los autores y los detectives aficionados. [...].

18. Lo que se ha presentado como un crimen no se puede mostrar al final de la novela como un accidente ni un suicidio. [...].

19. El motivo del crimen siempre debe ser estrictamente personal [...].

20. Finalmente, quisiera enumerar algunos efectos a los que no deberá recurrir ningún autor que se respete:

- a) el descubrimiento de la identidad del culpable comparando una colilla de cigarrillo encontrada en el lugar del crimen con los que fuma el sospechoso;
- b) la sesión espiritista preparada en el transcurso de la cual el criminal, presa de terror [*sic*] se delata;
- c) las huellas digitales falsas;
- d) la coartada constituida por medio de un maniquí;
- e) el perro que no ladra, revelando así que el intruso es conocido en el lugar;

- f) el culpable gemelo del sospechoso o un familiar que se le parece hasta confundirse con él;
- g) la jeringa hipodérmica y el suero de la verdad;
- h) el asesinato cometido en una habitación cerrada, en presencia de representantes de la policía;
- i) el empleo de las asociaciones de palabras para descubrir al culpable;
- j) el desciframiento de un criptograma por parte del detective o el descubrimiento de un código cifrado.²²

Si bien S. S. Van Dine es uno de los primeros escritores en establecer una serie de reglas para la construcción de los relatos policiales se puede observar que varias de éstas se encuentran repetidas, algunas no concuerdan entre sí o no respetan el canon de la construcción policiaca clásica. Por ejemplo: Si la intención de la novela policiaca es presentar la resolución de un crimen a partir del método científico y el razonamiento lógico, ¿en qué afecta que se presente una intriga amorosa (3), que el culpable decida entregarse o las pistas se encuentren por azar (4 y 5), que haya más de un policía (9), que el culpable sea una persona de servicio doméstico, alguien desconocido hasta ese momento o una persona dedicada profesionalmente al asesinato (10, 11, 13, 17), que el asesinato no hay sido en realidad obra de un criminal (18) y que éste necesite un motivo personal (19)?

Asimismo, S. S. Van Dine se enfoca puramente en lo racional, y no se comprende su necesidad de negar y evitar aquellas características que van de la mano con la construcción literaria, como darle otro giro temático al relato además del crimen (3), poner en duda la necesidad de usar (o no) cierto número de páginas (7) e incluso la disposición por eliminar cualquier tipo de descripción o ambientación (16), pues desde su perspectiva:

²² Narcejac, *op. cit.*, pp. 98-102.

La novela policiaca es un género muy definido. El lector no busca en ella ni ornamentos literarios, ni proezas de estilo ni tampoco análisis demasiado profundos, sino cierto estímulo para el espíritu o una especie de actividad intelectual como la que encuentra asistiendo a un partido de futbol o dedicándose a resolver crucigramas.²³

De manera que, aunque S. S. Van Dine intentó encasillar la creación de relatos del género policiaco, sus reglas resultaron más bien una serie de indicaciones inconexas y sin sentido, en las cuales él mismo negaba la posibilidad del género dentro del canon estético literario y lo englobaba más bien como un mero pasatiempo.

Por otro lado, Austin Freeman (1862-1943), uno de los novelistas que escribió crítica y obras literarias respecto a lo policiaco clásico, estableció cuatro fases más concretas a través de las cuales se construía el relato de este tipo:

1. El enunciado del problema;
2. La presentación de los datos esenciales para descubrir la solución;
3. El desarrollo de la investigación y la presentación de la solución;
4. La discusión de los indicios y la demostración.²⁴

Se ve en esta distinción de forma más precisa el desarrollo de la creación del relato policial. Se presenta inicialmente el enigma al cual se enfrenta el lector, se muestran las pistas que se poseen, se desarrolla la investigación y se llega a la solución, los indicios y la demostración. Freeman, aunque no entra en detalles de los elementos de lo policiaco, establece que si hay crimen hay un delincuente, si hay investigación existe alguien que la realice (ya sea policía, detective, investigador) y el análisis de los hechos lo llevan a encontrar la verdad del crimen.

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ *Ibidem*, p. 53.

Además, Freeman acepta la posibilidad de que la narración pueda relatarse desde dos perspectivas: o bien el asesino permanece oculto y el narrador sigue las acciones del policía; o se narran las intenciones, los pasos y el crimen del asesino hasta que finalmente es encontrado, de manera que en ambas versiones lo interesante es la argumentación que conduce a la prueba, el arresto es sólo uno más de los elementos.²⁵

Para cerrar el presente subcapítulo recapitulamos las características esenciales del género policiaco clásico. Es la producción literaria de Edgar Allan Poe la que establece el inicio del relato policial (también denominada de enigma, detectivesca, criminal, entre otras). Esta época finaliza con la producción de relatos policiales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los relatos policíacos se narran a partir de un acto criminal y la investigación de éste por un policía (detective o investigador). El caso se resuelve a través de un método deductivo e inductivo, por lo que el investigador se convierte en un héroe que ha restablecido el orden social. Por tanto, el objetivo es resolver el crimen y seguir las pistas que conducen al investigador a encontrar al culpable. Se busca responder a la pregunta de quién es el asesino y reanudar la prevalencia del bien sobre el mal. El problema es tanto analítico como de restauración de valores. La violencia apenas se hace presente, no hay explicaciones sobrenaturales o irracionales, la resolución del crimen es un objeto científico.

1.2 Subgéneros de lo policiaco

²⁵ Véase *ibidem*, p. 54.

El subgénero negro surge posteriormente a la época de Oro del género policiaco clásico, alrededor de 1920, en el cual distintos factores como las condiciones socioeconómicas, la corrupción, el aumento de la delincuencia y el crimen, así como la Primera Guerra Mundial, la Gran Depresión de 1929, la Ley Seca (1920-1933), el gangsterismo y el crac financiero, influyeron en el cambio narrativo del relato policiaco, que brotó como un nuevo medio de denunciar las carencias y la violencia que se manifestaban en la sociedad.²⁶

El subgénero negro inició con la primera publicación de Samuel Dashiell Hammett (1894-1961) en la revista *Black Mask* en 1922, y en las también llamadas revistas *pulp*, las cuales eran de bajo costo y tamaño compacto, razón por la que se facilitó la circulación de los textos entre las clases obreras:

En los Estados Unidos, el género negro nació en las páginas ásperas de las famosas revistas *pulp*, como *Black Mask*, *Dime Detective Magazine*, y *Detective Story* que se imprimían en papel de baja calidad y se vendían por muy poco dinero. El *marketing* y la producción material de estas revistas se dirigían a la clase obrera norteamericana en la época de las guerras y complementaba en cierto sentido la postura ideológica de escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Carroll John Daly.²⁷

El subgénero creado por Dashiell Hammett se arraigó en otros autores estadounidenses como Raymond Chandler, James M. Cain, Horace McCoy, David Goodis, entre otros.²⁸ Los escritos de estos autores representan “la reacción a una crisis cultural y ofrecen una

²⁶ William John Nichols, “Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, núm. 231, abril-junio 2010, p. 500.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Véase William John Nichols, “A los márgenes: Hacia una definición de ‘negra’”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, núm. 231, abril-junio 2010, pp. 298-299.

representación de psiques fragmentadas, individuos alienados, y una frustración general con las promesas fracasadas del ‘sueño americano’”.²⁹

Además del realismo que permea las páginas de este subgénero, existe un interés por escenarios urbanos en los cuales se presenta la violencia en estado puro. Otros factores que se narran en el subgénero negro son: la degradación de la sociedad que se describe con un lenguaje coloquial, el crimen y la violencia son el centro de atención, así como los vicios, las ambiciones, la búsqueda de poder, el crimen organizado, la revolución de los medios de comunicación (cine, radio, periódicos), el ideal de consumo, los negocios sucios (burdeles, prostitución, apuestas) y la búsqueda de grandes fortunas a través de negocios ilícitos. Mempo Giardinelli afirma que “la novela norteamericana de este siglo es una novela de racismo, de violencia y de desesperanza que entraña a la vez la esperanza mágica en las virtudes y la tolerancia regenerativa del sistema”.³⁰

La muerte de los individuos se mostró como un acontecimiento real y cotidiano relacionado con el poder, el dinero, la corrupción y los intereses personales llevados a cabo bajo cualquier circunstancia. Los conflictos narrados no mostraron ni el problema inicial ni la solución del crimen, puesto que con el descubrimiento del delincuente no se caía todo el sistema criminal, ya que el crimen, afirma Mempo Giardinelli, se encuentra en las bases del mismo sistema social y las instituciones gubernamentales. Las víctimas, los delincuentes y

²⁹ *Ibidem*, p. 299.

³⁰ Mempo Giardinelli, “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”, en Wilfrido H. Corral y Norma Klahn (comp.), *Los novelistas como críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 585.

los investigadores responden a un entorno social, son seres de carne y hueso, con defectos e intereses personales.³¹

Marcel Duhamel de la casa Gallimard en París creó la serie *noir* (1945) en donde se publicaban a los autores estadounidenses pertenecientes a este subgénero. Se denominó *noir* o negro debido a que de este color eran las pastas de los libros que conformaban la serie. Estos relatos parecían ser policíacos, pero mostraban un mayor interés por la descripción de elementos violentos y reales de la sociedad: “ahí están presentes el desarrollo capitalista, la industrialización, la alienación de la sociedad de consumo elevada a su máxima expresión, la lucha por la posesión del dinero como elemento diferencial de la sociedad, las diferencias raciales, la xenofobia”.³²

Aunque en esencia el género policíaco clásico y la novela negra contienen el mismo esquema (hay crímenes, una investigación, descubrimiento y persecución de los culpables) existen grandes diferencias. Por ejemplo: mientras que en el relato policíaco clásico se le da prioridad a la investigación y resolución de crímenes a partir del método científico, en el relato negro el razonamiento lógico es dejado a un lado, ya no hay interés en el método científico como herramienta para descubrir la verdad puesto que el enfoque se vuelve distinto: se muestra una mayor atención en la narración de hechos violentos, el crimen en su estado puro y la decadencia del contexto social:

La novela policíaca tradicional se había olvidado del crimen y de la muerte, “para montar en su lugar un artificioso lenguaje, aparentemente lógico, sin otra ambición que la de entretener al lector, como un crucigrama”. La realidad estaba fuera de la ficción, y eso fue lo que incorporó el género negro: la realidad saliendo a la calle, metiéndose en el suburbio, en la

³¹ *Ibidem*, p. 588.

³² *Ibidem*, p. 590.

miseria de la violencia cotidiana de esa sociedad —la norteamericana— tan cruel e inhumanamente individualista.³³

El detective en la narrativa negra es un personaje que si bien se enfrenta a una sociedad de crimen organizado, sus acciones son individualistas y no importa qué es lo que tenga que hacer para obtener sus beneficios y realizar su trabajo (sobornos, crimen e incluso la misma violencia en sus acciones); es un personaje cínico, degenerado y fracasado: “La investigación de un detective, para empezar, rige la estructura narrativa, una función que ha cumplido desde que Poe inventó el género detectivesco a mediados del siglo XIX, e impulsa y dirige la acción de la novela. No obstante, la lógica y el raciocinio inherentes a la investigación [...] chocan con una realidad caótica fabricada por una fusión de poder y capital”.³⁴

El criminal es parte de una sociedad corrupta, por lo cual sí debe ser atrapado y castigado; no obstante, los crímenes no terminan ahí puesto que el delincuente pertenece a un sistema y a una sociedad carente de valores. El cuerpo asesinado o el delito cometido se narran a detalle, hay interés por el dolor, el sufrimiento y la crueldad con la cual sucedieron los hechos. Estos factores determinaron una gran atracción del público, que dejaron a un lado la investigación y el enigma como único estímulo:

El estilo seco, duro, no narcisista y hasta violento, imaginativo pero sobre todo verosímil, se fue imponiendo primero en la aceptación masiva del público, luego en círculos intelectuales, hasta que terminó convertido en una moda. [...] Lo cual, desechado el aspecto vulgar y esnob, no ha dejado de tener su lado positivo al cooperar a la ubicación del género policiaco dentro de la literatura, ya no como un “género menor”.³⁵

³³ *Ibidem*, p. 588.

³⁴ Nichols, “A los márgenes...” en *op. cit.*, p. 301.

³⁵ Giardinelli, *op. cit.*, p. 587.

El subgénero negro brindó a los escritores una vía de fuga en la que se mostraban relatos del contexto social acerca de la desigualdad, la criminalidad y la violencia. A su vez, dentro del subgénero negro surgieron distintas variantes que comenzaron a caracterizar las modificaciones con respecto al relato policiaco clásico, entre los cuales se encuentran: la historia invertida (se observa al asesino al momento de cometer el crimen), la historia de vuelta al escenario (hay interés tanto en la ambientación del texto como la historia en sí); el *howdunit* o cómo lo hizo (es evidente quién es el asesino pero la historia intenta descubrir sus acciones y probar su culpa); el *whydunit* o por qué lo hizo (intenta descubrir las razones y los móviles del asesino).³⁶

Otro tipo de relatos que oscilan entre el relato policiaco clásico y el subgénero negro, de la mano con las variantes mencionadas, surgieron en las siguientes décadas (1920-1940) tanto en Estados Unidos como en Europa (que posteriormente se extenderían hasta América Latina). Por ejemplo, surgió la novela problema, en la cual el investigador vuelve a hacer uso de todo su poder de raciocinio para descubrir el crimen (ya inserto en un contexto decadente y sucio);³⁷ el relato de acción, en el que se muestra el peligro de las investigaciones, las peleas y los hechos a través de los cuales se llega a la resolución;³⁸ el relato criminológico en el cual el delito es narrado desde el inicio al lector, y las acciones realizadas por el criminal se vuelven contra él, las características de este tipo de relatos son el suspenso de la narración y un final sorpresivo;³⁹ y el relato de misterio, en donde los hechos no están del todo claros y

³⁶ Véase Diana Cerqueiro, “Sobre la novela policiaca”, en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1.

³⁷ Véase María Elvira Bermúdez, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, Premiá-UNAM, México, 1989, p. 16.

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

hay duda sobre qué es lo que pasó en realidad. Como explica María Elvira Bermúdez: “Ante un cuento de misterio, el lector suele preguntarse: ¿qué pasó en realidad?, mientras que en el policiaco puro el interrogante típico es ¿quién será el asesino?, en el del anti-héroe: ¿se saldrá con la suya? Y en el *thriller*: ¿triunfará sobre sus contrincantes?”⁴⁰

Respecto a este último, en el *thriller* o *suspense* no hay un interés por resolver el crimen como tal, sino que le presenta al lector una situación angustiada y desesperante con la intención de aterrorizarlo con las acciones que se están contando. Casi siempre el criminal intenta escapar sin éxito de sus perseguidores. Aunque los relatos del tipo *thriller* ya se escribían a finales de la edad de Oro del género policiaco clásico y aún en el auge del subgénero negro, el *thriller* tenía pésima reputación pues “era un género popular y fácil que sólo trataba de asustar a los ingenuos. Los ‘grandes’ de la novela policiaca siempre consideraron un honor desolidarizarse del *thriller*”.⁴¹

En cuanto al menosprecio por el *thriller*, Narcejac explica que “el suspenso posee desde un principio aquello de que carecen tanto la novela problema como el *thriller*: la dimensión psicológica”.⁴² Es decir, no existe preocupación alguna por desentrañar los procesos o estímulos que detonan ciertos comportamientos mentales de los personajes principales, sobre todo en los casos del detective y el criminal. A su vez, lo terrorífico se ha colocado de la mano con el *thriller*; sin embargo, en lo terrorífico policiaco se presenta:

una muerte no natural, sino violenta y delictuosa; una intención relacionada con la justicia, sólo que aquí la víctima —y de ahí el horror que provoca esta modalidad literaria— suele ser

⁴⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁴¹ Narcejac, *op. cit.*, p. 159.

⁴² *Ibidem*, p. 195.

inocente. Los rasgos de esta vertiente de lo policiaco-fantástico son muy variados, ya que pueden ir desde la banalidad de los monstruos hasta lo intricado de la parapsicología.⁴³

La publicación de los subgéneros mencionados y los cambios que en las narraciones se hicieron presentes generó que muchas más personas se interesaran en este tipo de relatos, y se empezó a difundir esta literatura en distintas partes del mundo, hasta llegar a América Latina a finales de la década de los veinte “gracias a las traducciones de novelas inglesas y francesas que integraba la hispano argentina Biblioteca Oro y, también, al puntual cultivo del género que se realizaba en Argentina, país europeísta por antonomasia”.⁴⁴

A su inicio, las influencias de los subgéneros policiales se dieron principalmente en escritores del Cono Sur, quienes observaron que las características del género y sus subgéneros, sobre todo el negro, brindaban los medios para crear relatos de denuncia respecto a lo que sucedía en estas regiones: corrupción, asesinatos, robos, regímenes políticos, dictaduras, secuestros y decadencia del gobierno. Las nuevas generaciones de autores latinoamericanos se percataron del poder de cuestionamiento de la novela negra porque el género ofrecía una perspectiva diferente “la del punto de vista de la víctima o del victimario, o sea el mismo criminal, que es lo que retoma, como vía expresiva generalizada, la literatura policial contemporánea en nuestros países [en Latinoamérica]”.⁴⁵

Fue en Argentina, por tanto, que surgió la primer novela policial hispanoamericana con *El enigma de la calle Arcos* (1932) de Sauli Lostal, y posteriormente se publicó *Nueve muertes del Padre Metri* (1934) firmada bajo el pseudónimo Jerónimo del Rey

⁴³ Bermúdez, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, México, 2003, p. 21.

⁴⁵ Giardinelli, *op. cit.*, p. 593.

(Leonardo Castellani).⁴⁶ Otros textos argentinos relevantes para el género en esta época son: “*Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *El asesino desvelado* (1945), de Enrique Amorim, y *La espada dormida* (1945) y *El estruendo de las rosas* (1948), de Manuel Peyrou”.⁴⁷

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares ayudaron asimismo a la divulgación del relato policiaco en Latinoamérica con la creación de la colección “El séptimo círculo” (1945) de la editorial Emecé, en la cual se daban a conocer textos tanto del género policiaco clásico como el subgénero negro. Esta serie tuvo un éxito rotundo, lo cual se demuestra con sus más de 300 títulos publicados (los primeros 120 textos seleccionados por Borges y Bioy Casares) y centenares de miles de ejemplares vendidos.⁴⁸ En ella, se publicaron escritores como “Nicholas Blake, John Dickson Carr, Michael Innes, Anthony Gilbert, James M. Cain, Milward Kennedy, Vera Caspary, Anton Chejoc, Richard Hull y Eden Phillpotts”,⁴⁹ así como autores argentinos entre los que figuran Enrique Amorim, Manuel Peyrou y Silvina Ocampo en conjunto con Adolfo Bioy Casares.⁵⁰

En México, en 1944, Rodolfo Usigli fue pionero en la publicación de novela policiaca con el texto *Ensayo de un crimen*, obra en la que se narran tres intentos de un joven cosmopolita mexicano para cometer el asesinato perfecto, con una intención estética. Este texto también es considerado criminológico, debido a que estudia la mentalidad de un asesino que aparentemente resuelve sus problemas psicológicos hasta el final de la narración. Asimismo, en la década de los cuarentas, en México surgió la revista *Selecciones Policiacas*

⁴⁶ Véase Torres, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Véase Giardinelli, *op. cit.*, p. 586.

⁴⁹ Torres, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ Véase *ibidem*, pp. 112-116.

y de *Misterio* (1946-1953), fundada por Antonio Helú que dio a conocer a cuentistas como el propio Helú, Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez, Pepe Martínez de la Vega, etcétera, en los cuales los personajes populares se hacen presentes: “porteros, taxistas, sargentos taimados, vendedores, borrachines”.⁵¹ En los cincuenta, surge la revista *Aventura y Misterio* editada por la editorial Novaro, y en la misma línea se difundieron cuentos de escritores como Francisco Tario, Sergio Fernández, Roberto Cruzpiñón, Raymundo Quiroz Mendoza, Juan Bustillo Oro, Eduardo Peón y Carlo Méndez Ochoa.⁵²

Posteriormente, se publicaron diversos textos de gran importancia para el bagaje del género policiaco y sus variantes en México de autores como Gonzalo Matré, Eduardo Villegas, Rafael Ramírez Heredia y Paco Ignacio Taibo II, entre otros; y también de escritores que, aunque no toda su producción es policiaca, incursionaron con algunos textos dentro del género, como Vicente Leñero, Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia, José Revueltas, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo e incluso también se presentó la producción de obras policiacas por parte de mujeres como Margos de Villanueva, la mencionada María Elvira Bermúdez, Alicia Reyes y Malú Huacuja. No obstante, dentro de autores y obras mencionados, el caso de *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal es digno de reconocimiento individual ya que es un texto paradigmático en las letras policíacas mexicanas que dio un giro a lo antes escrito. La novela está narrada con un lenguaje duro en el que se cuestiona la situación social y política del país. Y es, al mismo tiempo, una novela de espionaje ubicada en las calles del centro de la Ciudad de México, cargada de gran ingenio y humor a lo largo de sus líneas.⁵³

⁵¹ *Ibidem*, p. 22.

⁵² Cfr. *idem*.

⁵³ Véase *ibidem*, pp. 33-39.

La narrativa del género negro en Latinoamérica se modifica con respecto a la novela tradicional policiaca en diversos aspectos; por ejemplo, el narrador deja de ser omnisciente para convertirse en testigo-narrador-protagonista en lo denominado como “fluir de conciencia”. Es el caso de *El túnel* de Ernesto Sábato, el cual puede inscribirse en los primeros tipos de novela policiaca de este tipo en el sur del continente americano.⁵⁴

De igual forma, los hechos ya no son narrados en un espacio de tipo “cuarto cerrado”; por el contrario, las grandes ciudades e incluso los ambientes cosmopolitas, en los que los personajes viajan a distintas partes del mundo, son los escenarios de estos relatos. Asimismo, la supuesta verosimilitud a través del razonamiento lógico deductivo se viene abajo, por lo que los personajes detectivescos se corrompen y hacen uso de negocios bajos, violencia y sobornos para dar con la respuesta o encontrar al criminal. No obstante, comparado con el relato negro norteamericano, los móviles se conservan (los crímenes, la búsqueda de poder, el dinero, los vicios): “Pero lo que ha cambiado es la óptica; el género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa ‘justicia’, ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura policial hispanoamericana es negra porque lo cuestiona todo”.⁵⁵ Incluso, la literatura negra estadounidense y europea es parodiada por los escritores latinoamericanos, insertos en el contexto de sus respectivos países, en un claro ejemplo del ejercicio intelectual y literario que se desarrollaba en América Latina:

Al parodiar un género extranjero que durante décadas no encontraba raíz en las sociedades latinas, estos autores destacan irónicamente su propia distancia con la modernidad, también como un modelo extranjero importado, y cuestionan con desconfianza la narrativa aceptada por la modernización neoliberal en la época de la globalización.⁵⁶

⁵⁴ Véase Giardinelli, *op. cit.*, pp. 586-587.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 593.

⁵⁶ Nichols, “A los márgenes...” en *op. cit.*, p. 302.

Por tanto, los elementos culturales de las narraciones, los problemas presentados, la lucha de clases, el enemigo mismo, varían dependiendo de la región de donde se escriba el relato negro policiaco:

puritanismo y empresa en el norte; catolicismo y feudalismo en el sur. Son los factores que nos separan de cuajo a latinoamericanos de norteamericanos, así como nuestra narrativa: personajes impulsados desde adentro por una conciencia moral de raíz bíblica y una voluntad de acción demoniaca, por un lado; personajes apáticos, fatalistas, alienados por fuerzas externas: la sociedad, el Estado, la naturaleza, por el otro. En nuestra narrativa, más que actuar los hombres sobre los hechos, éstos actúan sobre ellos.⁵⁷

La violencia y la lucha de las narraciones, se relacionó con la búsqueda de identidad social, en un interés por mostrar la decadencia del sistema gubernamental de cada país. No como en la literatura anglosajona en donde se subraya el heroísmo personal, debido a que en Estados Unidos y Europa el relato negro confía en el gobierno y sus instituciones, mientras que en América Latina el gobierno en general es visto como enemigo y corrupto.

Finalmente, establezco un acercamiento panorámico a dos variantes que en las últimas décadas han cobrado importancia en la narrativa latinoamericana, las cuales son el neopolicial, cultivado sobre todo en México, y el relato de espionaje, en Cuba. Respecto al primero, el espacio de la narración cambia. Se hacen presentes los relatos ambientados en las ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos en las cuales se narran historias del narcotráfico, la situación de los migrantes, la violencia de esas zonas y la desesperación de las personas en búsqueda de una mejor vida, por lo que el neopolicial retoma las diferencias

⁵⁷ Jaime Valdivieso, "Realidad y ficción en Latinoamérica" citado en Mempo Giardinelli, *op. cit.*, p. 589.

sociales como la principal motivación.⁵⁸ Por tanto, al denunciar la corrupción de la sociedad, la falsedad de las instituciones gubernamentales y la primacía por el derecho de los de abajo, el criminal se presenta como una persona que es capaz de denunciar y mostrar la caída del sistema, por lo cual se ubica en una especie de triunfo ante la sociedad.⁵⁹ En otras palabras:

lo que menos interesa del neopolicial mexicano es responder a aquella clásica pregunta ‘quién lo hizo’, incluso en muchos cuentos ni siquiera se llega a despejar la incógnita al final del relato, lo que importa ahora es el desarrollo de la trama, la ambientación, las relaciones interhumanas, los problemas sociales e individuales, el narcotráfico, el fraude.⁶⁰

Algo similar sucede en el caso de Cuba, en el cual surge el relato de espionaje,⁶¹ novela policial revolucionaria o de contraespionaje,⁶² según las distintas denominaciones que ha recibido. En este tipo de relatos la figura del policía o detective desaparece y los encargados de resolver las cuestiones criminales son los comités de defensa de la Revolución, ayudados por representantes idealizados del pueblo los cuales planean derrocar el régimen político. Al igual que en el neopoliciaco mexicano, ya no hay confianza en las instituciones, por lo cual el pueblo y la clase social de abajo es quien debe encargarse de hacer justicia. Algunos escritores de este tipo de género son Leonardo Padura, Guillermo Rodríguez Rivera, Ignacio Cárdenas Acuña, Daniel Chavarría y Luis Rogelio Noguerras.

Como se puede observar, dentro de América Latina, y a su vez de manera individual en cada país que conforma esta zona, se ha encontrado en el relato policiaco, pero sobre todo

⁵⁸ Véase Frida Rodríguez Gándara, “La literatura policiaca mexicana. Una mirada desde las antologías de cuento”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 184.

⁵⁹ Véase Francisca Noguero Jimémez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino” en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 15, Estados Unidos, 2006.

⁶⁰ Rodríguez Gándara, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ *Ibidem*, p. 178.

⁶² Véase Noguero Jimémez, *op. cit.*

en lo negro, un medio para criticar la conformación de las sociedades en cuanto a su gobierno y los crímenes que en ellas se realizan. Lo policial y lo negro han evolucionado y los escritores han adaptado sus temáticas de acuerdo a las comunidades en las que se escribe, hasta llegar a incontables variantes regionales. Como se señala al inicio de este trabajo, no existe la intención de explicar todas las ramas generadas, pero sí se realiza un análisis de la evolución del género en la literatura contemporánea, el cual se expone en el siguiente apartado.

1.3 La evolución del género policial en la literatura contemporánea

A partir del estudio del género policiaco y los subgéneros que lo componen realizado en los subcapítulos anteriores, el lector puede observar cómo el contexto, los conflictos sociales, los intereses de los escritores y el público al que dirigen las obras, entre otras circunstancias, determinan la evolución de un género (cualquiera, no sólo el policiaco), así como los temas y aspectos a los que se brinde mayor importancia y estudio. Es decir, en diversas ocasiones los problemas socioeconómicos de cada siglo determinan la construcción de un nuevo género o subgénero que será bien (o mal) acogido por el público de acuerdo con las ideologías de cada momento.

La transgresión, inversión o evolución de los géneros señalan en gran parte las etapas de un nuevo estilo literario. En este sentido, existen diversas obras que transgreden un género para crear elementos literarios novedosos que rompan el esquema inicial de una categoría; no obstante: “Un nuevo género siempre es la transformación de uno o varios géneros

antiguos: ya sea por inversión, desplazamiento o combinación”,⁶³ o en otras palabras, difícilmente se puede crear un género literario sin referentes, pues el escritor necesita partir de un determinado género a través del cual realice nuevas propuestas.

Como se explica en el apartado anterior, las obras pertenecientes al género policiaco sólo respetaron las reglas clásicas de éste hasta su edad de oro y la formación del *Detection Club*. Sin embargo, con la llegada de la Primera Guerra Mundial, de la mano con otras crisis tanto políticas como económicas, los intereses narrativos de la época se modificaron y cambiaron su enfoque hacia la crítica de la situación que se vivía en los países: la corrupción, el lavado de dinero, las extorsiones, la capitalización y globalización de la sociedad, así como los aspectos más decadentes de las comunidades (negocios bajos como la trata de personas, la drogadicción y alcoholismo, por ejemplo).⁶⁴

La divulgación del género policiaco continuó, por lo que éste se extendió hasta llegar a América Latina. Los autores de estos países se propusieron relatar los conflictos de la nación a la que pertenecían a partir de lo policial y lo negro, pero difícilmente sus escritos se encasillaban en las reglas iniciales del género (o las respetaban). Lo policial y sus subgéneros se construyeron a partir de las sucesivas transgresiones, inversiones y mutaciones que los autores realizaban al género clásico, ya que si bien éste poseía elementos constantes (crimen, detective e investigación), los escritores buscaron nuevas combinaciones que interesaran al lector y que reflejaran los problemas de las comunidades en las que vivían.

A partir de la fragmentación de las características clásicas de lo policiaco, y su reelaboración en otros países y contextos, las sucesivas transgresiones imposibilitaron los

⁶³ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996, p. 50.

⁶⁴ Véase *supra*, subcapítulos 1.1 y 1.2.

escritos “puros”. De ahí que si bien distintas obras contemporáneas se relacionan con lo policial, no implica que todas las características iniciales se reescriban o se retomen en ellas, pues los escritores, más que reproducir exactamente los valores esenciales de lo policiaco, buscaron reconfigurarlo y renovarlo desde su perspectiva social.

No obstante, es necesario afirmar que un género determinado no deja de serlo por las inversiones o fragmentaciones que los autores lleguen a hacer, pues en este sentido lo mantienen activo y en constante desarrollo, ya que como explica Todorov⁶⁵ respecto a la evolución de los géneros: “El hecho de que la obra ‘desobedezca’ a su género no quiere decir que éste deje de existir; uno incluso podría estar tentado a afirmar lo contrario. Y esto por dos razones. Primero, porque la transgresión, para que exista, tienen necesidad de una ley que, precisamente, debe ser transgredida. Se podría aún ir más lejos: la norma no se hace visible —no vive— sino gracias a sus transgresiones”. De esta forma, las obras literarias se fundan dentro de un género a partir de la práctica de las reglas de éste, y posteriormente en la ruptura de las mismas, que a su vez permitan la continuación de los elementos propuestos como imprescindibles dentro de la evolución hasta que también se puedan considerar como parte de la regla, o una variante que aún pertenece al mismo. Esto se observa en el relato policiaco, del cual surgen los textos negros, el *thriller*, las obras de suspenso, misterio, etc., o en América latina, las distintas variantes del género negro, el neopolicial o el relato de espionaje, los cuales se han consolidado como elementos que aún son parte de las raíces policiales, pero a su vez tienen sus propias normas.

Lo policiaco, junto con sus subcategorías, es un género mimético debido a que evoca problemas sociales de un determinado momento; de ahí que, a partir de la necesidad de

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 49.

reflejar a una sociedad, el autor requiera transgredir y cambiar las reglas originales de acuerdo con sus intereses. Inicialmente el género policial recrea la llegada y recepción del método científico, posteriormente las crisis sociales y los conflictos bélicos a inicios del siglo XX, y después en América Latina el problema de las dictaduras principalmente, pues: “una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología; es por esto que la existencia de ciertos géneros en una sociedad, o su ausencia en otra, son reveladores de esta ideología y nos permiten establecerla más o menos con una gran certeza”.⁶⁶ Así como lo policiaco admite la crítica colectiva de un estado, de igual forma requiere el cambio de sus elementos para que se adecuen a lo que en la obra se desea transmitir.

La evolución del género y sus variantes de acuerdo con el país en donde surge responden a la necesidad intrínseca del texto de referir y mostrar una determinada situación histórica de la cual no se puede desligar, pues éste critica los principales conflictos de un ambiente determinado: “La dificultad del problema de la identidad genérica de las obras literarias no se debe únicamente al hecho de que los textos sean actos semióticamente complejos, va también ligada al hecho de que las obras, tanto orales como escritas, tienen un modo de ser histórico”.⁶⁷ Por tanto, aunque un texto se relacione genéricamente con lo policiaco, el subtema retomado por el autor depende en gran medida de la reescritura y el análisis que se requiera elaborar respecto a una determinada comunidad. Con las bases de lo policial clásico difícilmente un escritor en Latinoamérica podría colocar en tela de juicio los problemas morales, políticos o económicos en los países durante los siglos XX y XXI, por ejemplo.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁷ Jean Marie Schaeffer, *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006, p. 91.

Aunado al problema de si un género responde a las problemáticas de un contexto preciso, también se presenta la disputa alrededor de si un género es intrínsecamente literario o no, esto sobre todo relacionado con lo policial y su carácter diverso, ya sea estético, de crítica o como forma de entretenimiento, discusión que se ha establecido desde los orígenes del mismo. Sin embargo, se debe tener en cuenta que una obra puede pertenecer a uno o varios géneros, y por tanto se debe reconocer el valor del texto por sí mismo, y los elementos que pueda poseer, para que sea considerado literario o no. Dicho en otras palabras, la pertenencia a un género hace (o no) literaria a una obra, pues ésta se debe estudiar y reconocer en su valor individual. Respecto a estas cuestiones, Todorov afirma que: “A primera vista la respuesta parece ser evidente: los géneros son clases de textos. Pero tal definición, detrás de la pluralidad de términos en juego, finge mal su carácter tautológico: los géneros son las ‘clases’, lo literario es lo textual”,⁶⁸ es decir, lo literario no se determina por la tipología, sino por la construcción individual de la obra.

Asimismo, además de la dificultad de afirmar si una obra es literaria sólo por pertenecer a un determinado género, se deben tomar en cuenta los textos que se han englobado en una sola categoría, pero a su vez reagrupan otro u otros géneros, por ejemplo, la combinación de tragedia y comedia que a su vez construye relatos tragicómicos. Gérard Genette establece este tipo de técnicas dentro de la evolución literaria en los géneros hipertextuales, los cuales se construyen a partir de la sátira, la parodia, el travestimiento, la imitación caricaturesca, y el pastiche;⁶⁹ el cual se analiza de manera más precisa a continuación, debido a que es importante para esta tesis.

⁶⁸ Todorov, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁹ Véase Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 36.

En el pastiche, un autor elabora la imitación de un género sin función satírica, engloba sobre todo particularidades más de carácter técnico que de un contenido en específico.⁷⁰ En otras palabras, se realiza con una intención lúdica pero sin motivos agresivos o burlescos hacia los géneros tomados como modelo. A diferencia del centón, el pastiche “debe proceder mediante un esfuerzo de imitación, es decir, de recreación”.⁷¹ Así “La *imitación*, en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche”,⁷² no la parodia o la ironía.

El interés de estudiar la figura del pastiche en este apartado se debe a que en la literatura contemporánea esta técnica se ha utilizado tanto en la imitación del estilo de un determinado autor como en la reunión de distintos géneros o categorías textuales que se engloban en un solo relato. Por ejemplo, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, novela argentina con elementos policíacos publicada en 1980, el autor realiza principalmente un pastiche en el que se conjugan mezcla de citas de diversos escritores y obras, referencias culturales, así como críticas al gobierno a partir del relato epistolar principalmente, lo cual ejemplifica el uso del pastiche indistintamente para agrupar distintos tipos literarios en textos contemporáneos.

También en *José Trigo, Palinuro de México y Noticias del Imperio*, Fernando del Paso recurre al pastiche y construye sus relatos entre la realidad y la ficción. Asimismo, hace partícipes a los mitos, la historia, la cultura y otros elementos, al mismo tiempo que retoma estéticas como el surrealismo y el grotesco para realizar críticas de un determinado contexto social. De igual manera, *Linda 67. Historia de un crimen* es un pastiche de géneros (que se engloban desde lo policial y lo negro, hasta la tragedia griega) en donde se relatan sociedades

⁷⁰ Cfr. *idem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 96.

⁷² *Ibidem*, p. 98.

angloamericanas y mexicanas, visiones de mundo, enfrentamientos políticos y económicos insertados en una estructura que refleja elementos como la memoria y el problema de la identidad a nivel tanto individual como colectivo.

En la obra objeto de este estudio el escritor mexicano se apoya en el pastiche y construye un texto que, aunque pertenece a la novela policiaca como género y raíz de un discurso literario determinado, no es un relato de este tipo desde su perspectiva clásica, tampoco es novela negra, *thriller* o neopolicial por diversas características que se analizan en el siguiente apartado. En este sentido, *Linda 67* juega con los subgéneros pero sin establecerse en alguno, es decir, es todos y a la vez ninguno, pues sólo imita los estilos de cada uno que funcionan para realizar una crítica de la construcción de la sociedad contemporánea y da paso a la interpretación personal que el escritor realiza del género reconstruido. El pastiche de lo policial que Fernando del Paso elabora en *Linda 67* se estudia en el capítulo 2 de este trabajo, en donde se explican aquellos elementos que el autor retoma y de qué manera los construye, a qué categoría pertenecen, así como las aportaciones que realiza al género, pero también se explica de qué características se aleja.

El escritor mexicano Fernando del Paso no se limita a reproducir las reglas establecidas de lo negro y lo policiaco, pues en continuidad con el orden de la evolución de los géneros, y en concordancia con las crisis sociales de América Latina, el autor busca establecer una crítica social, en este caso respecto al problema de la identidad en las sociedades contemporáneas y el choque cultural entre México y Estados Unidos, entre otros aspectos que se estudian en los capítulos siguientes.

CAPÍTULO 2: ELEMENTOS DEL GÉNERO POLICIACO EN

LINDA 67. HISTORIA DE UN CRIMEN

2.1 *Linda 67. Historia de un crimen* y su relación con la producción literaria de Fernando del Paso

Fernando del Paso es un escritor mexicano sumamente reconocido por la crítica literaria. Ha escrito poesía, obras de teatro, ensayos y artículos, pero sobre todo es gracias a sus novelas que se ha hecho acreedor a múltiples galardones y reconocimientos: *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977), *Noticias del imperio* (1987), y posteriormente *Linda 67. Historia de un crimen* (1995), texto objeto de estudio de esta tesis. Para comprender la relación literaria, estética y de estilo entre *Linda 67* y las novelas antecesoras delpasianas, es necesario tener un breve acercamiento a éstas.

José Trigo (1966) es un texto construido de manera piramidal (nueve capítulos ascendentes, nueve descendentes y un puente) en el cual se narra la problemática de la sociedad ferrocarrilera de los años sesenta en Nonoalco-Tlatelolco. La obra posee una gran cantidad de referencias mitológicas del mundo nahua, a partir de lo cual fusiona la perspectiva histórica y la mítica para dar una visión de la sociedad de esa época. En ella se

muestran a los hombres que participaron en la revolución cristera a finales de los años veinte y los ferrocarrileros que intervinieron en el conflicto de 1960.

Sin embargo, es hasta *Palinuro de México* (1977) cuando la crítica reconoce la importancia de Fernando del Paso en un contexto nacional e internacional. En este texto, el movimiento estudiantil en México de 1968 se establece como uno de los ejes principales que mueven la obra. El juego de la realidad mexicana con la ficción que impone la novela se presenta a través de diversos personajes, tiempos y espacios: “Anclado en el mismo contexto político-cultural que Fuentes, Del Paso se interesa como él por indagar en el destino del hombre mexicano visto como ser en la historia y por explorar las raíces profundas y enmarañadas de su identidad cultural”.⁷³

Además de las referencias históricas-sociales, en *Palinuro de México* también se presenta un diálogo con cuestiones míticas, esto a partir de *La Eneida* de Virgilio y otros abundantes intertextos. A partir de la mitología a la que hace referencia Del Paso, Palinuro se construye como un personaje arquetípico que se mueve en los ámbitos de las dualidades, expresado así en la novela: “mitad humano y mitad escultura, mitad desconocido y mitad héroe”.⁷⁴ Por tanto, “sus experiencias se ajustan a un patrón universal y atemporal, de iniciación y pérdida de la inocencia, degradación y aislamiento, y muerte y resurrección”.⁷⁵

En *Noticias del imperio* (1987) Del Paso escribe un texto que la crítica ha ubicado y estudiado como novela histórica (término que el autor de la obra rechaza). En ella, se describe la parte silenciada de la historia de la Intervención Francesa en México, esto es, la visión de aquellos que culturalmente han aparecido como villanos, pero para el escritor son víctimas:

⁷³ *Ibidem*, p. 255.

⁷⁴ Fernando del Paso, *Palinuro de México*, Punto de Lectura, México, 2010, p. 97.

⁷⁵ Fiddian, *op. cit.*, p. 260.

Fernando Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota; es decir, se narra la tragedia de los emperadores y lo que padecieron para llegar al Imperio mexicano, al tratar de obtenerlo y el final en el que se vieron sumergidos. *Noticias del imperio* está construida desde diversos planos y narradores; sin embargo, se puede dividir en dos grandes estructuras principales: la primera, la historia cronológica de México de 1864 a 1867 que aborda la Intervención Francesa que encabezaron Maximiliano y Carlota, esto en los capítulos pares; y la segunda estructura, el monólogo de la emperatriz desde el Castillo de Bouchout en 1927 en vísperas de su muerte, esto en los capítulos nones. Esta parte está descrita en un solo momento congelado de la historia en el que Carlota recuerda y analiza diversos aspectos pasados de su vida.

De manera general, los capítulos pares están más allegados a la parte histórica de los hechos, mientras que los capítulos en los que narra Carlota se ven más dominados por la parte de la ficción, la literatura y la poesía; es en éstos donde el escritor deja volar su imaginación sobre lo que pudo vivir la emperatriz en su encierro, las razones por las que estaba loca y lo que ella sentía en su prisión.

Como se puede observar en las novelas mencionadas:

Las narrativas de Del Paso son obras autorreferenciales que exigen la participación del lector en la recreación de la historia y que exponen la tenue relación entre lo que consideramos real y lo imaginado. Los mundos de palabras por él creados entretienen y a la vez cuestionan nuestra complacencia con los mundos de absolutos y las estructuras de poder que hemos heredado.⁷⁶

⁷⁶ Alfonso González, *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, pp. 44-45.

A partir de la publicación de *Noticias del imperio*, Fernando del Paso era ya un escritor reconocido y consolidado. Con *José Trigo*, Del Paso fue condecorado con el premio Xavier Villaurrutia en 1966. Posteriormente, con la publicación de *Palinuro de México* recibió el Premio de Novela México (1975) por mejor texto inédito, el Premio Internacional Rómulo Gallegos (1982) y el Premio a la Mejor Novela Extranjera Publicada en Francia (1985). Otros galardones a los que ha sido acreedor son: Mazatlán de Literatura (1988), Nacional de Lingüística y Literatura (1991), Premio Nacional de Letras y Artes (2001); en 1998 fue nombrado Miembro Honorario de *The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* y también obtuvo el Premio FIL de Literatura (2007), Premio Internacional Alfonso Reyes (2014), el Premio Cervantes (2015), entre otros.

Ocho años después de *Noticias del Imperio*, la casa editorial Plaza & Janés publicó la cuarta novela de Fernando del Paso, *Linda 67. Historia de un crimen* (1995). Pese a ser una novela sumamente esperada, cuando llegó a manos de críticos y lectores delpasianos causó gran revuelo debido al cambio de género que Del Paso realizaba, esto es, una novela supuestamente policiaca, muy distinta a lo publicado por el autor y alejada de su producción de novelas totales. Las críticas no se hicieron esperar, se menospreció el valor estético y literario de la obra, se pusieron en duda las intenciones del escritor por crear una novela de este tipo e incluso se afirmó que el texto no tenía nada de la pluma delpasiana.⁷⁷

⁷⁷ Por mencionar uno de tantos ejemplos, en la crítica de la primera recepción de la novela delpasiana, Marcos Giralt Torrente afirma lo siguiente respecto a *Linda 67*: “El lenguaje, que es austero y directo en el fraseo, a veces no lo es tanto en su configuración narrativa. Cae en ocasiones en un barroquismo excesivo (pienso en algunas descripciones, en los agotadores monólogos del chantajista o en el deambular borracho de Sorensen el día posterior al asesinato) y que puede ser el responsable, además, por la descompensación que introduce, de que la profundidad psicológica de algunos personajes no se perciba –o no tenga– toda la entidad que debería (pienso en la víctima, pienso también en el detective o, incluso, en el amigo y protector de Sorensen, Chuck), o de que las necesarias junturas de la trama salten a veces demasiado a la vista (pienso en la oportuna, por evidente, desaparición de Chuck mientras Sorensen trata con los relojeros suizos)”, en “Novela algo más que negra” en *Revista de libros. Segunda época*, núm. 2, México, 1997.

Debido a la gran cantidad de cuestionamientos de críticos y lectores, en diversas entrevistas se le preguntó a Del Paso de dónde y cómo había surgido su interés por realizar una novela policiaca. Éste explicó que algunas décadas atrás trabajó en la agencia de publicidad Stanton, Pritchard & Wood, al lado de María Luisa Mendoza, Jorge Fons, Arturo Ripstein y Gabriel García Márquez. Ahí también conoció a Álvaro Mutis, con el cual hablaba respecto a la producción de novela policiaca, y fue de ahí de donde surgió su interés de realizar una obra de este tipo: “Yo le dije a Mutis, ‘algún día voy a hacer una novela policiaca’, él me dijo ‘no, no puedes, se necesita una vocación especial que tú no tienes’. Cuarenta años después me acordé y dije: ‘Yo voy a escribir una novela policiaca’”.⁷⁸

Si bien es cierto que *Linda 67. Historia de un crimen* se distancia, de primera impresión, de sus antecesoras en estructura y extensión (consta de alrededor 375 cuartillas, breve en comparación con las tres anteriores que en promedio abarcan 900 cada una) y sí hay un cambio temático y un ligero desvío narrativo de lo que los lectores asiduos de Del Paso estaban acostumbrados, el texto no se aleja del estilo, los intereses, temas y cosmovisiones del autor. Por estas razones en la presente tesis se realiza el estudio pertinente para explicar la construcción de la novela, no como obra policiaca, sino como un tipo de pastiche del género a partir del cual se critican las bases y los intereses de la sociedad contemporánea, así como los valores morales y los problemas de identidad de determinadas esferas socioeconómicas. Por ahora, me limito a enunciar las características generales de la novela, y en los capítulos ulteriores de esta tesis analizo con mayor profundidad la construcción del texto.

⁷⁸ Carmen Álvarez Lobato, “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia.’ Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura Mexicana*, XXIV.2, México, 2013, p. 196.

Linda 67. Historia de un crimen es un texto ambientado en San Francisco, Estados Unidos. La novela narra la historia de David Sorensen, hijo de un diplomático mexicano, quien estudia en Londres y posteriormente vive en Norteamérica. En ese lugar contrae matrimonio con la estadounidense, Linda Lagrange, quien gracias a su dinero le permite llevar una vida de bastantes lujos. La educación cosmopolita de Dave le ayuda a desenvolverse, trabajar en una agencia de publicidad y sobresalir en Estados Unidos; no obstante, no se identifica ni se desarrolla felizmente en este ámbito, no es aceptado del todo por las personas que lo rodean, y mucho menos por su suegro, el viejo Lagrange, quien lo ve como alguien inferior.

La novela inicia *in medias res*, cuando el narrador describe a David Sorensen a pocas horas de haber asesinado a su esposa Linda, una mujer caprichosa y superficial quien había decidido tramitar el divorcio y dejarlo por alguien más. Ante la idea de ser un hombre divorciado y sin un centavo, decide matarla, fingir un secuestro, quedarse con el dinero e irse a vivir a México con Olivia, su amante. Por tanto, en el texto no hay un enigma del tipo: “quién es el asesino”, sino más bien se empiezan a descubrir las motivaciones del personaje principal, y el lector se mantiene en duda respecto a si al final David será descubierto y arrestado o logrará cumplir su meta.

Por estas razones, *Linda 67* no es una novela policiaca tradicional, en el sentido de que no sigue las reglas canónicas de la construcción de este tipo de novela aunque existen algunas que respeta y sigue.⁷⁹ Empero, respecto a la evolución del mismo, es una novela que juega con lo policiaco y sus subgéneros, ya que si bien existen los elementos de la novela policiaca tradicional (crimen, detective, investigación y asesino) éstos se encuentran

⁷⁹ Véase capítulo 1 de esta tesis.

transgredidos y no se insertan en el canon de lo policiaco clásico, pero tampoco de ningún subgénero posterior. Es decir, el texto no pertenece al género policiaco en sí, pero en él se encuentran todos los niveles de construcción que caracterizan este tipo de género de acuerdo al pastiche literario que el autor elabora.

La novela ha sido calificada por distintos críticos como novela policiaca;⁸⁰ otros afirman que es un *thriller*,⁸¹ y algunos que es novela negra o neopolicial.⁸² Sin embargo, pese a que el siguiente apartado se enfoca al análisis minucioso de las características que deslindan al texto de lo policiaco tradicional o sus subgéneros, es necesario afirmar desde este momento que si bien *Linda 67* respeta las leyes y fórmulas de la novela policiaca clásica, no pertenece a este tipo desde la visión moralizante y la investigación lógica y deductiva, tampoco es un *thriller* ya que no se trata de evitar el asesinato (T. Narcejac), y mucho menos se integra en lo neopolicial ya que en este subgénero se plantea el triunfo del asesino sobre el policía o detective, aspecto que en la novela no ocurre así. La intención del pasajero no es desarrollar el razonamiento lógico deductivo del detective, tampoco describir a un hombre que logra huir de la justicia, por el contrario, presenta a un hombre ligado a un destino trágico, inserto en una sociedad en la cual sólo funcionan los engaños, la corrupción y las apariencias.

Linda 67 refleja claramente las singularidades de la pluma del pasajero: contiene un manejo estético de la construcción del narrador, los personajes y el espacio; la trama no se

⁸⁰ Por ejemplo, cfr. Muñoz, *op. cit.*, p. 54.

⁸¹ Cfr. José Alberto Castro. “Fernando del Paso regresa a la narrativa con un ‘thriller’, ‘Linda 67 Historia de un crimen’ y habla de sus preferencias policiacas”, en *Proceso*, México, núm. 998, pp. 60-61; Elizabeth Corral Peña. “Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso”, en *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 115-131; y José T. Espinosa-Jácome, “Sobre la estructura de ‘Linda 67, historia de un crimen’ de Fernando del Paso”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 139, julio-septiembre 2006, pp. 167-178.

⁸² Noguero Jiméñez, *op. cit.*

concentra sólo en el asesinato, sino que reúne elementos que generan narraciones poéticas e incluso crea empatía con el personaje principal; se presentan diversos juegos literarios y retóricos en las descripciones (polifonía, fluir de conciencia, mezcla de la realidad y el pensamiento) y se establece no como una simple novela policiaca, sino como una obra que dialoga con distintas características de los subgéneros dentro de los que se establece. En otras palabras, *Linda 67* es un texto sumamente vasto en los elementos que lo componen, posee una gran riqueza literaria y su construcción involucra no su pertenencia a un género, sino la intención de un pastiche de aquellas características que permitan cuestionar los valores e intereses de la sociedad contemporánea.

2.2 Construcción de la escritura en el relato: convergencias y divergencias en la narrativa policial

2.2.1 Del pasado al presente: retrospectión y voz de un asesino

Entre la versátil producción literaria de Fernando del Paso, su cuarta novela, *Linda 67. Historia de un crimen*, ocupa un sitio especial por diversas razones, entre ellas el interés de un escritor “serio”, como lo afirmaron diversos críticos, por un género visto generalmente como menor. No obstante, aun cuando el escritor mexicano se sirve de la estructura base de lo policiaco para darle vida a la historia de David Sorensen, como se menciona en el apartado anterior, la novela no es en sí policial, por el contrario, presenta un diálogo lúdico respecto a distintos estilos del género y algunos subgéneros que lo componen, así como la

correspondencia con características de las novelas delpasianas anteriores como “la historia, [...] la prodigiosa erudición, el humor, la parodia, lo grotesco, el regodeo en el lenguaje, el espacio, la mirada y la memoria”.⁸³

Linda 67. Historia de un crimen narra la historia de un mexicano cosmopolita que asesina a su esposa Linda para fingir un secuestro y así conseguir dinero para distintos planes. Pese a lo sencillo que parece el argumento, la narración es en sí mucho más complicada, y el final del relato, que concluye con la captura de Sorensen a través de engaños y trampas (no a través del razonamiento lógico del detective), muestra la imposibilidad del género policial clásico en la sociedad actual, en la cual es más relevante la posición económica a la que se pertenezca, que la verdad encontrada a través de la inteligencia o la razón. No obstante, tampoco pertenece al género negro completamente, pues no se utiliza un lenguaje violento, ni existen narraciones enfocadas sólo a la violencia o a los delitos de la ciudad.

Es decir, sin bien pareciera que la temática manejada por el texto pertenece en momentos a lo policiaco, el negro o el policial latinoamericano, a través del análisis se observa que Del Paso juega con los elementos de cada género al mismo tiempo que se aleja ellos, ya que *Linda 67* tiene otros componentes estéticos y literarios que la colocan más allá de la pura intención policial, de ahí el pastiche que construye en la novela. Iván Martín Cerezo⁸⁴ explica este cambio de estilo en América Latina de la siguiente manera: “La novela policíaca ya no pretende tranquilizar ni satisfacer juegos racionales para aristócratas ociosos

⁸³ Carmen Álvarez Lobato, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, México, 2009, p. 13.

⁸⁴ “La evolución del detective en el género policiaco”, en *Tonos*, Revista electrónica de estudios filológicos, núm. 10, ISSN 1577-6921, Madrid, 2005, p. 374.

sino que trata de satisfacer necesidades emocionales y de reflejar –y denunciar en algunos casos– la deprimente realidad”.

La novela está dividida en dos partes. La primera consta de catorce capítulos en los cuales se da a conocer quién es el asesino, David, y a quién asesinó, a Linda, su esposa; posteriormente, mientras el protagonista recorre su casa de Jones y Sacramento y las calles de San Francisco, los capítulos subsecuentes presentan en retrospectiva algunos hechos de su vida: su origen, su relación con sus padres, su amistad con Chuck O’Brien, cómo conoció a Linda, su matrimonio, su creciente odio hacia su esposa, la notificación de ésta para divorciarse y dejarlo “pobre y cornudo”, la planeación del asesinato y el secuestro, su relación con Olivia, hasta llegar a la ejecución del crimen, por lo que se forma en esta sección un relato circular.

La segunda parte consta de trece capítulos que siguen el orden del discurso narrativo; después del asesinato de su esposa, David avisa a sus conocidos y al viejo Lagrange, el padre de su esposa, que Linda desapareció, lo cual desencadena la pesquisa del inspector para tratar de encontrar al culpable; llega una carta anónima a Dave de un estafador que afirma haber visto cómo cometió el crimen (y para no delatarlo le exige los 15 millones que él obtendría de rescate); éste entrega el dinero y, finalmente, se presenta una trampa de Lagrange hacia su yerno para que la policía pueda arrestarlo y se le sentencie a la pena de muerte.

El texto inicia con la presentación de David como asesino de Linda. Aunque esto es extraño, sobre todo en lo policiaco clásico, la novela no contiene una innovación estructural al comenzar el relato desde la postura del criminal después del homicidio. Ya Austin Freeman había establecido esta posibilidad en su estudio sobre la novela policial, y autores como

Agatha Christie, Erle Stanley Gardner, o en México, Rodolfo Usigli, habían elaborado textos de este tipo. Además, como Martín Cerezo explica:

En un momento dado de su evolución, el género policiaco pareció darse la vuelta a sí mismo y situó la respuesta en el inicio de la trama; es el caso de la llamada inversión policiaca. El lector conoce, en este caso, al autor del crimen desde el principio, y la trama, la intriga, pasa de averiguar quién lo hizo a por qué lo hizo o bien a mantener el ‘suspense’ sobre si será o no será descubierto por el detective, o incluso a si el criminal conseguirá llevar a cabo su acción. Tal variación cualitativa conlleva un ataque demoledor de la estructura clásica de la narración policiaca, pero a pesar de todo no la invalida, simplemente la altera o la trastoca.⁸⁵

De esta manera no afecta inicialmente que la narración se construya a partir de la focalización del criminal; por lo cual este hecho no sería razón suficiente para deslindar a *Linda 67* de lo policiaco clásico, como lo han hecho diversos críticos.⁸⁶

La importancia de la novela delpasiana radica en los distintos puntos de vista culturales⁸⁷ que presenta el texto, el comportamiento de una sociedad en decadencia, los problemas de identidad de los personajes y las diversas visiones de mundo, de la mano con el choque entre naciones tan cercanas como lo son México y Estados Unidos, más allá de la relación genérica que pueda establecer con alguna categoría en específico. Es en su lenguaje, su crítica a los valores sociales modernos, la elaboración de los personajes, incluso la descripción artística del cuerpo asesinado donde se encuentra la riqueza del texto, el cual dialoga, a la vez que combina estéticamente, un género que primero se hizo relevante por dar

⁸⁵ Martín Cerezo, *Poética...*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁶ Corral Peña, Noguero Jiméñez o Francisco Torres, por mencionar algunos.

⁸⁷ Por ejemplo, la diferencia de clases económicas y sociales, el problema de la migración y el racismo en Estados Unidos.

cuenta del razonamiento de un detective ante un objeto inanimado, y posteriormente se volvió popular por las narraciones sanguinarias y violentas que conducían al morbo de los lectores.

2.2.2 Investigación y búsqueda de múltiples delitos

En la novela se exhiben diversos crímenes, en los que cada individuo que comete alguno refleja las condiciones morales y sociales del contexto en que se ve involucrado. De esta manera no sólo se presenta el asesinato de Linda, sino también la investigación de su supuesto secuestro a través de un investigador decadente y conformista; la extorsión del hippie que conoce el secreto de Sorensen y la trampa que el viejo Lagrange le juega a su yerno; así como múltiples nexos amorosos entre los distintos personajes del texto: David engaña a su esposa con Olivia, a su vez Linda lo engaña con Jimmy Harris, mientras que éste tiene una aventura con Sheila, la sobrina de su mujer. Son personajes aparentemente refinados (aunque sólo guardan las apariencias sociales) en lugares desmoralizados; o en otras palabras, todos conviven y se desenvuelven dentro de una nación violenta, racista, corrupta, llena de vicios, crímenes, en donde la ambición y la venganza son los principales móviles.

Como se mencionó en el apartado anterior, la primera parte del relato se enfoca sobre todo a la narración en retrospectiva que ubica los recuerdos de la niñez de David y sus distintas vivencias derivadas de sus constantes viajes, hasta que se convierte en un adulto y asesina a Linda.⁸⁸

⁸⁸ El análisis correspondiente a esta sección se realiza con mayor énfasis en el capítulo 3 del presente trabajo, ya que corresponde a la interpretación identitaria del protagonista.

En la segunda parte del texto el inspector Gálvez intenta averiguar qué sucedió con la desaparición de Linda, debido principalmente a que es conocido del señor Lagrange y le debe favores; sin embargo, está totalmente desinteresado de su labor. El asesino, paradójicamente, es el único hombre educado e instruido. No así los personajes que disfrutaban mayor solidez monetaria (como Linda y su padre), o poder dentro del estado (el inspector). Es decir, se expone un falso intelecto de los componentes sociales más altos, quienes no saben apreciar la realidad a través del arte pues es visto como objeto de consumo, ni gozan de formación educativa, por lo que en el texto no hay trascendencia ni desde este último aspecto ni desde el cuerpo. Sólo David tiene la posibilidad de acercamiento a la educación y al conocimiento pero sus acciones lo suprimen. En otras palabras, la familia de Dave es más o menos culta aunque sin dinero. En cambio, Linda y su papá⁸⁹ atesoran riquezas, pero poca educación; por esta razón, ella finge tener gustos finos, y compra objetos artísticos más por moda o decoración que por estar consciente de su significado.⁹⁰ Por otro lado, el inspector Gálvez no posee ni bienes ni conocimientos.⁹¹

En la novela policiaca clásica “El detective cura la herida social que el crimen simboliza. Recompone el desorden que el crimen ha desencadenado. Su objetivo es el retorno del orden, del orden mental por medio de la verdad, y del orden social por medio de la

⁸⁹ Respecto a la personalidad de Lagrange, Chuck O’Brien explica lo siguiente: “Se ha hecho millonario fabricando bolsas de plástico, y tiene una muy buena clientela en California. Es de Tejas. Y como está espantado de lo pedestre, aburrida, insípida y vulgar que es la mercancía que lo ha hecho rico, se dedica a coleccionar objetos bellos y raros, algunas extravagancias también, y se ha vuelto filántropo” (p. 34).

⁹⁰ “Insegura de sus gustos y de su criterio, Linda prefería navegar con las corrientes de la moda y, así, el Tamayo que estaba colgado encima de la chimenea fue a dar a la bodega por un tiempo indefinido cuando Linda colocó en su lugar un early Botero que nadie reconoció nunca porque el personaje allí pintado no era uno de esos gordos que a Dave le parecían inmundos, sino un muchacho moreno, delegado y semidesnudo, que tenía una camisa azul y un gallo en las manos” (p. 53).

⁹¹ Hay una conversación entre David y Gálvez durante la investigación del secuestro. El inspector dice lo siguiente: “Este pequeño cuadro es una preciosidad. ¿Sabe usted una cosa? En veinte años que tengo de casado, nunca he podido lograr que a mi esposa le guste el arte abstracto. Dice que no lo entiende, y yo le digo que no hay nada qué entender. No conozco a este artista...” [David] / “Saura. Español. Es hermano de un director de cine famoso.” [Gálvez] / “Ajá” (p. 205).

justicia”.⁹² En *Linda 67* el inspector Gálvez se describe como un hombre desvinculado con su labor, pero servidor incondicional de las personas de clase elevada. En distintos ámbitos, el mundo moderno no se rige por la legalidad sino por el interés y el aspecto económico, de ahí que si bien Gálvez no es un ser malvado, tampoco está en búsqueda de la verdad o de la justicia, no hay motivación ni deseo de usar el razonamiento lógico y de encontrar las piezas de rompecabezas de los crímenes que investiga: sólo anhela quedar bien con Lagrange.

De regreso a las características de lo policiaco clásico, el detective, afirma Martín Cerezo, “Será distante, excéntrico, maniático, extraño. Su rival, aquel que ha sido capaz de matar, también lo es. Su excepcionalidad es su culpabilidad. Ambos han de estar a la misma altura”.⁹³ No obstante, a David le queda lejano el inspector y su lucha no es mental ni física; pero la condición degradada del hippie sí está a la altura de Gálvez, de ahí que a él sí lo logre apresar e inculpar debido a la marca de limón que coloca en los billetes.⁹⁴

Otro rasgo perteneciente al detective clásico es el siguiente:

El detective tiene muchos gustos exquisitos, refinados, diferenciándose así de la masa común. Puede ser esta rareza el amor a los libros raros (Dupin), amar las rosas (el sargento Cuff, Poirot), tocar el violín (Sherlock Holmes), interesarse por la arqueología (Philo Vance), la gastronomía (Nero Wolfe, Pepe Carvalho), los vinos (Peter Wimsey)... Vemos, sin embargo, que todos estos gustos, por muy variados que sean entre sí, como denominador común, dan una nota de exquisitez, de distinción, que es precisamente lo que se pretende, distinguirlo de los demás personajes y situarlo en una esfera superior.⁹⁵

⁹² Martín Cerezo, “La evolución del detective...”, *op. cit.*, p. 362.

⁹³ *Ibidem*, p. 364.

⁹⁴ Véase *infra*.

⁹⁵ Martín Cerezo, “La evolución del detective...”, *op. cit.*, pp. 365-366.

En *Linda 67* Gálvez no posee ninguna de estas cualidades, no tiene mucha cultura ni conocimientos refinados; asimismo, el detective no llega a conocer la lectura real del crimen. Si se tratara de una novela policiaca construida en su sentido clásico, la verdad saldría a relucir gracias a la reconstrucción de los hechos a través del método lógico deductivo. Sin embargo, David es arrestado sólo porque de pronto se depositan en su cuenta 15 millones de dólares (dejados por una trampa de su suegro). Tras el arresto, lo único que lo incrimina es haber conservado las llaves del automóvil de Linda. El inspector cae en la mayoría de pistas falsas de David, por lo cual no logra al final dar una conclusión de cómo o por qué se ejecutó el crimen. El hippie cree saber qué sucedió entre Dave y Linda, porque observa cómo arroja el carro de ésta al mar y escucha las noticias, pero nada más. De cualquier forma, incluso en el relato negro, si el delincuente no se sale con la suya, el detective resuelve los casos (aunque lo haga con base en recursos violentos e ilícitos). No obstante, el inspector de *Linda 67* no logra descifrar bien a bien qué orilló a David a asesinar a su esposa y cuál era su plan completo (de hecho, no se llega a conocer por parte de la policía ni Lagrange la existencia de Olivia).

Con respecto a la relación que se establece de *Linda 67. Historia de un crimen* con la novela negra, Del Paso retoma algunos elementos de este género, a la vez que se aleja de otros:

Desde Hammett, el crimen se comete “por algo”, dice Chandler. Y ese “algo” son, inevitablemente, las debilidades humanas: la ambición, la pasión, el odio, el miedo, el rencor, la venganza, el amor. Esto llevará al género, por una parte, a coexistir con los viejos y clásicos

relatos de enigma y suspenso. Pero por la otra, lo obliga a utilizar un lenguaje nuevo, realista.⁹⁶

El lenguaje se renueva en la pluma delpasiana y relata los ímpetus de una sociedad en decadencia, la cual en el género negro también se critica pero con una escritura violenta, narraciones morbosas, crudas, etcétera, pero difícilmente con una visión poética o un lenguaje centrado en este efecto. Pocas veces se recurre a este estilo que Fernando del Paso sí considera y establece en su obra.⁹⁷ El lenguaje soez únicamente corresponde a la figura del hippie, que sin embargo es presentado como un personaje vulgar y menor.

Sorensen logra asesinar a Linda y, pese a que no tiene experiencia como delincuente, tiene la exigencia personal de no ser descubierto por nadie para salir triunfante de su objetivo. Esto le genera algunos conflictos pues nunca había sido un sujeto deshonesto y no sabe bien cómo lograrlo: “Nunca había sabido decir mentiras. Pero ahora tenía que aprender a mentir. Mentirle a todo el mundo. Tendría que actuar, y ser convincente. En realidad, había ya comenzado a serlo, con Olivia y con la propia Linda y no había salido tan mal” (p. 159). En esta situación, comienzan las entrevistas con el inspector Gálvez, pero Dave se desenvuelve con magnífico acierto y engaña a la policía, lo cual le otorga la posibilidad de lograr sus propósitos.

Empero, aparece en el texto la figura del hippie, situación que produce un vuelco en los planes de David. Este personaje añade misterio a la historia ya que David no sabe quién

⁹⁶ Mempo Giardinelli, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, p. 16.

⁹⁷ Así como también construye el uso de la estética del surrealismo dentro de una novela con temática policiaca. Este aspecto se profundiza en el capítulo 4 de este trabajo.

es ni qué sucederá con él y los proyectos que había tramado. El individuo afirma haber sido testigo del asesinato por lo cual exige el dinero que se entregaría a Dave por el secuestro:

Mi querido y muy pendejo señor Sorensen:

Tu mujercita, cabrón, para que te lo sepas, está viva. ¿Te acuerdas del chingadazo que se dio el pinche coche antes de caer al mar? Pues con ese chingadazo la puerta se abrió y tu mujercita salió volando, la pobre, del coche... Y yo que me hecho al agua y que la saco, toda empapada y noqueada. Sigue noqueada, con los ojos cerrados, sin decir una pinche palabra, sin moverse... Mi muy pendejo señor Sorensen: necesito dinero. Necesito los cabrones quince millones de dólares, o te la vas a tener que ver con la pinche policía” (p. 247).

El mundo de David se desmorona y no sabe cómo actuar ante la nueva situación. Debido a que el cuerpo de Linda no aparece, él cae en la trampa y duda si logró su objetivo de matar a su esposa, si es una celada de la policía e incluso llega a pensar que en realidad ella no murió, con lo cual afirma se quita un peso de encima: “Dave pensó, cuando le dio el golpe con la llave inglesa, que Linda iba a morir de una fractura en el cráneo. Después cuando arrojó el Daimler al mar, creyó que iba a morir ahogada. /Pero Linda, por lo visto, había escogido una forma distinta de morir” (p. 253).

El hippie es un personaje obsceno y pedestre que contiene algunas características de los subgéneros de lo policiaco con los que juega Del Paso. Por ejemplo, este ser posee un lenguaje coloquial sumamente cercano al que se utiliza en la novela negra:

pobrecita, cuando la saqué del agua y la llevé a la casa y entre mi mujer y yo la desvestimos para secarla y calentarla, qué chula mujer, hay que reconocerlo, está buenísima, le fuimos quitando la ropa, el brasier, las pantaletas, quedó desnudita la pobre y para que entrara en calor le dimos un buen masaje, a mí claro se me paró la verga pero ni modo de hacer nada, le dimos su masaje en los pechos también y en las nalgas y ella casi ni respiraba, encendimos la chimenea y la cubrimos con frazadas [...] (p. 257).

La extorsión que ejecuta este personaje también es parte de un crimen que tiene sus orígenes en lo policiaco clásico (por ejemplo en “La carta robada” de Edgar Allan Poe). De ahí que aun cuando el personaje niegue que comete un delito, se inserta en las distintas posibilidades típicas del género: “yo no me ensucio con sangre ajena, yo no herí, yo no asesiné, yo nomás vi y oí, pero de ver y oír me voy a hacer rico” (p. 263). Y además de la extorsión, también comete fraude, ya que en realidad lo que asegura son embustes y falsedades, con lo cual se coloca como un personaje deplorable, con gran conocimiento de distintas infracciones en una sociedad igualmente corrupta: “¿Te acuerdas del chingadazo que se dio el coche contra la roca? ¿Te acuerdas? Pues no se abrió la puerta, ni tu mujer salió despedida, ni una chingada, cómo te vas a imaginar, cómo vas a creerlo, lo creíste de puro pendejo, de pendejísimo. Yo lo inventé todo, yo” (p. 286).

Ante el primer fracaso de su plan para adquirir riqueza, David decide solamente huir con Olivia a México. Sin embargo, ante su inminente fallo se desencanta de su valor como persona y su posición en el mundo, por lo que se asume como un hombre solo y un ser que no tiene nada que ofrecer, de manera que sólo mide su valor en función del dinero y los bienes materiales que pueda tener: “Dave podría servirle como rehén [al hippie]. Dave sonrió ante este pensamiento. El hombre no sabía que él no valía un centavo para nadie, que nadie habría dado por su vida no digamos quince millones de dólares: ni uno siquiera. / ¿O acaso Olivia? ¿Acaso Chuck O’Brien? Olivia no tenía dinero. Chuck sí, mucho, pero... ¿daría un millón de dólares por su amigo del alma?” (p. 290).

A pesar de su investigación, Gálvez no consigue atrapar a David. Con las distintas averiguaciones cree primero que se trata de un autosequestro, posteriormente piensa en la

posibilidad de que Jimmy y David hayan planeado todo pero no clarifica la situación. Al final sólo logra apresar por sus medios al hippie y tener dos aciertos fundamentales del texto. El primero, que David y el hippie no tenían relación alguna: “No existe ninguna relación posible entre ese hombre y Sorensen. Estamos seguros que se trata de un chantajista y que por eso Sorensen falseó su descripción” (p. 365), y el segundo, localizar los billetes del rescate: “¿Y cómo descubrieron a ese hombre?” / “Gracias a dos libras de limones frescos, un exprimidor, diez pinceles y el trabajo de diez de mis hombres durante más de nueve horas...” (p. 366), no obstante, a pesar de detener al chantajista, está incapacitado para resolver el caso principal de la novela.

Pese a los obstáculos que se le atraviesan a Sorensen, Chuck O’ Brien le asegura que, de acuerdo con la investigación, Jimmy Harris aparece como principal sospechoso: “En fin, mira, estuve hablando con el sargento Kirby, que es demasiado locuaz para ser policía... le invité unas cervezas en sus horas libres, y se le soltó la lengua... yo me aproveché de su debilidad... y me contó algo extraordinario...” (p. 335), y es cuando su mejor amigo le explica el hallazgo de la tarjeta de crédito de Harris en el auto de Linda por parte de los policías. La aparente felicidad se muestra para David y todo parece perfecto a pesar de haber perdido el dinero del rescate: “Allá en lo alto, al final de la larga y ancha escalinata, brillaban las puertas del Paraíso. Se sintió enormemente feliz: Jimmy Harris sería condenado por el asesinato de Linda” (p. 338).

Es entonces, sólo por la intervención del suegro con el proyecto Andrómeda, que la policía arresta a Sorensen, aun sin pruebas convincentes. En este falso trabajo que le ofrecen a Dave, un hombre supuestamente llamado Eric Beckhardt le explica que el Conde de Agasti desea colocar a la relojería suiza en la cumbre del mundo, por lo cual el protagonista debe

arrancar el proyecto. Le piden abrir una cuenta en donde le depositarían 15 mil dólares, pero después sucede algo extraño: “no alcanzó a meter el papel en la bolsa de su saco. Lo desdobló de nuevo, y ésta vez [*sic*] sí leyó correctamente lo que decía: Dlls. \$ 15’001,000.00. Es decir, quince millones un mil dólares. /Sin darle crédito a sus ojos, Dave regresó a la caja: / ‘Debe haber un error señorita, éste no es mi saldo...’” (p. 338).

En la obra el victimario se transforma en víctima al ser el blanco de peores hombres que sostienen ventaja sobre él en la ejecución de crímenes, primero el hippie y después Lagrange. Respecto al primero, David sí cede ante el chantaje y pese a haber asesinado a Linda se queda sin dinero, con lo cual se cuestiona las opciones restantes: su inminente subordinación a un sistema que no lo acepta como parte de él o acceder a una clase más baja de lo que está acostumbrado: “¿Qué iba a hacer, sin trabajo y sin un quinto? ¿Trabajar en México como ejecutivo de una agencia de publicidad? ¿O como gerente de ventas de una empresa? ¿Eso era todo lo que le esperaba? ¿Ser de nuevo un pobre diablo bien pagado, pero pobre diablo al fin hasta el resto de sus días?” (p. 295). Y con relación a su suegro, el viejo Lagrange es un ser que se desenvuelve sin preocupaciones ya que pertenece a una gran esfera social, además de contar con múltiples influencias.

El arresto de Dave se presenta como ilógico y absurdo a través de los medios utilizados por Lagrange y después por el inspector; no obstante, se lleva a cabo, puesto que los seres no se insertan en el sistema real de la justicia. El personaje principal exige saber qué elementos poseen contra él, a lo que Gálvez le explica: “En contra de usted, señor Sorensen”, dijo el inspector, “están quince millones de dólares” [...] “Los quince millones de dólares que se pagaron por el rescate de la señora Sorensen, y que acaba usted de traer de Suiza...” (p. 340).

Después del encarcelamiento surgen dos errores graves que finalmente lo inculpan como el asesino de Linda. El primero es la compra de la tarjeta “Felicidades abuelito” (p. 299) en Half Moon Bay; el segundo es el hallazgo de las llaves del carro de Linda en el saco de *tweed* gris: “No, señor Sorensen, estas llaves *no* son el duplicado de las llaves del automóvil de su esposa, el Daimler... el llavero con el duplicado está colgado en la pared de su cochera, con una tarjeta que dice eso: *duplicado*... Estas llaves son las originales, como usted puede apreciar por este pequeño relicario, en cuyo interior hay una fotografía del señor Lagrange [...]” (p. 356). A partir de estos elementos que lo inculpan, David es enjuiciado y declarado culpable. En ese momento, el protagonista se sumerge en un destino infranqueable y funesto, por lo que queda finalmente construido en la obra como un personaje trágico, aspecto que se estudia y explica en la siguiente sección.

2.2.3 El futuro anulado: la “resolución” del crimen

Linda 67. Historia de un crimen, en semejanza a los personajes de la historia, aparenta ser un texto policiaco, pero no lo es. La obra es híbrida en cuanto a la transgresión y el diálogo lúdico que establece respecto al género. Aun cuando en la novela se hallan distintos elementos de lo policial (crimen-criminal, detective, investigación y resolución del crimen), Del Paso los invierte y trastoca para poner en tela de juicio los móviles e intereses de las comunidades contemporáneas, las cuales no coinciden con la categoría inicial de la tipología.

Es decir, Del Paso toma como referencia lo policiaco para criticar las bases de una comunidad capitalista, ambiciosa y carente de valores; cabe aclarar que la elección no es fortuita, ya que las novelas de este tipo permiten enjuiciar estas acciones:

Todos los textos de la literatura policíaca, ya sean cuentos o novelas, ofrecen un punto de partida común: la ruptura del orden existente, la quiebra de las relaciones sociales aceptadas, merced a la irrupción del crimen en una escena social. En otras palabras y en un plano más concreto: el nacimiento de toda narración policíaca implica la desaparición o puesta en duda del sistema de seguridad que la vida social presupone.⁹⁸

No obstante, el autor retoma y se apega sólo a aquellas convenciones de lo policial que le permiten cuestionar el contexto anglosajón y mexicano. El relato del pasiano quebranta los distintos componentes del género para crear una novela en la que el protagonista, pese a sus decisiones y planes, es conducido a un inminente final al estilo de una tragedia griega, tanto en el plano del castigo como en el reconocimiento de una responsabilidad:

Aristóteles, en su *Poética*, coloca bajo las dos categorías juntas de la “peripecia” (*peripeteia*), como trastrocamiento de la acción en sentido contrario, y del “reconocimiento” (*anagnorisis*), definido como una transición de la ignorancia al conocimiento, que lleva, de paso, del odio a la amistad o inversamente “en los personajes destinados a la felicidad o a la desgracia”.⁹⁹

En el caso de David, éste es un personaje ligado directamente con la desgracia a partir del reconocimiento de su condición. En una entrevista, Fernando del Paso explicó que deseaba escribir una tragedia personal en *Linda 67. Historia de un crimen*, de ahí que el protagonista se encuentre entrelazado a un destino que no puede evitar:

⁹⁸ Martín Cerezo, “La evolución del detective...”, *op. cit.*, p. 362.

⁹⁹ Paul Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid, 2005, p. 89.

El poeta inglés W. H. Auden decía que la novela policiaca se acerca a la tragedia griega, pues en ambas el destino de los personajes está predeterminado. En la tragedia griega por la fatalidad: no existe el libre albedrío, los personajes también son esclavos de un destino predeterminado: tienen que hacer lo que tienen que hacer y no hay escapatoria.¹⁰⁰

Por esta razón, pese a las decisiones que David toma, el asesinato es castigado, por lo que su destino debe ser trágico. Tzvetan Todorov afirma que: “La gran obra crea, en cierta medida, un nuevo género, y, al mismo tiempo, transgrede las reglas hasta entonces vigentes [...] Podríamos decir que todo gran libro determina la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, dominante en la literatura precedente, y la del que crea”.¹⁰¹ Del Paso no insta una categoría en su totalidad, aunque sí invierte y altera los elementos de lo policiaco clásico, con lo cual señala la imposibilidad de éste en la actualidad, en donde los hombres no se guían sólo por el razonamiento del método deductivo ni existen seres maniqueos totalmente buenos o malos. Tampoco se le da prioridad al detective como en el pasado, por el contrario, se exhibe con grandes defectos como cualquier humano. Es decir, la inversión del género deviene como una propuesta estética en la cual se apoya el escritor para hacer una crítica al vacío interpersonal contemporáneo, y al mismo tiempo se conserva la decisión del castigo ante hechos amorales como en la novela policiaca clásica y la tragedia griega.

Por otro lado, contrario a lo que pasa en lo policiaco clásico, se le da relevancia a la historia del asesino y las acciones que lo conducen a cometer el crimen. Se conoce su pasado, presente y futuro, así como el núcleo corrupto en el que se desenvuelve, aun cuando no se

¹⁰⁰ Ricardo Cayuela Gally, “Ideas para los que no han sido asesinados”, Entrevista a Fernando del Paso, en *La jornada semanal*, núm. 42, México, p. 20.

¹⁰¹ Tzvetan Todorov, “Tipología de la novela policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, La Marca, Buenos Aires, 2003, p. 36.

llega a la resolución del asesinato como en la novela policiaca. David es culpable, sí, pero no es arrestado por su crimen, sino por la trampa de su suegro. Y aunque la policía conoce este hecho, Lagrange no recibe castigo (también comete un delito con el fraude que le hace a su yerno):

“¿Y usted pensó, con su perdón, señor Lagrange, que la policía sería tan estúpida como para creer que Sorensen había cometido una torpeza inimaginable: la de traer el dinero a Estados Unidos, cuando ya había logrado sacarlo del país...?”

Lagrange sonrió.

“Yo no estoy llamando estúpida a la policía... La policía lo creyó... lo creyó usted, inspector...” (p. 362).

Y después

[...] Sorensen podría haber demostrado que ese dinero lo depositó usted en Suiza...”

“Se olvida usted del secreto bancario, inspector, inspector...”

“Se ha roto algunas veces, por ejemplo en el caso de Imelda Marcos...”

“Sí, y suele romperse cuando hay sospecha de lavado de dinero... pero yo no soy ni un dictador sanguinario, ni un narcotraficante. Soy un hombre de negocios, muy respetado y conocido en Suiza... El secreto habría sido mantenido...” (p. 363).

Lagrange queda impune e insiste en que él es alguien muy respetado debido a su poder económico, por lo cual la justicia no recae en él. De modo que, incluso, explica que Dios los ayudó a resolver el caso, elemento azaroso y eliminado tajantemente de la concepción lógica de lo policiaco clásico: “Soy agnóstico, señor Lagrange... Pero parece que sí, que la providencia o la suerte, como se llame, nos ha ayudado y nos sigue ayudando...” (p. 364). Es decir, contrario a lo que sucede en la novela policiaca, el método lógico ya no es primordial. El cuerpo de Linda es hallado por casualidad, y lo que decide la resolución del

crimen es la providencia y el azar. Por tanto, hay un derrumbe del género policiaco (e incluso del negro) dentro del texto.

Pese a ser una sociedad corrupta, la función del personaje es cometer el crimen y pagar por él, e incluso en el texto hay pequeños guiños que señalan el futuro de David, por ejemplo, desde las amenazas de Lagrange: “Como le hayas tocado un cabello a mi hija, te mato David, te mando matar...” (p. 86). Y posteriormente “No te atrevas a tocarle un cabello... Intacta o te mando matar, te lo juro... te mando matar...” (p. 87) y de Olivia, que constantemente le pregunta a Dave si algo tuvo que ver con la desaparición de su esposa, él lo niega, por lo cual ella afirma: “Porque sí, es verdad, te hubiera seguido queriendo con toda mi alma, pero jamás te hubiera vuelto a ver, jamás...” (p. 325).

Cuando Dave es encarcelado pierde los pocos bienes poseídos y, aun cuando en el texto no se llega a exponer su muerte, se sabe que éste es su destino. Pese a que es un criminal consigue que el lector tenga empatía con él y su tragedia, pues como lo afirma Carmen V. Vidaurre:¹⁰² “La forma de la narración propicia nexos identificadores con el agresor, más que con los otros personajes, particularmente porque éste es también objeto de victimación por parte de otros individuos que son presentados como peores que él o más comprometidos con el grupo en el poder”.

En su estancia en la prisión, David reflexiona acerca de lo que ha perdido, su inocencia¹⁰³ y su libertad, con lo cual se da cuenta de su fracaso, la imposibilidad de tener

¹⁰² *Galería de ecos. Análisis sobre narrativa mexicana*, Universidad de Guadalajara, México, 2004, p. 133.

¹⁰³ Con relación a este aspecto, Del Paso describe formidablemente la figura de Dave cuando es un niño y aún no existe maldad en su interior —de una forma simbólica, él está todo vestido de blanco—, pero al mismo tiempo, señala la posibilidad de crecer, y con ello convertirse en un asesino. La descripción establece que Dave está en La Quebrada (de México), que es el lugar que proyecta en San Francisco y donde mata a Linda (véase el capítulo 3 de este trabajo): “Papá Sorensen había conservado una fotografía de David en La Quebrada de Acapulco. Tenía entonces nueve o diez años, y estaba sentado en unas escaleras de piedra blanqueadas con cal. Su ropa: camisa, pantalones, zapatos, era también blanca. Tenía cruzadas las piernas como si fuera un adulto y,

trascendencia o salvación y el daño provocado a las personas cercanas a él ya que “quien puede dar cuenta de sí a sí de sus actos es ‘responsable’”,¹⁰⁴ o, en el sentido de la tragedia griega: “La obra escalona, en este recorrido de entereza y resistencia, la progresión de la desgracia sufrida a la desgracia asumida”.¹⁰⁵

La autonomía queda anulada, y como ser humano lo único que le resta es elegir cómo morirá, ya que lo establecían las leyes californianas: “La única libertad que gozaría dentro de poco tiempo, sería la de elegir entre ser ejecutado por medio de una inyección letal, o en la cámara de gases. El hippie se lo había dicho muy claro, y él no lo había olvidado” (p. 372). David se encuentra dividido en sus pensamientos en cuanto a lo que fue, lo que podía llegar a ser y en lo que terminó, incapaz de unificarse, con lo cual, la probabilidad de obtener un papel relevante en la colectividad se elimina por completo. El protagonista rememora a los seres queridos, no obstante su figura no es nítida; por el contrario, surgen como fracciones de acontecimientos acaecidos en el vacío, a gran distancia de él. Ni el dinero, ni el contexto le proporcionaron las vías para edificarse.

Así como se han estudiado y ejemplificado las convergencias y divergencias que posee *Linda 67* respecto al género policiaco, también se muestran a lo largo del texto diversas referencias a obras representativas de lo policial y lo negro, aspecto que se estudia en el siguiente apartado.

aunque sus ojos estaban entrecerrados por la intensidad del sol, aun así su rostro conservaba toda su belleza infantil, y reflejaba una mezcla de inocencia y seriedad. Entonces era un niño bueno al que todos querían. Vea hacia la cámara con una mirada que parecía traspasarla y viajar hacia un futuro que, como el paisaje, estaba lleno de luz. /No sabía que, adentro de él, lentamente crecía un animal” (p. 371).

¹⁰⁴ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2010, p. 141.

¹⁰⁵ Ricoeur, *Caminos...*, p. 90.

2.3 Intertextualidad en la novela

A lo largo de la novela *Linda 67. Historia de un crimen*, se presentan diversas alusiones y guiños tanto a obras policíacas clásicas como del género negro, con las cuales Fernando del Paso establece un diálogo con textos significativos en la conformación de lo policial. Respecto a las alusiones, en los análisis literarios contemporáneos predomina la creencia de que una simple alusión o un guiño no son elementos suficientes para hablar de intertextualidad, razón por la cual es necesario aclarar algunos conceptos alrededor del término para señalar el lugar de las alusiones como intertextos, para después explicar la función de éstas dentro de la obra.

De manera general, la intertextualidad se ha definido como la relación dialógica entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro;¹⁰⁶ no obstante, esta definición es sumamente amplia. El concepto de *intertextualidad* se derivó del estudio de la teoría bajtiniana por Julia Kristeva en 1969. Ella explica que difícilmente existe un texto aislado de la voz ajena, por lo cual la escritura literaria se elabora con respecto a otra escritura, es decir, al diálogo con el otro: “la ‘palabra literaria’” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior”.¹⁰⁷ Entonces, desde su postura, los textos se construyen como mosaico de citas, las cuales se absorben y transforman dentro de un

¹⁰⁶ Para revisar los orígenes del término, así como las distintas acepciones que diversos autores han sugerido del mismo, véase José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

¹⁰⁷ Julia Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997, p. 2.

nuevo texto.¹⁰⁸ La relación se puede dar desde distintos puntos, como en función del género, de periodos, estilos, escuelas, naciones, temas, estructuras, etc. y de esta manera “el autor explota el habla del otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo”,¹⁰⁹ es decir, el autor reelabora un texto dentro de otro según una determinada intencionalidad estética para crear un nuevo sentido en el lector que conozca ambas obras.

Para Gérard Genette, existen fundamentalmente cinco tipos de intertextualidad: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. En la construcción de esta tesis interesan fundamentalmente la definición de intertextualidad, como se ha mencionado, y la de metatextualidad. Genette afirma que el primer término se da en la copresencia de dos o más textos dentro de uno solo, e incluye la cita directa, la alusión, el plagio y la incorporación o negación de textos previos:

Con su apariencia más explícita y más literal, es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); con una apariencia menos explícita y menos canónica, la del *plagio* (en Lautréamont, por ejemplo), que es una toma en préstamo no declarada, pero también literal; bajo una forma aún menos explícita y menos literal, la de la *alusión*, es decir, de un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente una u otra de sus inflexiones, de lo contrario no aceptable.¹¹⁰

Y la metatextualidad “es la relación, se dice más corriente, de ‘comentario’, que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo”.¹¹¹ Entonces, las citas, préstamos y alusiones concretas

¹⁰⁸ Véase *ibidem*, p. 3.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹¹⁰ Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia” en Navarro, *op. cit.*, p. 54.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 56.

insertos en un nuevo texto serán también parte de la intertextualidad, y no sólo las relaciones de hipertextualidad (hipertexto-hipotexto) mayormente estudiadas por la crítica literaria.

Las alusiones a otros textos pueden estar diseminadas a lo largo de la nueva obra. En diversas ocasiones se presentan matizadas dentro del discurso literario del narrador, y el lector debe ser capaz de captar las referencias, pues en determinados momentos (la mayoría de las veces) están veladas. La alusión se define como una “figura retórica de carácter lógico encuadrada tipológicamente entre las figuras del pensamiento por sustitución, ‘en su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un ‘dar a entender’ apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género’”.¹¹²

En *Linda 67. Historia de un crimen*, existen varias alusiones, es decir, un dar a entender del narrador que apela al conocimiento del género que el lector posee, en este caso respecto a obras o autores clásicos tanto de la narrativa policial clásica como de la novela negra. Éstas, directamente no tienen una importancia relevante dentro de la construcción del texto objeto de este estudio en el sentido de la hipertextualidad que establece Genette (una relación de transformación y reelaboración); en otras palabras, no modifican los motivos, las circunstancias o actuar de los personajes de la novela delpasiana, sólo se muestran como pequeños guiños al lector. Entonces ¿cuál puede ser la intención del autor por aludir a personajes o autores pertenecientes al género en el que desea adscribir su obra?

Antes de contestar esta pregunta expongo cinco citas en las que se puede analizar la referencia a la novela policiaca y a la negra en *Linda 67* (es necesario aclarar que no son las únicas, y tampoco se han agotado las referencias posibles a la literatura policiaca que puedan

¹¹² Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 88.

existir dentro de la novela en cuestión, pero resultan significativas para el análisis ulterior del texto):

Cita A1: Alusión a *Estudio en escarlata* (1887) (y posteriores textos sobre Sherlock Holmes) de Sir Arthur Conan Doyle:

“Mi querido sargento:... o quizás debería yo decirle: Mi querido Watson: esa clase de conclusiones elementales pertenecen al mundo de Sherlock Holmes o al de Alfred Hitchcock,¹¹³ **no al mundo real**... Sí, dije eso, pero cualquier persona normal puede también usar la mano y el brazo izquierdo con eficacia.”

La patrulla se detuvo en Sutter Street y Grant Avenue.

“Desconecte el radio, por favor, sargento, quiero tomarme mi moka en paz...” (p. 345). [Las negritas son mías].

Cita A2: Diálogo entre el inspector Gálvez y David Sorensen en su primera entrevista, cuando el primero acude a la casa de Linda para investigar su desaparición:

[David le ofrece un cigarro a Gálvez]. El inspector sacó del bolsillo una pipa de color caoba.

“Gracias, yo fumo pipa.”

“Como los inspectores de las novelas y las películas...”

“Con la diferencia de que **yo soy una persona real**...”

“Naturalmente...” (p. 203). [Sherlock Holmes es uno de los detectives más representativos del género policiaco clásico que fuma pipa. Las negritas son mías].

Cita B: Alusión a *El cartero llama dos veces* (1934) de James M. Cain: “Pero podría [David], sí, quizás, arrojarla en su automóvil a un barranco, después de pegarle en la cabeza con su llave, así como lo habían hecho, ¿cómo se llamaban? ¿Cora y Frank? con el griego”

¹¹³ Aunque no se estudian en esta tesis, es necesario mencionar que también abundan distintas referencias cinematográficas dentro del texto.

(p. 111). Frank Chambers es el personaje principal de la novela *El cartero llama dos veces*, quien se enamora de Cora, esposa de Nick Papadakis, un emigrante griego. Para estar juntos, Cora y Frank deciden matar al esposo y arrojarlo en su automóvil a un barranco, técnica similar a la que utiliza David Sorensen para asesinar a su esposa Linda (aunque David también lo hace para estar con su amante, no tiene ayuda por parte de ésta).

Es igualmente significativo comparar la descripción del asesinato de Nick y la de Linda, ya que se observa de manera más precisa la reconstrucción que hace Del Paso de esta escena, al colocar a David como lector de ese texto (el cual le brindó la idea para el asesinato). En *El cartero llama dos veces* Frank, el asesino, explica lo siguiente:

Subió al coche [Nick], pero inmediatamente sacó la cabeza por la ventanilla y lanzó otra nota. Junté los pies, y mientras él tenía aún el mentón apoyado en el borde de la ventanilla, le pegué con la llave inglesa. Su cráneo crujió y yo sentí cómo se hundía. Se le encogió el cuerpo y quedó todo acurrucado en el asiento, como un gato sobre un sofá. Me pareció que pasaba una eternidad hasta que se quedó inmóvil. Y entonces Cora hizo una brusca aspiración que terminó en un gemido.¹¹⁴

Mientras que en *Linda 67* se narra de esta forma: “Tomó [David] la llave inglesa con la mano izquierda, la empuñó con fuerza y descargó el golpe en la base del cráneo de Linda. /No escuchó el crujido del hueso: su propia voz lo ocultó, su propio quejido que, como un lamento o el gemido de un animal, salió de su garganta” (p. 175).

Cita C: Alusión a *El halcón maltés* (1939) y a su autor, Dashiell Hammett: “Pero antes Chuck convenció a Dave de comer algo, y acabaron por hacerlo en el famoso John’s Grill,

¹¹⁴ James M. Cain, *El cartero llama dos veces. Pacto de Sangre*, Emecé Editores, [s.l.], 1985, p. 50.

donde almorzaba todos los días Dashiell Hammett mientras escribía *El Halcón Maltés*” (p. 187).¹¹⁵

Cita D: Alusión a *Asesinato en la calle Hickory* (1959) de Agatha Christie: Gálvez toma un pisapapeles de la colección de Linda y le dice a Dave: ““Parece mentira que un objeto tan bello pueda usarse como arma mortal... ¿No es cierto? Recuerdo que en una novela cuyo título se me escapa, un tipo coloca un pisapapeles en un calcetín y con él, usándolo como una honda, le rompe el cráneo a su amante”” (p. 216). La novela a la que el inspector hace referencia es a *Asesinato en la calle Hickory*, en la cual Nigel Chapman asesina a la estudiante de arqueología, Patricia Lane, al golpearla con un pisapapeles dentro de un calcetín.

En estas citas se observa que una primera intención del autor es elaborar un texto construido por breves fragmentos que remitan al lector a obras clásicas de lo policial que tengan una participación anecdótica en la nueva historia construida. En éstas (sobre todo cuando se remite a Sherlock Holmes, véase en los ejemplos, *supra*) el autor, lúdicamente, relee y alude al personaje de Sir Arthur Conan Doyle para señalar su ficcionalidad, mientras que remarca la supuesta realidad de su inspector (Gálvez, señalado en negritas en las citas A1 y A2). A su vez, las obras que retoma del género negro como *El cartero llama dos veces* y *El halcón maltés*, funcionan para darle ideas al asesino (primer caso, dado a nivel textual) o para realizar un breve homenaje al autor del texto que Del Paso admira (metatextualmente, en la obra de Hammett). Asimismo, se observa que los personajes de la novela son lectores de novela policial y negra, sobre todo David y Gálvez, ya que son conocedores de distintas obras de este tipo, y son aquéllas donde recaen los guiños que el narrador describe. Segundo,

¹¹⁵ Se ahonda más acerca de este texto y *Linda 67*, *infra*.

como ya se afirmó, es notable observar que, tanto las alusiones como el hipertexto (*Linda* 67), presentan una misma identidad genérica, es decir, se inscriben en la literatura policiaca o negra; además, las alusiones son respecto a obras o autores representativos del mismo.

Alberto Álvarez Sanagustín establece la diferencia entre la intertextualidad genérica y la pragmática. Respecto a la primera, afirma que es la:

relación de una obra o fragmento textual con otras obras o fragmentos que presentan similares condiciones estructurales y que aparecen como realizaciones de un código común, [...] exige un lector con gran competencia cultural y técnica, pues debe poner en primer plano las ‘categorías generales discursivas’ a las que puede referirse el texto determinado, sean éstas formas modelizantes simples [...] o complejas.¹¹⁶

En este sentido, se establecería una relación de intertextualidad genérica entre las alusiones y el hipertexto, pues comparten un mismo código de la categoría en la que se adscriben, y a su vez el lector, con la competencia que le exige el autor de la obra (lector modelo), deberá tener la habilidad y el conocimiento cultural del género policiaco para captar y decodificar las referencias mencionadas, las cuales desencadenan asociaciones al corpus de lo policial, en donde los textos aludidos sufren una recontextualización, ya sea de crítica, de ejemplo o incluso de una especie de fuente de inspiración para el asesinato.

Asimismo, existen diversos tipos de citas y alusiones que permiten ampliar el estudio de las categorías de la intertextualidad:

a) la *paráfrasis* directa de una fuente literaria; b) *alusiones* fácilmente descifrables para el entendido; c) cita de la realidad inmediata (resumen de las noticias que recibe el público alemán un día determinado, enumeración de sucesos en determinado dominio de acción...);

¹¹⁶ Citado por Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 64.

d) cita de eslóganes, opiniones o teorías del momento; e) cita reducida a la pura mecánica (se enuncia simplemente que un personaje esté citando a alguien cuyo nombre basta para representar su programa teórico.¹¹⁷

En correspondencia con esta categoría, las alusiones A1 y A2 se tratarían de paráfrasis directas a Sherlock Holmes (a), aunque cabe aclarar que en la manera de la reconstrucción del texto, el narrador critica y se aleja de la figura del detective clásico, al afirmar que Gálvez “es una persona real”, no como los inspectores literarios. En la cita C se alude directamente a la realidad inmediata (c), es decir, al escritor Dashiell Hammett, y también sería una alusión a su programa teórico o lo que éste representa, uno de los autores más renombrados dentro de los orígenes de la novela negra (e). De igual manera, las cinco citas retomadas son alusiones fácilmente descifrables para aquellos que conocen el género policial y el negro (b). Así, lo que hace Del Paso es constituir un diálogo con algunas de las obras más representativas del género con pequeñas alusiones y guiños que sirven de modelos y referencias en el cosmos construido y resignificarlas en un contexto contemporáneo.

Un hecho final a analizar es que la historia de *Linda 67* sucede en San Francisco. Esto no es fortuito, ya que esta ciudad era un espacio representativo en donde se desarrollaban gran parte de las novelas policiacas y negras en Estados Unidos, sobre todo a partir de 1929, año del crac o La Gran Depresión.¹¹⁸ Dashiell Hammett ubicó casi en su totalidad sus obras en este espacio, incluido *El halcón maltés*, obra que Del Paso leyó y retomó en la construcción de su texto, como se ejemplifica anteriormente en las referencias que hace *Linda 67* a esta obra.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 84.

¹¹⁸ Véase el capítulo 1 de la presente tesis.

En este sentido, tanto en *Linda 67* como en *El halcón maltés*, los personajes principales, el asesino y el inspector respectivamente, inician la novela con un recorrido por la ciudad, la cual presenta una bruma o niebla con la que se percibe un tono de misterio. En la obra delpasiana se explica: “Era una madrugada de mediados de abril y la bahía de San Francisco estaba cubierta por una ligera bruma.” (p. 15), mientras que en *El halcón maltés* se afirma lo siguiente:

La niebla nocturna de San Francisco, sutil, pegajosa y penetrante, esfuminaba la calle. A unas yardas de distancia de donde Spade había despedido el taxi, un pequeño grupo de hombres miraba hacia un callejón. Dos mujeres y un hombre estaban parados en la otra acera de Bush Street, mirando también hacia el callejón. Se veían caras en las ventanas. /Spade cruzó la acera sorteando las entradas enrejadas que se abrían sobre escaleras ruines y desnudas, llegó hasta el pretil y, apoyando las manos sobre el húmedo caballete, miró hacia abajo, a la **Stockton Street**¹¹⁹ [Las negritas son mías].

Jean Chevalier explica en su *Diccionario de los símbolos*, que tanto la niebla como la bruma son sinónimos. Dentro de un texto, la niebla es un símbolo de lo indeterminado y evoca la indistinción. Este elemento precede revelaciones importantes y también es el preludeo de la manifestación de hechos trascendentes,¹²⁰ ideal para el comienzo de las novelas policiales, en las cuales se trata de resolver un conflicto velado que se presenta desde el inicio.

Cuando David despierta después del asesinato de Linda, inicia un recorrido por distintas calles de San Francisco (pp. 15-17), varias de las cuales también se mencionan en la novela de Hammett, como la Stockton (véase en la cita anterior de Hammett), o Jones y Sacramento, que es donde se ubica el departamento de Linda y Dave: “David Sorensen no

¹¹⁹ Dashiell Hammett, *El halcón maltés*, Alianza, España, 1978, p. 19.

¹²⁰ Véase Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1999, pp. 751-752.

volvió a fumar en la casa de Jones y Sacramento” (p. 13), mientras que en *El halcón maltés* se narra lo siguiente:

Spade fue hasta la esquina y permaneció junto a la calzada hasta que el taxista rubio y colorado aparcó el coche y bajó. Se acercó a él y le dijo:

—A eso del mediodía me llevó usted a mí y a una señora a la **Stockton Street, hasta la de Sacramento y luego a la de Jones**. Allí bajé yo.

—Así es —dijo el hombre rubicundo—. Lo recuerdo.

—Le dije que la llevara a un número de la Novena Avenida. No la llevó allí. ¿Adónde fueron?¹²¹ [Las negritas son mías].

Incluso, en la cita A1, mencionada algunos párrafos atrás en este trabajo, los oficiales se detienen en Sutter Street a tomar un café, lugar donde también se esconde una de las involucradas en el robo de *El halcón maltés*:

Una mujer joven, llamada Carolin Beale, que vivía sola en un apartamento de la **Sutter Street**, había sido despertada aquella madrugada a las cuatro por el ruido que alguien hacía moviéndose en su alcoba. Lanzó un grito y el merodeador huyó. Otras dos mujeres que vivían solas en el mismo edificio descubrieron por la mañana señales de que unos ladrones habían entrado en el piso durante la noche. A ninguna de las tres mujeres le habían robado nada¹²² [Las negritas son mías].

A partir de estos elementos, Del Paso provee a su texto de un ambiente representativo de las novelas clásicas negras y construye una atmósfera enigmática tal y como lo hacían los escritores canónicos de esta narrativa. Con su obra, el escritor mexicano recrea el ambiente

¹²¹ Hammett, *op. cit.*, p. 132.

¹²² *Ibidem*, p. 111.

característico de las novelas negras canónicas del género y lo establece en un contexto decadente con problemas relevantes contemporáneos.

Respecto a las mujeres, tanto en *Linda 67* como en *El halcón maltés*, éstas son personajes que detonan la trama de los textos y posibilitan el crimen acaecido. No se construyen como seres secundarios, por el contrario, son mujeres de extrema belleza, con un gran poder adquisitivo pero a su vez son manipuladoras que utilizan su físico para conseguir lo que desean, muy similares a las características de la denominación francesa: *femme fatale*. En el texto de Hammett, la llegada de “Miss Wonderly” provoca la muerte de varios personajes, por ejemplo el socio de Spade –Miles Archer–, así como el despliegue de hombres en conflicto por hallar la estatuilla del Halcón Maltés. Por otro lado, desde Del Paso, Linda se presenta como una mujer decidida y hermosa; no obstante, es caprichosa y por tanto controla a las personas que la rodean a su antojo sólo por el dinero que posee. Así, es cuando David actúa y provoca la muerte de su esposa, dando pie a la trama policial recreada en el texto.

Después del análisis realizado se observa que una relación de intertextualidad se puede dar entre dos o más textos a partir de elementos tan sencillos como lo son las citas, los guiños y las alusiones, elementos que Del Paso establece en su obra. Estos componentes se encuentran en la construcción estructural de *Linda 67. Historia de un crimen*, a partir de los cuales el autor dialoga con el género precedente al que desea vincularse, esto es, el género policiaco, pero sobre todo con la novela negra. Asimismo, además de las alusiones a textos concretos, también hay referencia a personajes icónicos de la literatura mencionada, así como a autores de suma importancia para la construcción del género, con los que el escritor construye un diálogo estructural y narrativo, a su vez que reconfigura la tipología en un

ambiente contemporáneo. Cabe destacar, sin embargo, que la recreación atmosférica que realiza Fernando del Paso no es idéntica a la de la novela negra. Por el contrario, aunque *Linda 67* se desarrolla en el mismo espacio de esta categoría, el tiempo y los personajes han cambiado; una señal clara es que en *El halcón maltés* el protagonista es el detective, mientras que en *Linda 67* es el asesino. Los problemas sociales continúan en el contexto, pero el desarrollo y el enfoque en la novela delpasiana serán distintos, como se verá en el capítulo 3 y 4 de la presente tesis, ya que se añaden problemas de memoria, identidad, contexto, espacio geográfico, ensoñaciones, entre otros elementos.

CAPÍTULO 3: CRÍTICA SOCIAL Y VISIÓN DE MUNDO

3.1 Personalidad disgregada: el problema de la identidad de los personajes

3.1.1 La mirada y la memoria: construcción identitaria del protagonista

El personaje principal de la novela, David, es un individuo complejo y fragmentado, constituido por múltiples vivencias y saberes adquiridos directa o indirectamente a lo largo de su existencia: los lugares habitados, las esferas sociales en las que se ha desenvuelto y las mentiras contadas por personas cercanas a él.

La historia es relatada desde la perspectiva de un narrador heterodiegético que focaliza pasado, presente y futuro del protagonista;¹²³ sin embargo, su conocimiento se limita en relación a los pensamientos y acciones de los demás personajes, por lo que no llega a ser un narrador omnisciente.

Como se mencionó, la primera parte de la novela se enfoca en el asesino de la narración, David Sorensen. Aunque se dan indicios de quién es y a quién mató, aun no se

¹²³ Inclusive cuando el narrador conoce el desenlace de la historia, oculta los hechos y las acciones fundamentales de la trama al lector para respetar las leyes del género policiaco y aumentar el misterio, es decir, si David logrará o no sus objetivos, y aunque sí se dan pequeños indicios del futuro del protagonista, no afecta en su construcción. Por ejemplo: “Dave no sabía que, de todos modos, nunca más volvería a ver a Olivia. El fantasma de Linda les había impedido entregarse su amor en cuerpo y alma, esta vez y para siempre” (p. 332).

conoce a profundidad el personaje. Se sabe que Linda había sido la víctima “[...] Linda estaba muerta y, con ella, muerta su voz y muertos sus pensamientos, sus sensaciones. Nunca más su piel disfrutaría las caricias de nadie. Ni de las suyas, ni de las de Jimmy Harris” (p. 13) y que apenas sangró, por lo que se puede llegar a pensar inicialmente que no fue una muerte violenta:¹²⁴ “[...] examinó el saco de *tweed*, tirado en un sillón, que había usado el día anterior: no, no había una gota de sangre en él, ni tenía por qué haberla, ya que Linda casi no había sangrado: solamente un hilo, muy delgado, le había escurrido tras la oreja” (p. 11); no obstante, aún no se conocen más detalles para saber los motivos del personaje que lo condujeron a asesinar a su esposa, aunque se sabe que él sentía un gran odio por ella.¹²⁵

Después del asesinato, la rememoración en la que se hunde el personaje se ofrece como una búsqueda de respuestas, pues al ser un hombre desarraigado: “La memoria es elemento constitutivo de la propia identidad. Un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, sin detenerse a recordar su pasado, no sabría quién es”¹²⁶ o en palabras de Paul Ricoeur:¹²⁷ “el recuerdo que se tiene en la mente; atraviesa después la fase de la búsqueda del recuerdo, de la anamnesis, de la rememoración; se pasa, finalmente, de la memoria dada y ejercida a la memoria reflexiva, a la memoria de sí mismo”.

Gracias a la rememoración, el lector da cuenta de los problemas y engaños en los que David se sume desde su niñez. Al casarse con Linda encuentra una estabilidad tanto

¹²⁴ Posteriormente se sabe que, aún sin existir descripciones violentas de la escena, Linda muere de una forma muy brutal, ya que David la golpea con una llave inglesa en la cabeza, y aún consciente, la arroja al mar en su automóvil, por lo que muere ahogada.

¹²⁵ Se describe en las primeras hojas del texto “Necesitaba saber si también, con su muerte, había muerto el odio que, como el amor que alguna vez había sentido por ella, había nacido de la nada en un instante imposible de fijar en el tiempo, y crecido hasta inundarlo. Cómo la odiaba, sí, cómo la aborrecía” (p. 13).

¹²⁶ Julio de Zan, “Memoria e identidad”, en *Tópicos*. Revista de Filosofía de Santa Fe, núm. 16, República Argentina, 2008, p. 41.

¹²⁷ *La memoria...*, *op. cit.*, p. 14.

económica como emocional debido a que ella es una extranjera millonaria que le cumple todos sus caprichos. Sin embargo, cuando ésta lo amenaza con divorciarse de él para dejarlo por su amante Jimmy Harris, y ante la posibilidad de quedar nuevamente pobre y ser objeto de burla por la sociedad, planea el asesinato. David es expuesto, entonces, al estilo del pasiano de varios de sus personajes en novelas anteriores, como un ser fracasado y sumido en la derrota.

Son, como se menciona, diversas mentiras a las que se enfrenta el protagonista, de las cuales se da cuenta poco a poco cuando ya es un adulto. No obstante, las mayores dificultades las enfrenta con su padre y la situación económica ligada a él.

Dave nace en Londres cuando su padre es el tercer secretario de la embajada de México. Al cumplir tres años se traslada junto con su familia a Canadá, posteriormente a París (que es donde conoce a su amigo Chuck O'Brien) y después a San Francisco al cumplir los 12 años. Dos años más tarde regresan a Londres y es donde Dave vive toda su adolescencia y juventud. A los 25 años de edad regresa a vivir a San Francisco. A México sólo va algunas veces al año de vacaciones.

El narrador del texto, respecto a la infancia de David, afirma lo siguiente: "Había sido siempre engañado por todos. Había vivido, desde niño, en un mundo falso, lleno de mentiras. Esto lo había sabido siempre, pero era la primera vez que se lo confesaba a sí mismo" (p. 23). Son, principalmente, dos farsas con las cuales subsiste, y en gran medida son las culpables de que éste llegue a cometer el asesinato. La primera se vincula con el origen, es decir, su ciudadanía, y la segunda con una cuestión monetaria. Sobre la primera se explica lo siguiente:

Uno de los engaños que más había durado, y tal vez el que más lo hería —pero desengañarse, saber la verdad no servía de nada— se relacionaba nada menos que con una condición, con una forma de ser y de pensar que es natural para la enorme mayoría de los seres humanos: la nacionalidad. No la nacionalidad adquirida, sino aquella con la que se nace. Había vivido, en tan pocos años, en tantas partes del mundo que no sabía ya a qué lugar pertenecía, si es que pertenecía a alguno (p. 23).

Ante la multiplicidad de lugares habitados el personaje no sabe a qué nación se integra. Expresa ser mexicano debido a que su familia también lo era, esto por dos motivos: la llegada de su tatarabuelo Isaías Sorensen (nacido en 1800 en Dinamarca) al puerto de Veracruz, en donde se casó con una de las hijas del presidente municipal, y el hecho de que su madre fuera mexicana, doña Refugio Armendáriz; no obstante, él jamás vive en este sitio, sólo lo visita en vacaciones. Además, la supuesta procedencia contrasta con su físico pues tiene una apariencia europea y esto le genera algunas disputas, aunque no con su esposa quien siempre lo tomaba con humor: “‘¿Tú mexicano?’ le había dicho Linda, y antes y después de ella otras amigas y otros amigos. ‘Tú con ese apellido danés, ese pelo rubio, y los ojos verdes, por favor...’ Linda se reía con ganas y él no se ofendía [...]” (p. 23). Por las razones mencionadas decide pertenecer al país materno y adoptar la figura de un joven mexicano culto, refinado y rico, pero no se convence de su decisión: “De modo que Dave no era inglés, ni canadiense, ni francés ni americano. Ser mexicano era lo único que le quedaba, pero le quedaba grande, ajeno” (p. 25).

El segundo engaño al que se enfrenta David Sorensen se relaciona con la calidad económica brindada por sus padres a lo largo de toda su niñez: “Dave tuvo una infancia y una adolescencia que transcurrieron en el lujo y en la abundancia, y que le hicieron creer que era rico y que siempre lo sería” (p. 57). Entre grandes viajes, comidas, casas y escuelas, vive desde niño en la opulencia con lo cual se acostumbra a habitar bajo grandes riquezas. Sin

embargo, cuando su madre se enferma de cáncer, ella y su esposo regresan a México para disfrutar ahí sus últimos días y el hijo se queda en Inglaterra, con lo cual los conflictos monetarios lo destrozan: “Por primera vez en su vida, Dave se quedó solo y tuvo que cambiarse a un departamento amueblado en Kensington. Era un departamento pequeño, modesto, decorado con una cursilería asfixiante [...] Además, no había regadera y la tina — Dave se llevó una gran sorpresa— estaba en la cocina de la casa. No creía lo que estaba pasando” (p. 62). Asimismo: “Tuvo también que aprender a contar cada limón, cada huevo, cada zanahoria que compraba y, al mismo tiempo que dejaba de adquirir las corbatas y las camisas que le gustaban, aprendió también a contar los peniques” (p. 63).

De manera que, aunque David en su adolescencia tiene un futuro prometedor, habla varios idiomas y lee a autores clásicos en español e inglés, su posteridad como alguien exitoso se disuelve por los problemas económicos de la familia, e incluso se ve obligado a abandonar la escuela: “Estaba inscrito en la London School of Economics, y los últimos muebles y objetos preciosos que aún le quedaban a Papá Sorensen tuvieron que ser vendidos, algunos malbaratados, para pagar una educación que nunca terminó” (p. 63).

Cuando sus padres se marchan, el personaje queda literalmente arrojado al mundo, sin un lugar que lo reciba o le proporcione sin esfuerzo las mismas comodidades de su niñez. Desde su perspectiva no existe un orden en el espacio impuesto, por lo que no logra comprender la realidad a la que se enfrenta. Es decir, la fractura en la continuidad de su vida produce un extrañamiento ante las circunstancias a las que se somete para sobrevivir. Por esta razón, a pesar de nacer y albergarse en Londres tantos años, a él le molestan todos los

nexos con este ambiente y por tanto lo rechaza; este es el motivo por el que después de muchos años decide regresar a San Francisco para darle un cambio a su existencia.¹²⁸

Una vez adulto, David decide pedirle a su padre que arregle su testamento y le deje a él sus bienes para adquirir de vuelta su estabilidad monetaria, pues como el narrador afirma: “Papá Sorensen tenía asegurado lo que le quedara de vida, pero él, David, estaba arruinado, y a Papá Sorensen por lo visto le importaba un carajo” (p. 21). Su papá, también llamado David Sorensen, es un hombre que, aunque su hijo aún no lo sabe en el momento de la descripción, está completamente en la ruina. Su padre admite que nunca ahorró nada, porque le gusta la buena vida “Como a ti, Dave” (p. 27). Y posteriormente, David se entera que cuando su madre se enferma de cáncer, y papá Sorensen la lleva a un hospital de Houston, es con un préstamo sobre la casa de Cuernavaca.

Semejante a Dave, su padre es un ser muy atractivo y exitoso: “hablaba a la perfección cuatro idiomas. Vestía como un príncipe. Se destacaba por la finura de sus modales y su cortesía. Era un hombre de una gran inteligencia, perspicaz, prudente, gran conocedor de vinos. Tenía un apellido que, en México, era único. Y era un hombre de cultura

¹²⁸ Sin la intención de realizar una lectura autobiográfica de *Linda 67*, David ostenta algunas características que representan guiños lúdicos con la vida del autor del texto; por ejemplo, Del Paso estuvo sumergido en el mundo de la publicidad durante varios años al igual que pasa con Dave. Asimismo, el escritor viajó a países como Estados Unidos y Francia, pero es en Londres donde habitó aproximadamente 14 años, de ahí el conocimiento que posee de esta ciudad. Del Paso es gran amante y conocedor de comidas nacionales e internacionales, vinos, relojes, ropa, entre otras cualidades, que David refleja. También, el primero estudia Economía sólo por dos años en la UNAM, y el protagonista realiza estudios en la London School of Economics, aunque tampoco logra concluir su carrera. Respecto a la sensación de considerarse extranjero y sin pertenencia a Londres, Del Paso afirma lo siguiente en cuanto a su estancia en este lugar (y que al mismo tiempo es uno de los principales móviles de David durante la novela, el sentimiento de desarraigo): “Dos o tres años después de nuestra llegada a Inglaterra, con el dominio —o casi— del idioma inglés y del francés, comencé a sentirme un ciudadano del mundo. Pero más tarde aprendí, al tener que enfrentarme a la cotidiana y constante alteridad de otro pueblo — para mí los ingleses eran los *extranjeros*—, que no se puede ser ciudadano del mundo las 24 horas del día, y esa sensación, ya desgastada en esa época, acabó por desaparecer. Éramos, entonces, más extranjeros de lo que jamás habíamos sido en ese país” en Fernando del Paso, *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo Volumen I*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 63.

irreprochable” (p. 56); sin embargo, este individuo sumamente refinado, como partícipe de una generalidad donde se le da prioridad al poder adquisitivo y a las apariencias, acaba sin un centavo, por lo que da pauta a una línea de fracasos familiares, con lo cual Dave también queda marcado:

[...] aunque Papá Sorensen no ganaba tanto como un diplomático brasileño o inglés de su misma categoría, su salario era alto, y tanto él como Mamá Cuca se encargaban de gastarlo todo sin ahorrar un centavo. La única inversión que hicieron fue la compra de la casa de Cuernavaca, que pagaron poco a poco a lo largo de más de quince años. /No había irresponsabilidad en esto: Papá Sorensen y Mamá Cuca estaban convencidos de que tenían que representar a su país de la manera más digna y elegante posible (p. 58).

El padre de Dave es un funcionario público que goza de gran opulencia. Sin embargo, es significativo analizar que la única posesión, la casa de Cuernavaca, está empeñada y cuando el protagonista nace ya está sumido en la pobreza debido a las deudas de sus padres (aunque ellos luchan por aparentar lo contrario).

David se molesta demasiado con su padre por dejarlo sin un respaldo económico; posteriormente se da cuenta de que es injusto tener una actitud colérica hacia él porque es partícipe de las máscaras, y para su papá, él sí tiene bienes materiales y una vida acomodada en Estados Unidos, ideal inalcanzable para muchos mexicanos: “Porque según Papá Sorensen, su hijo vivía en una maravillosa casa en San Francisco, era dueño de un BMW que debía costar más de cien mil dólares, era el vicepresidente de una gran agencia de publicidad y estaba casado con una millonaria que, a su vez, era dueña de un Daimler Majestic de colección” (p. 28); empero, lo que su padre no sabe, es que su hijo no ostenta fortuna alguna puesto que el dinero, las casas y los autos son de su mujer, y ni siquiera de ella, en todo caso del viejo Lagrange.

No obstante, el matrimonio con Linda le permite tener nuevamente solidez económica, además de renombre en una nación extranjera. Sin embargo, en la obra se transmite la impresión de que David, por más empeño que pusiera, no lograría amarla.¹²⁹ Ella sólo le da motivos para sentir pertenencia a un lugar o a una clase que no le son propios: “En esa su segunda estancia Dave conoció allí a Linda, y haberse enamorado de ella fue una más de las razones por las cuales, durante un tiempo, San Francisco volvió a ser para él una ciudad bella —de las más bellas del mundo— y sobre todo, una ciudad llena de luz, de alegría, de vida” (p. 19).

Del mismo modo en el que David se encuentra interesado en Linda debido a sus bienes materiales, para ésta, mujer caprichosa y avara, él es una adquisición, un objeto más que su dinero puede comprar. Por ejemplo, cuando comienza su relación, Linda le pregunta a Dave si le gusta un auto deportivo:

“Tú sabes que no puedo darme ese lujo. Mi salario en la publicidad no me lo permite.”

“A lo mejor te lo trae Santa Claus... si te portas bien.”

Dave se portó bien y gracias a Santa Claus, o mejor dicho, al viejo Lagrange, tuvo su BMW 850” (p. 67).

A partir de esta cita se observa de mejor manera que, en realidad, Linda y David no poseen nada, pues están a la espera de los bienes y el dinero de sus padres.¹³⁰

¹²⁹ David se cuestiona constantemente si alguna vez amó a Linda o no y hace comentarios tanto del enamoramiento como el odio que siente por ella, sin embargo el narrador explica lo siguiente: “Existía en el idioma inglés una palabra exacta, *infatuation*, que describía el enamoramiento tumultuoso pero falso, aparentemente profundo, pero de una fragilidad pasmosa, de una brevedad insospechada, que estaba muy lejos del amor verdadero. Sí, seguramente eso es lo que había tenido [David] por ella, *infatuation*” (p. 31).

¹³⁰ También Sorensen reflexiona de la siguiente manera: “Dave pensó que, de todos modos, él nada tenía. Bueno, algo por lo menos: la casa de Cuernavaca —faltaba un buen tiempo para que supiera que ya no pertenecía a su padre— a donde podrían pasar algunos fines de semana, ¿Y Linda? ¿Qué tenía Linda, si todo estaba a nombre de Lagrange? Bueno, tenía a Lagrange, que era su padre, que era millonario, que tenía cerca de setenta años y que sufría de insuficiencia cardíaca” (p. 72).

Pero, ante el aburrimiento por su relación, ésta le anuncia el divorcio, con lo cual David se da cuenta de que volvería a ser pobre y sus ilusiones de formar parte de un grupo social elevado desaparecen: “desde hacía algunas semanas, sabía una cosa: Linda tenía un amante. /Dave acarició el brazo del sofá: ese sofá no era suyo, nunca lo había sido. Dejó el vaso de whisky en la mesa de cristal. Ni el vaso ni la mesa eran suyos. Nada, en esa casa, era o había sido suyo, ni lo sería jamás” (p. 78).

Debido a su posición económica, Linda es una mujer superficial que, como se ha analizado, con ayuda de su poder adquisitivo paga y tira sus bienes a conveniencia (lo cual, en un sector manejado solamente por el dinero es normal), de ahí que se sienta con la autoridad de repudiar lo antes comprado, es decir, a su esposo:

“Mira. Mira Dave. Mira”, repitió Linda. “Quiero que sepas de una vez por todas que a mí nadie me pide cuentas de lo que hago. Si ando con Jimmy Harris es porque quiero andar con un hombre, no con un niño. [...] No me gustas ya. No te entiendo. No nos entendemos. Se acabó, ¿comprendes? Se acabó. Y además me sales muy caro. Vamos a casa, por favor, y no hablemos. No soporto tu voz” (p. 101).

Finalmente, este hecho es el que detona el odio de David por su mujer y es el momento en el que toma su decisión de asesinarla. Lo anterior por diversos factores: el primero, el protagonista rechaza ser despreciado como un objeto dentro de una nación donde cualquier ente es desechable y así se revela contra su dueño, defenderse es su principal motivación. Segundo, la rememoración surge, no hay olvido de su miseria en Londres por lo que se opone a llevar de nuevo las condiciones de supervivencia de esa ciudad y, finalmente, no desea pasar la humillación pública de ser abandonado por su esposa. Asimismo, Linda reprime a Dave de distintas maneras: critica su identidad, su manera de vestir y de pensar; es decir, el

protagonista pierde la libertad y vive como un juguete; por tanto, decide asesinarla, como un acto final de reivindicación:

el descubrimiento de la relación de Linda con Jimmy Harris le pudrió el alma. Dentro de unos meses, semanas quizás, Dave sería el escarnio de todos sus amigos. Cornudo y pobre. Se sirvió otro whisky. Recordó los miserables departamentos de Londres. ¿Qué carajos iba a hacer? [...] Olivia descubriría que era un pobre diablo. Pobre y cornudo. [...] Si el odio era un deseo incontenible de matar a Linda, de matarla no una, sino dos veces, tres veces, como si eso fuera posible, tendría que serlo, debería ser posible, porque ella le había hecho sentir la muerte más de una vez: ella había matado en él al niño, al joven, al hombre que habitaban en su cuerpo y en su mente (p. 103).

Con la decisión de Linda, la vida de David queda fracturada y carente de trayectoria completamente. No por la relevancia emocional o el vínculo amoroso con su esposa, sino por la negativa a quedarse sin fortuna, y además abandonado por su mujer. El personaje no tiene un futuro asegurado en esa comunidad extranjera debido a que trabaja en el país de forma ilegal; asimismo, no hay oportunidad de convencer a su esposa de no divorciarse, por lo que su existencia ya no conserva un rumbo fijo: ha perdido la supuesta unidad y posición que ella le otorgaba.

Ante el temor de la situación busca un medio para solucionar sus problemas y conservar lo que inminentemente perderá, entonces planea el asesinato para fingir el secuestro. Cuando finalmente la mata, una fracción de él cree haber obtenido venganza, su vida aparenta recuperarse y tomar su curso: es la solución (fugaz) a sus preocupaciones: “Nunca, pero nunca, había sido el dueño del automóvil que deseaba, pensó, mientras caminaba, haciendo esos, por Van Ness, pobre, pobre Dave. Pobre y cornudo. No, cornudo ya no. Pobre, todavía, pero pronto dejaría de serlo” (p. 193).

A partir del estudio del texto, concluyo que David es un asesino y al mismo tiempo un antihéroe. Posee todos los conocimientos que lo podrían volver un personaje insigne pero la situación en la que crece se lo impide debido a las farsas de su niñez y a su obcecado deseo por encajar en una clase a la que no pertenece. Es decir, David basa su figura y su éxito en el reconocimiento de la alta sociedad estadounidense y por esta razón asesina, ya que desea salir glorioso de su situación, volverse rico, vivir con su amante y acceder a una mayor clase en un espacio que se le ha denegado.

3.1.2 El yo y el otro: el problema de la identidad colectiva y la función del espacio

Como se analiza en el apartado anterior, David es un hombre fragmentado y sin lugar de pertenencia, por lo cual su identidad se presenta diluida. En este sentido, es necesario mencionar la importancia del espacio para el desarrollo identitario de una persona para entender parte del problema de la construcción del protagonista del relato.

El lugar en el que se desenvuelve una persona es significativo puesto que nombra, consolida y dota de carácter:

Los lugares habitados son, por excelencia, memorables. La memoria declarativa se complace en evocarlos y en contarlos, pues el recuerdo está muy unido a ellos. En cuanto a nuestros desplazamientos, los lugares recorridos sucesivamente sirven de *reminders* a los episodios que se desarrollan en ellos. Son ellos los que, después, nos parecen hospitalarios o inhospitalarios, en una palabra, habitables.¹³¹

¹³¹ Ricoeur, *La memoria...*, *op. cit.*, p. 65.

Sin embargo, David no tiene un contexto geográfico con el cual identificarse plenamente, por esta razón, aun cuando desarrolla sus acciones siempre en el exterior y pocas veces visita México, proyecta el espacio de éste sobre Estados Unidos al modificar los nombres de partes de la ciudad donde habita, sobre todo aquellos lugares que lo hacían muy feliz en su infancia.¹³² Por ejemplo, bautiza “La Quebrada” (como Acapulco) a una costa de San Francisco (que es donde finalmente asesina a Linda). Este aspecto es fundamental pues, como explica Martín Cerezo:

el espacio [...] asume un papel protagonista en muchas ocasiones. Por un lado, es el lugar donde transcurren los hechos y por donde se mueven los personajes, que muy predominantemente será de naturaleza urbana; por otro, el espacio aparece semiotizado caracterizando al personaje que lo habita, de tal forma que constituye uno de los muchos signos que habrá que enlazar para encontrar el significado global de todos ellos.¹³³

San Francisco no le denota nada –o lo hace poco– de ahí el interés del personaje por reconfigurar y dar otro sentido al sitio habitado. Es decir, gracias a la similitud que establece entre México y el ambiente impuesto (Estados Unidos), el segundo puede ubicarse a partir de un nombre distinto que le proporcione significación. David no posee una nacionalidad propia, ni recuerdos de una patria en específico, de ahí que los espacios en los que ha vivido se perciban sin significado. Por ende, recuerda con mayor ilusión las vacaciones que disfrutó en México, y es el lugar con el que más tiene afinidad, ya que lo convierte en un espacio simbólico del ámbito familiar. Como un ser sin raíces establecidas: “Al nombrar el espacio

¹³² “y encontrarse que antes de entrar [a San Francisco] había que cruzar un puente que llevaba a una isla llamada Isla del Tesoro, como la isla de Robert Louis Stevenson, exaltó su imaginación. Fue entonces cuando decidió que otros lugares de la ciudad y del campo, de las bahías de San Pablo y San Francisco, debían llamarse como él quisiera: inventaría para ellos nombres que le recordaran sitios en donde había sido feliz, en la realidad o en la ficción.” (p. 18)

¹³³ Martín Cerezo, *Poética...*, *op. cit.*, p. 77.

y los elementos que en él se encuentran, lo hacemos nuestro, convirtiéndolo en lugar de memoria, de pertenencia y de sentido de nuestras acciones”.¹³⁴

Respecto a los personajes que influyen en el comportamiento de David, dos poseen mayor importancia: Linda y Olivia. No obstante, mientras que su relación con Linda cada día va en decadencia, su enamoramiento por Olivia crece. Olivia, la amante, es preferida al personificar el estereotipo de “lo mexicano”, la dulzura y sencillez que David tanto admira (y que por supuesto él tampoco posee). Incluso, lúdicamente el narrador hace referencia a que Olivia es zurda, un opuesto: “Olivia parecía una niña en la tienda de Pier 39 donde había tijeras, sacacorchos, abrelatas y mil cosas más, todas para zurdos, porque ella era zurda, como ya Dave lo había notado”¹³⁵ (p. 196). Se conforma en el relato una relación especular entre las dos mujeres: estadounidense/mexicana, diestra/zurda, rubia/morena, vulgar/sencilla, que contraponen las acciones simbólicas de ambas. En este sentido, Olivia es todo lo contrario a Linda y lo que ésta encarna (una sociedad falsa que le da la espalda, lo rechaza y no lo acepta tal y como es, centrada sólo en el consumismo). Esto se nota en la frivolidad con la que se desarrollan las acciones de Linda, que son contrapunto del actuar sencillo de Olivia. En el texto se encuentran varios ejemplos de ello.¹³⁶

¹³⁴ Andrea Luquin Calvo, “El espacio, la palabra, el nombre: identidad y destierro en el exilio español de 1939”, en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (ed.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 2012, p. 374.

¹³⁵ Este juego lúdico en relación a lo derecho y lo izquierdo ya se observaba también en *Palinuro de México* en donde los dos primos, Palinuro y Estefanía se diferencian de la misma forma: “[...] al nacer yo [Palinuro] la cigüeña se espantó hacia el lado izquierdo, o siniestro, que no era otro que el lado de los remiendos brumosos y de los aguafuertes narcotizados por el paso de las derrotas. Y al nacer Estefanía su cigüeña –venida de Alsacia– levantó el vuelo hacia el lado derecho, o lo que es lo mismo hacia los quioscos donde cada domingo, puntuales, crecen los músicos para ofrecernos el viento virtuoso del concierto”, *op. cit.*, p. 36. Esta relación se ahonda en el capítulo 4 del presente trabajo, en el cual se estudia la relación dual de las dos mujeres que se mezclan y confunden en los sueños y ensoñaciones de David.

¹³⁶ “Dave ya había aprendido otra de las diferencias fundamentales entre Linda y Olivia. El hecho de que Linda, cuando uno le hablaba no dejara de mirar a los ojos sin pestañear, no era garantía de que estuviera escuchando. En cambio, Olivia podía estar haciendo cualquier cosa, y no perder una palabra de lo que le decían” (p. 148). “[...] Linda, se desvestía siempre de prisa, sin la menor coquetería, como si estuviera sola, como si nadie la

A su vez, Olivia actúa como un opuesto de David (sus intereses, sus sueños, incluso su inocencia); empero, más que contrapunto, para Dave es un complemento perfecto, pues aunque los dos son mexicanos coexisten en una cultura totalmente distinta de la cual aprenden mutuamente: “Dave le dijo a Olivia que le cocinaría un faisán con salsa de puré de manzana y Cointreau, unos champiñones con salsa de queso Kraft y curry, y una ensalada de lechuga con aderezo de *blue-cheese*” (pp. 322-323). Y posteriormente: “El domingo en la mañana Olivia lo despertó: había café fresco y huevos rancheros con salsa de tomates verdes. /”Yo también sé cocinar, como verás...” (p. 330).

El asesinato de Linda provoca que la relación de Dave y Olivia se imposibilite debido al destino marcado de él, un futuro trágico y funesto. De ahí que el narrador se vuelva partícipe de la disolución de la unidad del personaje y relate cómo David confunde a las dos mujeres en su alucinación: “Dave no era una celebridad, y sabía que el solo hecho de haber asesinado a Olivia... ¿a Olivia? Qué digo, a Linda, que el solo hecho de haber asesinado a Linda no le aseguraba que hicieran de su cuerpo y su cara una imagen de cera. En otras palabras, no le garantizaba la fama” (p. 187). El asesinato, más que darle prestigio lo condena al fracaso, pierde el dinero del rescate, el escaso reconocimiento social y laboral obtenido, pero sobre todo, a las pocas personas amadas, su libertad y su inocencia.

viera, y ya desnuda, doblaba y colgaba su ropa antes de que Dave pudiera tocarla. Olivia, en cambio, cada vez que se despojaba de su ropa parecía que era la primera vez que lo hacía y como si estuviera en medio de una plaza, a la vista de todo el mundo: despacio y con titubeos, los ojos entrecerrados y la boca entreabierta, poseída por un leve temblor y con una mezcla de gozo y ansiedad, de vergüenza y descaro” (p. 151). “[...] cuando no quería algo, cuando no deseaba que Dave la acariciara o la besara como él quería, también Linda se lo decía, con una claridad que lo humillaba. Linda sólo tomaba en cuenta sus propios deseos, nunca los de él. [...] En cambio, cuando Olivia no deseaba algo, apartaba las manos o la cabeza de Dave con ternura, con una leve presión que más parecía una caricia. Al mismo tiempo, y con la misma suavidad, Olivia sabía guiar a Dave a todos los rincones de su cuerpo que ella quería que él explorara con sus manos o con su boca” (p. 153).

Incluso, hay en los diversos seres del texto una problemática de la identidad cultural y de origen, por ello su definición como sujetos dentro de la historia también se diluye (no sólo en David). Por ejemplo, Sorensen es un mexicano con físico extranjero y apellido danés; Linda Lagrange es sumamente guapa, pero a su vez es vulgar y cruel, es estadounidense con un apellido francés; el inspector Gálvez tiene apellido hispano aunque no conoce nada de estos países pues hace más de cien años que su familia vive en Estados Unidos, por lo que ni si quiera habla español.

Respecto a este último personaje, como se explicó en el capítulo 2 de este trabajo, Gálvez no es un inspector clásico de la novela policiaca ni la negra, no tiene mucha cultura ni conocimientos refinados; por el contrario, David es el único hombre elegante, erudito, cosmopolita, que sobrepasa el estereotipo del mexicano, no con el motivo de presumir cuánto conoce, sino para crear contraste entre él como criminal, el detective y la comunidad en que éstos se desarrollan. Asimismo, estas cualidades “contribuyen aquí a crear efectos de realidad y a poner en evidencia rasgos ideológicos de los individuos, se integran a la acción como portadores de sentidos o modificadores que tienen repercusiones en los hechos, y apuntan a una cultura de tradición sobre todo anglosajona: Jack Kerouac, Robert Louis Stevenson, etcétera”¹³⁷ que permiten diferenciar el estilo de vida que tenía Dave respecto a los demás seres con los que convive, pese a sus carencias económicas y emocionales cuando ya es un adulto.

Igualmente, existe una constante cosificación y una caracterización más externa que interna de los personajes, es decir, con base en sus posesiones materiales. Dos ejemplos notorios se establecen en los automóviles de los protagonistas de la narración, los cuales

¹³⁷ Vidaurre, *op. cit.*, p. 134.

aparecen como una extensión de la personalidad. Respecto a Linda, David tiene contacto con ella cuando, por no frenar a tiempo, golpea la parte de atrás del automóvil de ella: “El daño no era nada. O casi nada. Una punta de la placa del automóvil estaba ligeramente doblada. [...] ‘Eso lo arreglo yo en un minuto...’, aseguró, Dave, se dirigió a la cajuela de su automóvil y sacó una llave inglesa, con la que le dio un golpe a la placa” (p. 35). Es destacable observar cómo a través de esta herramienta repara la placa y a su vez con el mismo artefacto asesina a su esposa, ya que hay en toda la novela un nexo sujeto-objeto en donde las personas se caracterizan a partir de una posesión material, en el caso de Linda es su automóvil (que es comprado cuando ella nace, y al mismo tiempo es en donde muere, y de forma más relevante, es la placa –nombre y fecha de nacimiento de Linda– lo que da título al texto). De esta manera, todo vínculo que establece esta mujer a lo largo de los años con su padre y con David es a través del vehículo:

“Linda. Usted se llama Linda, ¿verdad?” [...]

“Así es...”

“¿Y el número? ¿Qué significa?”

“El año en que nací” (p. 35).

Y poco después:

“Éste es un coche de colección, un Daimler. ¿No es cierto? Debe valer una millonada...”

“Sí, es un Daimler Majestic del 67.”

“¿También del año en que naciste?”

“Mi papá lo compró el día exacto en que nací, y después me lo regaló. Yo lo mandé pintar de azul.”

“Está como nuevo’, dijo Dave” (p. 37).

Así, David sólo puede pensar en Linda y describirla a través de su coche y su dinero, que es lo que más le impresiona de ella: “Linda Lagrange. Linda, la linda de verdad, esa gringa magnífica que estaba en todo el apogeo de su belleza pagana, de su hermosura sensual y grosera, de su esplendor de anglosajona de carne maciza bronceada por el sol, rubia como el trigo y de ojos azules como el azul metálico de su Daimler azul” (p. 33). Los ojos de Linda –reflejo del alma según la concepción de distintas culturas– son azules, el tono exacto de su automóvil.¹³⁸

Un problema que se suma a la cosificación del personaje a partir de sus bienes materiales se deriva de la comparación que hace Linda de su auto con el problema del devenir y la paradoja de Heráclito:

“Está como nuevo [...]”, dijo Dave.

“Y lo estará siempre: no sólo le hemos adaptado *stereo*, aire acondicionado, volante hidráulico, frenos de potencia, qué sé yo, sino que además, de tanto cambiarle piezas al motor, le sucede lo que al leñador de hojalata del Mago de Oz: a través de los años, sin dejar de ser el mismo que el día anterior, el motor de hoy no tiene nada que ver con lo que fue un día... bueno, ésa es la idea de un amigo, a mí nunca se me hubiera ocurrido...”, contestó ella, y agregó: “decía él que lo mismo nos sucede a todos, que a los adultos no nos queda nada de lo que fuimos de niños. ¿Tú crees?” (p. 37).

En la paradoja de Heráclito, este filósofo afirma que ningún hombre se puede bañar dos veces en el mismo río, puesto que la persona y el río son completamente distintos en la segunda ocasión. Sin embargo, Linda asemeja este problema de la identidad metafísica sobre

¹³⁸ Las reflexiones que establece David respecto a Linda y su automóvil no son pocas en el texto. En este sentido, las explicaciones por parte del personaje como la que muestro a continuación son constantes en la novela: “Y el Daimler azul se deslizaba por la costera, camino a Half Moon Bay, camino a Santa Cruz, camino a Castroviller y Santa Bárbara: camino siempre hacia el sur, junto al Pacífico azul, bajo el cielo azul de California, retratados ambos, reflejados, en el espejo azul mar, azul cielo, azul Pacífico, azul Daimler, de los azules ojos de Linda” (p. 34).

su auto, que ante la constante modificación de piezas ha cambiado, al igual que pasa con las personas cuando envejecen.¹³⁹

En correspondencia con la cosificación de David, cuando éste se encuentra planeando el crimen sabe que es necesario no utilizar su coche, porque sería muy fácil que alguien lo reconociera debido a que es un objeto característico de su persona:

Imposible, pensó Dave. El automóvil de Linda, el Daimler azul era parte indispensable del plan. Pero no, desde luego, el suyo, el BMW. [...] Se necesitaba ser un imbécil. Un BMW 850 y, por añadidura, amarillo, color yema de huevo. ¿Ya no ves a los que te ven? ¿Ya se te olvidó con qué ojos de envidia, de admiración ve la gente tu automóvil cuando pasa por las calles de San Francisco? Es decir: no tu automóvil porque no te pertenece. Pero al menos el automóvil que todo el mundo cree que te pertenece (p. 112).

El BMW también es “amarillo”, en todo caso “rubio”, como su dueño; es un automóvil ostentoso, que corresponde a determinada clase social. Por tanto, decide rentar un carro adecuado a sus fines, es decir, aquél que le permita no ser reconocido: “Alquilar un Neón gris, blanco, rojo: el que tuviera el color más común de todos” (p. 113). Y así, él también se disfraza de la forma más corriente que su físico le permita:

Dave tenía varias gorras para esquiar en el invierno. Con una de ellas se tataría el cabello rubio. Pero no: a esas gorras lo fino se les veía desde lejos. Mejor compraría una gorra de segunda mano en una tienda del Salvation Army o de Thrift Town. Con unos anteojos oscuros se tataría los ojos verdes. Y con la barba negra —que en sólo tres días más estaría en su apogeo— quedaría también cubierto, salvo los pómulos y la frente, el resto de su cara. Después nadie podría identificar al Dave de siempre (p. 112).

¹³⁹ El tema puede ser precisado más ampliamente, e incluso analizarse desde críticas filosóficas; no obstante, no es la intención de este apartado entrar en estudios metafísicos de la identidad, sino señalar solamente la comparación que hace Linda de su auto con el cambio y el envejecimiento del ser humano, esto con relación al tema tratado en este apartado, la cosificación de los personajes.

Para finalizar esta sección, concluyo que si bien hay pluralidad en la caracterización de los personajes, David es el único que sí tiene reconocimiento de su condición y su carácter al término de la novela, aunque no llega a una identificación plena con ningún espacio. Por el contrario, los otros personajes cumplen un papel concreto en su esfera social pero su personalidad no está en juego: no hay una asimilación colectiva ni una problematización de su comportamiento.

También, así como hay conflicto en los personajes por su origen, existe un choque entre México y Estados Unidos a partir de representaciones específicas de grupos que se muestran en la novela objeto de este estudio. Este tema se estudia en el siguiente apartado del presente capítulo.

3.2 Choque entre naciones: el conflicto entre México y Estados Unidos

En *Linda 67. Historia de un crimen*, aunque la trama se ubica mayormente en San Francisco, se muestra una inclusión de conflictos de México vistos desde lo anglosajón, ya que la presencia de Olivia y David en Estados Unidos genera la inmersión de los mexicanos en una cultura distinta a la que viven, razón por la cual se producen pensamientos respecto a lo vivido en su país contra algunas ideas de E.U.A.

Amelia S. Simpson afirma que existen dos rasgos principales en la narrativa policiaca de México: “su carácter eminentemente mexicano y la creencia de que este tipo de ficción es ideal para abordar los problemas nacionales, tal como muestran *La cabeza de la hidra* o

Asesinato".¹⁴⁰ Del Paso no reconstruye una dificultad privativa del país, pero sí muestra y cuestiona los diversos obstáculos a los que se enfrenta la población mexicana en Estados Unidos, y toca temas de interés para la época en la que se publicó (y aún son actuales) como las leyes de migración, el racismo, la lucha de clases, las enfermedades venéreas, la devaluación del peso, entre otros.

Por ejemplo, la variedad cultural y de razas provoca que el mejor amigo de David, Chuck O'Brien, vea a E.U.A. como un lugar de seres monstruosos: "Chuck comprobó una vez más que Estados Unidos se estaba volviendo un país de monstruos. De todas las razas y edades: anglos, mulatos, chicanos, hombres y mujeres, adolescentes, que pesaban ciento veinte, ciento cincuenta, doscientos kilos. Junto a ellos, él, el gordo Chuck, se sentía esbelto" (p. 42). Si bien la temática del grotesco no permea la novela del pasiano, sí hay elementos relacionados con este tópico, debido a que: "la estética del grotesco plantea no el paso de un estado a otro: del hombre a la cosa, de lo feo a lo bello, de la alegría a la tristeza, sino el carácter simultáneo, de tensión, entre ambos estados. La simultaneidad de la risa y el llanto, de lo cómico y lo trágico, que provoca un efecto de perplejidad en el lector".¹⁴¹ En este sentido, se retoma el efecto de tensión entre los habitantes anglosajones de Estados Unidos y los inmigrantes, y se crea un símil entre los monstruos fantásticos y la comunidad norteamericana, la cual se conforma por seres casi surrealistas, esto con un sentido crítico para el lector. Esta misma tesis también la había desarrollado Octavio Paz, quien observaba,

¹⁴⁰ *Detection Fiction from Latin America*, Associated University Press, 1990, citado por Torres, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴¹ Carmen Álvarez Lobato, "La dispersión de la identidad en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo", en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, ALDVS-UAEM, México, 2014, p. 113.

no sólo a los habitantes, sino a toda la región, como un lugar surreal, un ser más allá de la realidad, una figura extraña, mítica:

Es la sombra de un gigante. La idea que tenemos de ese gigante es la misma que aparece en los cuentos y las leyendas. [...] A la imagen de gigante bueno y bobalicón se yuxtapone la de cíclope astuto y sanguinario. Imagen infantil y licenciosa: el ogro devorador de niños de Perrault y el ogro de Sade, Minsk, en cuyas orgías los libertinos comen humeantes platos de carne humana sobre los cuerpos chamuscados que les sirven de mesas y sillas. San Cristóbal y Polifemo. También Prometeo; el fuego de la industria y el de la guerra. Las dos caras del progreso: el automóvil y la bomba.¹⁴²

Se observa a partir de esta cita que la idea del país estadounidense como un ser irreal, con habitantes igualmente ficticios y fantásticos, ya se estaba construyendo desde la segunda mitad del siglo XX en los escritores mexicanos (también se ejemplifican las reflexiones de Fuentes en los párrafos ulteriores de esta sección). Asimismo, el enfrentamiento y el alejamiento entre inmigrantes y estadounidenses no es un tema indiferente para los escritores de México; por el contrario, deviene como un tema clave para la literatura de nuestro país.

En el sentido de la migración, David trabaja ilegalmente en Estados Unidos pues no posee permisos; sin embargo, como él explica, debido a su físico no se los solicitan en los trabajos. No obstante, hay una referencia directa a una cuestión histórica y real de Estados Unidos: la promulgación de la ley 187 (1994) del gobernador de California, Peter Wilson,¹⁴³ la cual establecía, de manera general, que se podía detener a cualquier individuo que pareciera inmigrante y negaba cualquier derecho a los ilegales de utilizar los servicios

¹⁴² Octavio Paz, *El peregrino en su patria. Historia y política de México, Obras completas V. 8*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 421.

¹⁴³ Para más información o referencias véase Carola Suárez-Orozco y Marcelo M. Suárez-Orozco, *La infancia de la inmigración*, Morata, Madrid, 2003, en especial el capítulo II “Una reflexión sobre la inmigración”, pp. 68-119.

públicos del país como escuelas y hospitales. Por tanto, la promulgación afecta a Dave de manera directa y le surge una preocupación por la situación legal dentro del país, como se muestra en la siguiente conversación desarrollada entre Sheila y él en la fiesta que ofrece Jimmy Harris:

“No se oye hablar mucho últimamente de la 187, ¿verdad? [afirma Sheila]”

“Porque está congelada. Pero si llega a descongelarse, será terrible para los ilegales. Es inhumana, y todos lo sabemos, comenzando por ese cabrón de Wilson...”

“Sí, claro, pero a usted no le afecta, ¿no es cierto?... Digo, personalmente...”

“Por supuesto que sí”, dijo Dave, “yo soy indocumentado”.

Sheila casi se atraganta con la champaña.

“Indocumentado, ¿usted? Está bromeando...”

“No es broma. Soy un mexicano que hace casi tres años trabaja en California sin permiso. Pero nunca me han pedido papeles...” [...]

“Pero, si está casado con una ciudadana americana, no creo que tenga problema en obtener la residencia... O ¿no se la dan automáticamente?” (p. 91).

Es decir, pese a que su físico indique lo contrario, es una persona ilegal en el país, y su boda con Linda no le ayuda a arreglar su problema migratorio porque sabe que el divorcio es inminente. Su físico le ha ayudado a permanecer dentro del país, pero eso no impide que cuando la ley entre en vigor se vea obligado a prescindir de los servicios médicos y públicos del Estado, lo que genera que su situación en Estados Unidos se vuelva compleja.

Linda asimismo tiene en su servicio doméstico a dos mujeres mexicanas, pero sin ninguna razón aparente un día las despide. David la acusa de racista, pero ella se excusa en que no portan documentos y no quiere represalias provenientes de la ley, pues en Estados Unidos es un delito brindar trabajo a los indocumentados; además, afirma, “olían mal”. Por

tanto, Dave acepta su explicación, aunque no la cree completamente, debido a que Linda lo ha aceptado a él, pese a ser un indocumentado.

A su vez, Sorensen impulsa una campaña publicitaria de cosméticos con el concepto alrededor de “El orgullo de ser hispanica”; no obstante, Sheila lo cuestiona duramente por ello: “Pero ¿no le parece inmoral que al mismo tiempo que las queremos echar de aquí, les vendamos cosméticos, cuando que algunas apenas si tienen para vivir...?” (p. 93). A partir de lo anterior, se establece una crítica a la comunidad estadounidense en la cual se desea expulsar a los indocumentados y se les impone laborar en ambientes segregados por poco dinero, cuando a su vez configuran parte de un mercado que adquiere productos y genera ganancias en el país. Carlos Fuentes elabora una reflexión similar en la cual se muestra la posición en la que se encuentran los inmigrantes mexicanos, la cual tiene actualidad con lo descrito por Del Paso: “Se les acusa de desplazar a los trabajadores norteamericanos, de dañar la economía de los Estados Unidos y aun de dañar a la nación, amenazando su integridad cultural. Pero los trabajadores siguen viniendo, ante todo, porque la economía norteamericana los necesita”.¹⁴⁴

En la misma línea de ideas, Del Paso coloca en tela de juicio distintos problemas de la cultura mexicana en la década de los noventa (aunque encuentran su raíz muchos años atrás), como el ejercicio de la corrupción en México, el sitio en donde “todo se puede realizar” y no es difícil encontrar quién ayude a cometer actos ilícitos. Por ejemplo, para que su plan funcione, David sabe que necesita huir a México por el poco control que existe y porque además en el país, con ayuda del dinero, puede solucionar su vida, como el narrador explica:

¹⁴⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América Latina*, Alfaguara, México, 2013, p. 442.

Dave pensó que Olivia correría el riesgo de que la sorprendieran con los dólares y que además la acusaran de complicidad en el asesinato de Linda. Pero quizás no la sorprendieran: era una moneda al aire. En cambio, la ganancia sería muy grande. Él encontraría la forma de “lavar” el dinero en México. En México, todo se podía hacer. Era sólo cuestión de llegar al precio (p. 156).

Otro tópico que está constantemente en la novela es el racismo por la clase social a la que se pertenece o por el tono de piel. David no se enfrenta a estas problemáticas puesto que sus orígenes daneses le ayudan a enmascarar su nacionalidad, y el dinero de Linda le permite aparentar una posición social, pero no sucede lo mismo con Olivia, quien como aeromoza sabe que en diversas ocasiones la gente caucásica se siente superior sólo por esta circunstancia. Así, cuando Dave le pide que vivan en San Francisco, ella se niega y explica lo siguiente:

“Mira, David: yo aquí vivo muy a gusto. No quiero que me discriminen por ser mexicana, ni en San Francisco ni en ninguna parte...”

“Pero por favor, Olivia, sólo discriminan a los mexicanos pobres, no a los ricos, lo sé por experiencia...”

“Será a los mexicanos ricos de piel blanca como tú. Pero a mí todo el dinero del mundo no me puede cambiar el color de la piel...” (p. 328).

Se percibe que Dave está consciente de la discriminación que existe en el país. Él la ha evitado gracias a su poder adquisitivo y a su apariencia, pero Olivia sabe que, aún con todo el dinero, el racismo por el color de su piel la alcanzará por el pensamiento radical de Estados Unidos, por lo cual prefiere no exponerse a este tipo de experiencias.

Aunado a esta situación, también se alude a la crisis económica de México debido a que la novela se construye temporalmente muy cerca de este contexto histórico: la

devaluación del peso en 1994. Aunque la crítica que establece Del Paso es breve dentro de la novela, el autor refleja indirectamente las dificultades monetarias que los mexicanos tenían por esta circunstancia, pues en el arresto de David los inspectores no pueden entender de qué manera la moneda mexicana perdió su valor:

“Sí, es verdad. En México hay en estos momentos tres billetes distintos de diez, veinte, cincuenta y cien pesos, sargento, y todos valen lo mismo... si me permite, sargento, yo cuento el dinero...”

“No me extraña que ese país esté sumido en el caos... Entonces, a éste, por ejemplo, ¿hay que quitarle los tres ceros...?”

“Sí, todo es cuestión de tres ceros, como le dije al inspector Gálvez...” ¿dijo Dave. [*sic*] (p. 347).

Respecto al nivel socioeconómico, el personaje principal del texto se cuestiona constantemente cuánto dinero se necesita para no ser desgraciado dentro de una colectividad que sólo piensa en lo material: “¿Cuántos dólares son mucho para quién y para qué? ¿Cuántas miles de veces hay que poseer la cara de Franklin, para ser feliz? ¿Cuántos millones el rostro de Washington?” (pp. 120-121). Esto se genera porque, a pesar de que él posee una aparente estabilidad monetaria, no logra obtener la felicidad tan deseada en E.U.A., país en el que él creía que alcanzaría su plenitud (el sueño americano, como se observa, está presente en el personaje principal, pese a que es un personaje privilegiado dentro de la sociedad mexicana gracias al trabajo de su padre, su educación y su físico).

El protagonista asesina a su esposa, quien simboliza lo extranjero, para reconciliarse con su patria de procedencia y de esta forma se revela contra una nación que lo menospreció:

La metáfora social que podría extraerse de esta trama ofrece una perspectiva de las relaciones que dos culturas distintas sostienen (México-Estados Unidos), que resulta, en varios aspectos, esquemática, en tanto que el papel que se le otorga al personaje mexicano es el de un agresor sumergido en una problemática de la identidad, y que es también víctima de su víctima, esa mujer que le representa un medio para solucionar sus problemas económicos, y lograr realizar un sueño que acaba por ser un espejismo.¹⁴⁵

Por este motivo, como se indica en el apartado anterior, Olivia es preferida al personalizar la cultura mexicana que Dave admira y disfruta, mientras que Linda es rechazada porque representa a un importante sector social de Estados Unidos del cual el personaje se desilusionó, una clase social descrita como consumista, falsa y racista.

Sin embargo, pese a sus razones, al personaje le surgen dudas y justificaciones sobre si Linda realmente debía ser asesinada o no, si la burla a la que lo había sometido era un motivo suficiente, ya que afirma que ella lo abandonó como se tira cualquier objeto insignificante:

El presente era él, David Sorensen, un asesino, un criminal sin remordimientos, o ¿no era verdad? porque él no había dado muerte a una vieja prestamista infeliz, ¿no es cierto? sino a una gringa cabrona, ¿no es cierto? cabrona y puta, ¿no dijo ella que había tenido más de setenta amantes?, que lo había recogido materialmente de la calle o ¿no era así? Y que cuando se cansó de él le dio una patada en el culo, quién dice que no, y la había matado por quince millones de dólares, y no por unas baratijas (pp. 197-198).

A pesar de los conflictos de identidad que David padece, y aunque observa los problemas a los que los inmigrantes se enfrentan, no presenta una verdadera angustia ni tiene afecciones reales por estas cuestiones, mientras que Olivia y las mucamas sí se ven sometidas

¹⁴⁵ Vidaurre, *op. cit.*, p. 137.

a menosprecios. Así, el racismo, la drogadicción, la corrupción, entre otros tópicos, permean la construcción del texto, aunque no sean la materia principal de la obra.

El dilema primordial del asesino se halla dentro de la incógnita de hacia cuál modelo de nación debe desarrollarse, y si debe apelar a la integración de un determinado país. En otras palabras, David no encuentra en quién reflejarse, por más que considere necesaria una identificación. La cultura mexicana de Olivia le sorprende, como una cultura exótica que observa un extranjero, pero no se identifica con ella y tampoco se considera mexicano. Por otro lado, la cultura de Linda le parece superficial, absurda y carente de significado. En esta línea de ideas el conflicto de identidad de Dave continúa y sus reflexiones son similares a lo que Fuentes establece respecto a la construcción de la personalidad en determinadas sociedades:

Las culturas parecen aisladamente pero nacen o renacen en el contacto con otros hombres y mujeres de otra cultura, otro credo, otra raza. Si no reconocemos nuestra humanidad en los demás nunca la reconoceremos en nosotros mismos.

Es cierto que muy a menudo no hemos estado a la altura de este desafío. Pero sólo nos hemos visto enteros en el espejo desenterrado de la identidad cuando aparecemos acompañados del otro.¹⁴⁶

Es decir, Dave se siente fragmentado, sabe que necesita un lugar y una nación en la cual reflejarse y encontrar su identidad para lograr su unificación, la cual se puede hallar en la empatía y el actuar diario de los individuos que lo rodean. Por esta razón Dave está dispuesto a convertirse en un asesino al seguir una falsa ilusión de poder y progreso que el

¹⁴⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 456.

modelo americano le ofrece; no obstante, no logra su cometido ni en México ni en Estados Unidos.

La conclusión que se deriva del choque de ideologías entre ambos países reflejada en el texto es que las sociedades de estos lugares, pese a estar divididas por una frontera, contienen conflictos, si no iguales, al menos sumamente parecidos, pues aunque Octavio Paz afirme que “[México y E.U.] más que por fronteras físicas y políticas, están separados por diferencias sociales, económicas y psíquicas muy profundas”,¹⁴⁷ Fuentes afirma que “Los angloamericanos y los iberoamericanos nos reconocemos cada vez más en desafíos como las drogas, el crimen, el medio ambiente y el desamparo urbano”¹⁴⁸, es decir, el país del norte refleja problemáticas similares en mayor o menor medida a los que sufre México y viceversa. En este sentido, sin importar la región a la que se pertenezca, el hombre padece universalmente conflictos sociales y económicos parecidos independientemente de la nación en que se desarrolle, aspecto que es criticado y confrontado en la obra objeto de este estudio, como ya igualmente lo había realizado Del Paso en sus novelas anteriores.

Linda 67 ofrece una crítica al entorno social y político de un sector de la comunidad anglosajona-mexicana, al recalcar su lado materialista y alienado que subordina la moral y la justicia para sus propios fines, en donde los conflictos raciales, morales, y económicos se exponen en la forma de pensar y de actuar de las familias más adineradas del país, que no logran tener una estabilidad pues se insertan en un espacio igualmente fragmentado y diluido. En este sentido, la obra reproduce esquemas donde el poder adquisitivo y las relaciones

¹⁴⁷ Paz, *op. cit.*, p. 437.

¹⁴⁸ Fuentes, *op. cit.*, p. 449.

públicas son más importantes que la aspiración a aspectos intelectuales más reflexivos y trascendentes en la vida del hombre contemporáneo.

CAPÍTULO 4: LA FUNCIÓN DE LOS SUEÑOS, ENSOÑACIONES E IMÁGENES POÉTICAS EN EL RELATO

Además de los conflictos socioeconómicos analizados en el capítulo 3 de este trabajo, David se construye y refleja parte de su identidad en los sueños y alucinaciones que tiene a lo largo del texto. Por tanto, en este capítulo 4 presento el estudio *grosso modo* de los sueños, ensoñaciones, alucinaciones e imágenes poéticas de la narración vividos por el personaje principal para entender la función y significado de éstos dentro de la obra, ya sea en relación con la conformación de la identidad del personaje, sus problemas emocionales e incluso su destino. Debo aclarar, sin embargo, que no realizo un análisis psicológico del personaje ni aplico una teoría psicocrítica al texto; por el contrario, se trata de una aproximación hermenéutica al sentido de los sueños y al papel que desempeñan para entender su valor narrativo dentro de la obra. Las interpretaciones brindadas a los sueños, alucinaciones e imágenes no necesariamente deben ser verdaderas o falsas (en función de la explicación de símbolos o estudios estrictos de los sueños por psicoanalistas), sino que se interpretan en concordancia con lo descrito por el narrador y lo acaecido posteriormente en el texto.

Para el estudio, utilizo los términos *sueño*, *ensoñación*, *imagen poética* y *alucinación* desde la postura de Gastón Bachelard fundamentalmente (aunque también a lo largo del texto remito a otras definiciones). Bachelard explica en su *Poética de la ensoñación* que retoma los términos de sueño y ensoñación desde sus acepciones primeras, y posteriormente los relaciona con lo poético. El sueño es la derivación de imágenes representadas en la fantasía

de un ser que duerme, mientras que la ensoñación se liga con los sueños diurnos, el soñar despierto: “el ser se expande en una *esfera poética* que unifica todo en una memoria viviente: ahí el *soñador* conoce ‘la *ensoñación* sin responsabilidad’ que no solicita pruebas. En este sentido, el destino más natural de la *ensoñación* es imaginar un universo”.¹⁴⁹ Asimismo, Bachelard otorga a la ensoñación un carácter poético, de donde surge también la definición de *imagen poética*: “una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta”.¹⁵⁰ En la ensoñación, el ser entra en contacto con el fondo del mundo creado; por tanto, para Bachelard, la imagen como objeto pierde significado, mientras que en la ensoñación vive en el movimiento de la continua construcción; la ensoñación:

es un fenómeno de la soledad, un fenómeno que tiene su raíz en el alma del soñador. No necesita un desierto para establecerse y crecer. Le basta un pretexto —y no una causa— para que nos pongamos “en situación de soledad”, en situación de soledad soñadora. En esta soledad, los recuerdos mismos se establecen por cuadros. Los decorados predominan sobre el drama. Los recuerdos tristes logran al menos la paz de la melancolía.¹⁵¹

La alucinación, finalmente, se inserta en el plano de las imágenes que aparentemente existen, pero que devienen como irreales para el espectador.

En la mayoría de las culturas antiguas, tanto en otros continentes como en América Latina, se brindaba una gran relevancia a los sueños y a su función dentro de la sociedad: “se consideraba al sueño un verdadero viaje del alma fuera del cuerpo, en el curso del cual el hombre podía conocer el futuro y recibir las advertencias divinas”.¹⁵² No obstante, con la

¹⁴⁹ Aldo Trione, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gastón Bachelard*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 36.

¹⁵⁰ Gastón Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 10.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁵² Jean-Marie Gustave Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 184.

modernidad, la construcción de grandes ciudades y el avance tecnológico desmedido, los sueños conservaron un papel mínimo o nulo dentro de las sociedades, de modo que pasaron a un nivel más que secundario en la vida diaria de las personas. Es decir, en la actualidad la “palabra onírica es un ‘lenguaje perdido’, puesto que no la escucha o, simplemente, no la despierta ningún oído. Sin embargo, aislado de toda referencia doctrinaria, ideológica o teológica, el sueño habla”.¹⁵³

El sueño proporciona distintos modos de acercarnos a nuestro inconsciente. Es un sistema, por llamarlo de alguna manera, que contribuye a un retorno hacia nosotros mismos, a nuestros más íntimos deseos pero también a nuestros temores, inseguridades y problemas emocionales. De ahí que se deba colocar especial atención al significado intrínseco que nos puedan proporcionar en diversas situaciones de la vida cotidiana.

En la novela *Linda 67. Historia de un crimen*, los sueños constantes que tiene el asesino, Dave, pueden pasar inadvertidos o carentes de interés para un lector distraído o más enganchado en la trama policial. Empero, los sueños, alucinaciones e imágenes construidas por el protagonista muestran las tres facetas de su existencia: presente, en donde se descubren sus deseos y temores; pasado, a través de la rememoración o sueños de hechos anteriores, casi siempre provenientes de su infancia, en donde se entrevén los problemas de identidad del personaje; y, finalmente, situaciones referidas al futuro, o probable destino, de acuerdo con las elecciones tomadas en momentos claves de su existencia.¹⁵⁴

¹⁵³ Jean Duvignaud (*et al.*), *El banco de los sueños. Ensayo antropológico del soñador contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 260.

¹⁵⁴ La combinación entre los sueños y la literatura no es extraña ni gratuita, pues como Gloria Prado Garduño afirma: “el relato del sueño y el relato literario son análogos, ya que ambos están contruidos a partir de una dimensión inaprehensible en sí misma (el sueño y el misterio de la creación poética) pero actualizada por un texto estructurado intencional y referencialmente que apunta a la vez al interior, el deseo, y al exterior, su realización en el mundo”, en “Psicoanálisis y literatura”, Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco (comp.), *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 173.

Para este análisis y otros elementos psicológicos del personaje, estudio los sueños antes del asesinato, posteriores a éste y los recuerdos y ensoñaciones de Sorensen desde la cárcel. Sin embargo, puede que en momentos remita o compare elementos dados en distintas etapas de su existencia para realizar un contraste o equivalencia de los símbolos o los componentes de cada sueño para determinar de qué manera están relacionados entre sí.

Aunque la novela inicia *in medias res*, cuando David ya ha asesinado a su esposa Linda, el personaje recuerda hechos significativos de su vida que lo llevaron a cometer el crimen, sobre todo en la primera parte de la novela. Entre los hechos relevantes que el narrador y el personaje recuerdan, se retoman dos sueños de gran importancia para la construcción del texto. El primer sueño relatado sucede siete días antes, aproximadamente, del asesinato de Linda, la noche en que Dave adquiere un resfriado y debe quedarse solo en casa a descansar (para futuras referencias lo denominaré sueño A):

Recordó el sueño: iba con Linda en el Daimler azul, por la costera de California. Él manejaba, a pesar de que no era de noche. El cabello de Linda se le arremolinaba en la cara y la cubría. Linda reía a carcajadas y trataba, con las manos, de quitarse el cabello del rostro. De pronto, el coche estaba detenido y él tenía las manos en el cuello de Linda. La risa se había transformado en un largo gemido animal. Después Linda dejó de respirar. Dave retiró sus manos, crispadas, y el aire comenzó, con lentitud, a apartar el cabello de Linda. Pero Dave descubrió, con horror, que la cara que estaba bajo el remolino dorado no era la de Linda, sino la de Olivia, que lo miraba con los ojos inmensamente abiertos. Por el blanco de los ojos caminaban las hormigas (pp. 108-109).

Al día siguiente de este sueño, sin darle importancia o interpretación, incluso sin pensar en la equiparación de la muerte de Olivia con Linda, es decir el asesinato esposa-amante, David comienza a planear cuándo y cómo matar a su mujer. Sólo al recordar por

instantes lo soñado, ve “como en una alucinación” las respuestas para el crimen que desea cometer:

El agua le hizo recordar, como en un sueño, la imagen de una película, ¿de quién?, ¿de Robert Mitchum?, una imagen fantástica, bellísima, alucinante, inolvidable: una mujer muerta, sentada en un automóvil o una carretela sin techo en el fondo de un lago... su larga cabellera ondulaba, horizontal, bajo el agua, y entre ella nadaban los peces. Como en un sueño, también, recordó su propio sueño y la cara de la mujer que había ahogado a sus hijos, tal como la había publicado hacia unos meses en la portada la revista *Time*... el automóvil de Linda era la clave. El automóvil y la llave inglesa. El automóvil, la llave inglesa y el agua (p. 111).

El segundo sueño narrado (sueño B) es del lunes 10 de abril, dos días después de realizar el plan de asesinato y cinco antes de cometerlo:

Rojo Amanecer. Rojo Mediodía. Rojo Atardecer. Rojo Linda. Rojo Sangre. Rojo Olivia. Linda se ahogaba en un mar de sangre. Olivia vomitaba cerezas rojas, redondas, brillantes. Dave se hincaba ante Papá Sorensen y le enseñaba las manos, que estaban rojas. Papá Sorensen era Benjamin Franklin, con los labios pintados de rojo. Enseguida iba por la costera, en el carro de Chuck O'Brien y le contaba el sueño, y Chuck decía pero qué sueño tan absurdo, se reía a carcajadas y el automóvil se salía de la curva y comenzaba a despeñarse, pero abajo no estaba el mar sino una pradera llena de rojas amapolas. Sabía que de su garganta iba a salir un alarido cuando lo despertó el teléfono y qué coincidencia: era Chuck O'Brien. “Increíble, Chuck. Soñé que te estaba contando un sueño y ya ves, te lo estoy contando...” Aunque, en verdad, nunca se lo contó. “¿Era un sueño bonito, o una pesadilla?” “Una pesadilla” (p. 124).

Una definición de surrealismo que aparece en los *Manifiestos del surrealismo* de André Bretón¹⁵⁵ establece que: “El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior

¹⁵⁵Trad. y pról. de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 44.

de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida”. El surrealismo es una estética que siempre ha interesado a Fernando del Paso; en el caso de *Linda 67. Historia de un crimen*, el escritor presenta elementos surrealistas en los sueños de David. Estas imágenes oníricas alcanzan gran valor poético dentro del texto, como se puede apreciar en el ejemplo mencionado.

En el sueño A, acaecido antes de decidir cómo va a asesinar a Linda (pero a sabiendas de que sí lo va a realizar) se describen a los dos personajes principales en el Daimler azul de ella. Él maneja a pesar de que no es de noche (Linda jamás dejaba conducir a nadie su automóvil durante el día. Lo permitía en horas sin luz por su dificultad para ver). Al igual que controla su auto, ella también controla la vida de David, de ahí la decisión inconsciente del personaje masculino de ser ahora él quien maneje las acciones de su relación. Cuando la ahoga, surge un gemido animal de su garganta, lamentación que efectivamente Linda tendrá al ser asesinada. No obstante, al matar a Linda también hace lo mismo con Olivia, pues a partir de esta decisión imposibilita su libertad y por tanto su relación con la amante.

En el sueño B aparecen los cuatro personajes relevantes de la vida de Dave: Linda, Olivia, el padre de David y Chuck O’Brien. Las dos mujeres están representadas por medio del color rojo, Linda en su sangre y Olivia vomitando cerezas, con lo que hay una insistencia en la equivalencia del asesinato Linda-Olivia. Su papá se transforma en Benjamín Franklin, personaje que ilustra los billetes de 100 dólares de Estados Unidos. Esto configura dentro de la obra dos aspectos importantes: primero, es un símbolo de los problemas económicos que tiene el padre con su hijo y los múltiples conflictos que ambos tienen por este hecho, pues el progenitor es un objeto a partir del cual Dave puede obtener dinero y, segundo, son los

mismos billetes de 100 dólares que Sorensen solicita posteriormente para el rescate de Linda. Respecto a Chuck, también con las decisiones de su amigo, ambos caen al despeñadero, pues de igual manera se imposibilita su relación de amistad cuando el protagonista rompe su confianza. Su amigo, al igual que Linda en el sueño A, ríe a carcajadas antes de morir. No obstante, en esta ocasión, David es el que está a punto de morir y exhalar el gemido (que en el sueño A corresponde a Linda), pero es despertado (y salvado) de nuevo por O'Brien, al que metatextualmente le cuenta el sueño nuevamente (aunque en realidad no lo narra completo, pues el personaje ya ha fracturado la confianza que tiene hacia él).

Los sueños descritos en la novela se relatan más en función del interés que pueda tener el destinatario que para la prevención de los hechos del personaje principal. Después de algunos episodios oníricos, sobre todo algunos con menor importancia, David despierta agitado, nervioso o con temor, pero no hay una reflexión desde su postura de lo soñado (también porque pocas veces recuerda lo que sueña; sólo se hace referencia a si fueron sueños normales o pesadillas). Parece incluso que Dave les brinda un interés mínimo, pues como personaje cosmopolita, educado, que siempre ha vivido en grandes ciudades, no está encaminado a estudiar su inconsciente y darle relevancia a los sueños.

David es un personaje que se muestra como un esclavo de sus deseos, tanto de su desmedido interés por una posición social importante como de sus problemas de identidad. No obstante, la mejor solución que halla es la elección de un camino sin ética y falto de moral: el asesinato de la esposa y la búsqueda de dinero fácil: "Nos dice Ricoeur que el hombre es un ser amenazado por dentro, lucha contra sus instintos, además de estar presente

su conciencia moral, esto le produce tanto angustia como un sentimiento de culpabilidad”,¹⁵⁶ pero la culpabilidad sólo se presenta en la representación plástica y surrealista de los sueños, a los que les da nula importancia. Los sueños son ideas abstractas y sin sentido para el individuo (no así el narrador, éste sí les brinda atención y los comparte con el lector para que éste dé un sentido más completo al relato).

El inconsciente de David se apodera de elementos de su vida cotidiana y los reconstruye en imágenes oníricas. El narrador describe los sueños para que el lector interprete el destino o las afecciones que Dave puede tener, como pequeñas pistas o llamados a la manera de la novela policiaca clásica, en donde el detective le proporcionaba indicios al lector para que encontrara al culpable. No obstante, el sueño no aparece como una posibilidad de salvación para el personaje, puesto que éste no les brinda importancia (aunque el narrador se encarga de que el lector sí los tenga presentes, como se mencionó anteriormente).

En los sueños de David se muestra la fragilidad de su vida, la ansiedad ante los planes que está haciendo, la combinación de las dos mujeres aparentemente amadas y el miedo a la pérdida de las personas que lo rodean de acuerdo a sus decisiones. La posición en la que se encuentra no es clara, se percibe en ocasiones inseguro de los planes que desea realizar, pero esto no le impide que continúe con el asesinato.

El lector es quien otorga significado a los sueños conforme avanza la narración a falta de la interpretación/explicación del narrador o del protagonista. Así, se observa que la reproducción onírica del personaje “se acentúa aquí en un desarraigamiento sistemático que da lugar a una fabulación delirante. La realidad vivida se modela entonces, se trabaja de

¹⁵⁶ Sandra Cortés y Rito Mena, “La interpretación de Ricoeur de los aspectos psicoanalíticos freudianos, como posibilidad de aplicación a la lectura de textos literarios”, en Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco, *op. cit.*, p. 136.

suerte que se hace sorprendente, y hasta aterradora”.¹⁵⁷ Los sueños presentan vacío y muerte, crueldad y violencia, que sin embargo no conmueven al protagonista, pero sí brindan elementos que completan la interpretación del lector respecto a lo que sucede en el texto.

Jean Duvignaud distingue en los sueños cuatro tipos de muerte: la muerte del prójimo, donde el soñador es agente pasivo o activo del hecho, la muerte propia, la muerte de un grupo o multitud y la muerte feliz.¹⁵⁸ La primera muerte es la que se da en los sueños iniciales de David, cuando está planeando el asesinato; sin embargo, es necesario señalar que aunque se presenta la muerte del otro, la de Linda que es la que desea, también sueña la muerte de Olivia, la de Chuck y la de su padre, de manera que sus decisiones afectarán directamente a las personas que mayor importancia tienen en su vida. Con sus decisiones y acciones asesina metafóricamente a las personas que ama y los aleja definitivamente de su existencia. Empero, es debido a los sueños y a la elaboración de su subconsciente que logra crear el plan “perfecto” para el asesinato: “Se quedó dormido. Unos minutos nada más bastaron para que su subconsciente elaborara, hasta el último detalle, el plan que debía seguir. Sabía ya *cómo* matar a Linda. Le faltaba saber *cuándo* la mataría.” (p. 111).

Aun con este hecho, no hay aceptación ni análisis de las ideas transmitidas a partir de los sueños. David no trata de interpretar lo que sueña ni le da importancia, tampoco ubica a los sueños como señales de su destino, pese a la recurrencia de imágenes en ellos, como la muerte de los seres amados y también su misma muerte. El sueño devela conocimientos y recuerdos de los que el individuo no tiene sospecha y muestra las preocupaciones a las que se enfrenta el personaje ante las decisiones que va a tomar, pese a la seguridad y confianza que muestra en la vida diaria.

¹⁵⁷ Duvignaud, *op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁸ Véase *ibidem*, p. 163.

En la segunda parte de la novela se muestran múltiples sueños y alucinaciones, cada vez peores para Dave. Las alucinaciones en esta sección se dan tanto cuando David está lúcido, como borracho o en un término entre el alcohol y la sobriedad. Y en los tres estados la imagen que prevalece es la combinación de Linda y Olivia. En algunas citas se puede observar magistralmente el uso de la estética del surrealismo por parte del autor, y cómo las imágenes que construye poseen un gran valor poético. Por ejemplo:

a) Cuando David está despierto: “Dave no era una celebridad, y sabía que el solo hecho de haber asesinado a Olivia... ¿a Olivia? Qué digo, a Linda, que el solo hecho de haber asesinado a Linda no le aseguraba que hicieran de su cuerpo y su cara una imagen de cera. En otras palabras, no le garantizaba la fama” (p. 187). No se pueden considerar estos actos fallidos dentro de la narración de la obra literaria como distracciones o equivocaciones del autor; por el contrario, se colocan con pleno conocimiento y se reproducen intencionalmente para remarcar el sentido de la confusión en la que se sume el personaje.

b) Cuando David ha ingerido alcohol:

Salió del bar y tomó un taxi para el Acuario Steinhart. Allí, junto al pez lobo que devora a los de su propia especie y es devorado por ellos, debía estar, si no Linda entera, al menos su cabeza. Y sí, estaba allí, entre los pejelagartos y las salamandras chinas, la cabeza de Linda, que había abierto al fin los ojos y la boca y de ambos, de la boca y de los ojos, le brotaban burbujas. Y en el gran acuario de los delfines y los tiburones estaba Linda recostada bocabajo, sobre el lomo de un delfín plateado, abrazada a su cuello, con un sombrero azul de anchas alas y su bufanda amarilla revoloteando tras ella como la cola de un cometa: allí estaba Linda, esta vez con los ojos cerrados y de cuerpo entero.

El guardia lo sacó trastabillando y le recomendó que tomara un taxi para su casa. Dave le dio las gracias y recordó, *click, flash*, la foto de Linda entre los pingüinos. No, de

Linda no, de Olivia: las volvía a confundir. Se rió. Lloró. Volvió a reír y sorbió sus lágrimas (p. 192).¹⁵⁹

c) David en un estado entre la desaparición de los efectos del alcohol y la sobriedad:

En la duermevela, mitad despierto, mitad dormido, vio, como en sueños, la cabeza de Linda en un acuario. Linda abría los ojos y lo veía, y su mirada estaba llena de reproche. Tenía un sombrero a la Greta garbo, de alas muy anchas y ondulantes y de color azul. Azul Greta Garbo, azul Pacífico, azul Daimler. Pero de pronto las alas del sombrero se transformaron en las alas de una gran mantarraya que, al ondular, ocultaban y cubrían, de manera alternada, el rostro de Linda. Arriba de los ojos de Linda lo miraban, también, los pequeños ojos redondos y acerados de la mantarraya” (p. 199).¹⁶⁰

El asesinato de Linda y las combinaciones devenidas con los demás personajes proponen múltiples vías de significación. Así, la representación de las dos mujeres en un ser único a partir de la ensoñación de imágenes ocurridas sobre todo en ambientes con agua, forman una idea común intermedia, la unión de Eros y Tánatos. La transformación de Linda y Olivia representa una respuesta al hecho primero: el asesinato de la esposa también nulifica la relación con la amante: “La *transformación* directa de un objeto en otro parece representar

¹⁵⁹ Otros ejemplos de este tipo de alucinaciones son: “Olivia entre los esturiones de largos bigotes, y la espantosa confusión que, durante ese sábado, ese largo día camino a la noche, y en medio de una gran y cada vez más estúpida borrachera, hizo que Dave viera: la cabeza de Linda, que era una cabeza de cristal azul, con zíperes en la boca y en los párpados, llena de agua donde nadaban los caballitos de mar. Y era la de Olivia una cabeza de madera oscura rodeada de borbotones de vapor y su cabello era un paisaje de arena dibujado por el viento” (p. 190). Y finalmente: “Pidió una cerveza y, en medio de la penumbra, descubrió a una mujer joven, muy atractiva, que desde luego no era una mujer, de piel morena y cabello oscuro que estaba sentada al otro extremo de la barra. Ante el asombro de Dave, su cara sufrió una serie de metamorfosis, como las que se hacen con una computadora: de cara de mujer pasó a ser la cara de un muchacho, y, en forma sucesiva, una y otra vez, la cara de Olivia, la cara de Linda, la cara del muchacho, la cara de Olivia...” (p. 198).

¹⁶⁰ Asimismo, el personaje comienza a obsesionarse por encontrar una explicación respecto a las constantes alucinaciones que tiene de Linda, específicamente de su cabeza. El narrador relata las conclusiones a las que llega David de la siguiente manera: “¿por qué siempre, o casi siempre cuando pensaba en Linda o soñaba con ella veía sólo su cabeza? Tal vez porque cuando le asestó el golpe, y un segundo después de asestarlo, fue lo único que vio de ella y lo que jamás se le olvidaría: la cabeza de Linda que sobresalía del asiento delantero del Daimler azul” (pp. 193-194).

en el sueño la relación de *causa a efecto*”.¹⁶¹ Así, amor y odio están estrechamente vinculados respecto a la transferencia de imágenes de las dos mujeres en una antítesis de venganza y placer.

Para David, la materia privilegiada es el agua tanto en sus sueños como en su vida diaria. Son diversas las referencias al mar, a ríos o lagos durante la vida del personaje; por ejemplo, la narración del agua en Cuernavaca cuando está con Olivia y la duplicación de cielo y alberca en los encuentros amorosos. El agua acompaña las descripciones principales del personaje, pero al mismo tiempo, con la decisión de asesinar a Linda golpeándola y arrojándola al mar, existe una constante ensoñación de la muerte a través del agua: “Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir”.¹⁶²

Tampoco es gratuito que el asesinato suceda a partir del elemento “agua”, y que la mayoría de los sueños o alucinaciones donde David confunde a Linda con Olivia se presente este elemento, pues como explica Gastón Bachelard: “En primer lugar, es necesario comprender la utilidad psicológica del espejo de las aguas: el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen [...] Los espejos son objetos demasiado civilizados, demasiado manejables, demasiado geométricos; son, con demasiada evidencia, instrumentos del sueño como para adaptarse por sí solos a la vida onírica”.¹⁶³ En este sentido, el agua ayuda a la relación especular de las dos mujeres, y de ahí que representen lo contrario una de la otra: “Parecería que en la hidromancia se le atribuye una doble vista al agua tranquila porque ella nos muestra a un doble de nuestra persona”¹⁶⁴ y de igual forma:

¹⁶¹ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños I*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 39.

¹⁶² Gastón Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 77.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 39-40.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 44.

Esa partida del muerto sobre las aguas apenas si ofrece un rasgo de la interminable ensoñación de la muerte. Sólo corresponde a un cuadro *visible*, y podría engañarnos respecto a la profundidad de la imaginación material que medita sobre la muerte, como si la muerte fuese una sustancia, una vida en una nueva sustancia. El agua, sustancia de vida, es también sustancia de muerte para la ensoñación ambivalente.¹⁶⁵

Además de las categorías anteriormente mencionadas, Jean Duvignaud distingue dos tipos de sueños principalmente, los representativos y los interpretativos: “representativos, los sueños que utilizan el material de la vida cotidiana; interpretativos, los que tratan, mediante una ficción, de modificar su experiencia”.¹⁶⁶ Los segundos rebasan el marco existencial del personaje y provocan un extrañamiento, mientras que los primeros resignifican la vida del individuo a partir de acciones cotidianas. Hasta el momento, los sueños mencionados podrían establecerse en la categoría de sueños representativos, los cuales recolectan las vivencias y preocupaciones del personaje y lo reflejan en el espacio onírico; sin embargo, casi al final de la novela, hay un sueño interpretativo de lo vivido por Sorensen que otorga significado al destino del personaje.

Después de la reunión con los supuestos empresarios suizos, Dave tiene el siguiente sueño, el cual en comparación con los anteriores es completamente distinto y aparentemente sin significado:

Dave se quedó dormido de nuevo y tuvo una pesadilla: llegaba al banco, pero el banco era también un restaurante. Se sentaba en una mesa donde un hombre leía la carta. La carta le ocultaba el rostro. Pero de pronto la bajaba y era el Inspector Gálvez que se ponía furioso y se atragantaba. Seguían en un restaurante, pero ahora al aire libre, en la Plaza de España de Sevilla. El Inspector casi no podía hablar de la furia. Llamaba al mesero y le preguntaba a

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 113-114.

¹⁶⁶ Duvignaud, *op. cit.*, p. 17.

gritos por qué, si toda la carta estaba en francés, el nombre de un platillo, el de un solo platillo, estaba en español. (p. 317).

Posteriormente, a lo largo de varios días, David se siente molesto, incómodo y extraño sin lograr captar o comprender la razón:

la otra cosa que le preocupaba no se definía. Era sólo una especie de sensación que no podía concretar en un pensamiento, en palabras. Había leído algo, no sabía dónde, no sabía cuándo, pero había sido en los últimos días, que no debía haber leído. O al menos que no se suponía que él iba a leer. [...] Una de esas cosas extrañas, insólitas, fuera de contexto, pero que no sorprenden cuando se leen, porque en realidad no se leen, sólo se miran sin captarlas, pero la memoria las conserva y las asimila, y afloran cuando menos se espera, llenas, entonces sí, de sentido. (p. 321).

Desde la postura de Freud, los sueños en su mayoría reflejan hechos o elementos del día anterior del individuo aunque no se perciban conscientemente los detalles de éstos, por lo que los sueños pueden parecer absurdos y sin significado: “Ni siquiera las frases que se hallan en el contenido del sueño son de nueva composición, pues se revelan como construidas con fragmentos de frases pronunciadas, oídas o leídas por el sujeto, y renovadas en las ideas latentes, copiando con toda fidelidad su forma, pero prescindiendo por completo de la causa que las motivó y alterando enormemente su sentido”.¹⁶⁷ David se sabe molesto pero no interpreta el sueño ni logra dar con su significado hasta que es encarcelado y se da cuenta, gracias a Chuck, que el viaje a Suiza fue una trampa. A partir de los hechos relatados dentro del texto se posibilita la interpretación del sueño, con lo cual éste cobra sentido:

En el sueño mencionado, el inspector Gálvez se encuentra en un restaurante/banco, que representa los dos espacios determinantes del plan urdido por Lagrange para inculpar y

¹⁶⁷ Freud, *op. cit.*, p. 46.

arrestar a su yerno: el restaurante suizo donde David se reúne con los supuestos relojeros, y el banco, donde le depositan los 15 millones de dólares que lo inculpan al final del texto. David se proyecta en Gálvez, puesto que en esta parte de la narración Dave actúa como un investigador que intenta determinar quién le puso una trampa y por qué razón. La clave está en la equivocación del mesero, cuando le da la cuenta a Dave en vez de a Dumaurier en Suiza. Cuando el inspector Gálvez onírico lee la carta tose y se ahoga en equivalencia al acto fallido de la respuesta a destiempo de Dave por tomar la cuenta en la realidad. En el momento en que el Gálvez onírico lee la carta, en el preciso instante de la lectura, el plano del sueño se modifica y ahora el inspector se encuentra en la Plaza de España de Sevilla. ¿Por qué razón? Porque la palabra que lee y capta el inconsciente de David en la cuenta es *Sevilla*. La construcción lógica del sueño es darle un significante a esa palabra. La más aproximada es relacionarla con el país España, pues David, aun en el inconsciente, no sabe que todo es un engaño, y que Sevilla es el apellido verdadero del actor. La palabra pierde su significado verdadero (el de apellido) y se transmuta hacia el sentido más aproximado que puede dar el inconsciente, un lugar geográfico, por eso el sueño reelabora el país España. De esta manera, ya en la Plaza de Sevilla, Gálvez se llena de furia y se pregunta por qué en una carta, en un restaurante, en un lugar en el que todo debería de estar en francés, hay una palabra en español, es decir, por qué si la cuenta debería de estar a nombre de Dumaurier, está a nombre de Sevilla. La explicación se da posteriormente cuando David está próximo a ser juzgado:

Sevilla, se dijo, Sevilla, claro, ahí está la clave. Lo que él había leído que se suponía no debía haber leído, era ese nombre: Sevilla. Lo vio de reojo, lo leyó sin leerlo, cuando el mesero del restaurante del hotel Bären se equivocó y le dejó a él la cuenta y la tarjeta de crédito de Dumaurier. Daumaurier [*sic*] se apresuró a extender el brazo, pero los ojos de Dave ya se habían encargado de registrar el nombre, Sevilla, que venía en la tarjeta en lugar del de

Dumaurier. Y de sus ojos, el nombre de Sevilla pasó al subconsciente. Sería fácil, ahora, localizar al tal Sevilla por el número de su tarjeta y probar que el viaje a Berna y la oferta de los supuestos suizos formaban parte de una trampa [...] Con este pensamiento, se quedó dormido. Tuvo un sueño tranquilo y hubiera deseado dormir un poco más, pero lo despertaron a las siete con el desayuno (pp. 354-355).

La respuesta a sus preocupaciones y a la trampa en que cae es la explicación del actor Sevilla y la relación de su suegro con el encarcelamiento. Esto deviene como una aparente solución, la salida victoriosa de sus planes, de ahí que incluso pueda dormir tranquilamente sin ningún reparo.

A lo largo del texto David se reconstruye a partir de los sueños que tratan sobre su infancia y sobre hechos que no recordaba haber vivido.¹⁶⁸ El personaje al ser una persona desarraigada, está en una búsqueda constante de su identidad, por lo que de alguna forma los sueños le permiten conformarse, hasta la elección fallida de sus acciones que lo conducen a la cárcel y a su muerte (aunque este último hecho no llega a narrarse). Los sueños en la conformación de Dave también poseen una razón de respuestas y búsqueda de unidad:

En el caso de esos sueños sumamente elaborados, incluso sofisticados, el extrañamiento, luego la proliferación ansiosa pueden adoptar otra forma, la de una situación compleja en que el “sí mismo” figurado en sueños —proyección del “yo” durmiente— no sólo se pone en peligro, sino que afronta una configuración incomprensible, orientada hacia una finalidad

¹⁶⁸ Por ejemplo: “Salía sobrando cualquier esfuerzo para evocar sus recuerdos. Ellos surgían solos, de manera espontánea, ya fuera de día, o en las largas noches pobladas de insomnios. Algunos se entrometían en sus sueños. Otros eran recuerdos nuevos que estrenaba: jamás antes, por ejemplo, había recordado que en una ocasión su padre lo había llevado a un río de Escocia a pescar salmón rosado” (p. 371). Es interesante la reconstrucción del personaje a partir de los sueños y ensoñaciones de su infancia ya que estos recuerdos son relevantes en la estética de la ensoñación de Bachelard: “Si hay un dominio en el que esa distinción es especialmente difícil [imaginación y memoria], es en el de los recuerdos de infancia, el dominio de las imágenes amadas, guardadas en la memoria desde la infancia. Esos recuerdos que viven por la imagen, en la virtud de la imagen, llegan a ser en ciertas horas de nuestra vida, sobre todo al llegar la edad de la calma, el origen y la materia de una ensoñación compleja: la memoria sueña, la ensoñación recuerda. [...] Más exactamente, los recuerdos de la infancia feliz están dichos con una sinceridad de poeta. Sin cesar, la imaginación reanima la memoria, la ilustra”, en Bachelard, *La poética...*, op. cit., p. 39.

absurda, inopinada. Es posible que este tipo de sueños sea característico de individuos que, al no encontrar ningún arraigo social, buscan en esas situaciones imaginarias una solución informada e impensada para su propia incertidumbre.¹⁶⁹

En su estancia en la prisión, David recupera a partir de la memoria, los sueños y las ensoñaciones un pasado devaluado (las cosas más simples de la vida son las que añora) frente a un porvenir que ya no existe: “A veces, recostado en la cama de la celda, bocarriba, con los ojos abiertos, miraba, sin mirar, el techo, y se le aparecían, en un desorden perturbador, las imágenes no sólo de los momentos más alegres de su vida, sino también de los más trágicos. /Viviera lo que viviera, no le quedaría otra posibilidad que vivir de sus recuerdos” (p. 373).

Finalmente, si bien la historia es contada desde una visión heterodiegética a partir de la tercera persona, no se detalla cómo es encontrada Linda por las autoridades. El narrador explica solamente que a David se lo habían contado tantas veces que podía evocarlo, a partir de lo cual describe y elabora una imagen poética del cuerpo asesinado. Esta imagen se construye desde la fantasía en el sentido que le otorga Bachelard: “La fantasía es, pues, la realización de un deseo, la rectificación de una realidad que no satisface, y como tal, es análoga del sueño”,¹⁷⁰ es decir, a la ensoñación del cuerpo de Linda se le otorga un valor poético tal y como se la había imaginado cuando traza el plan. Así también define Bachelard la imaginación: “no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad”.¹⁷¹

El narrador explica que a David le habían contado tantos episodios del Daimler y del cuerpo de Linda al ser encontrados que tenía la extraña sensación de haberlos vivido. Un

¹⁶⁹ Duvignaud, *op. cit.*, p. 141.

¹⁷⁰ Prado Garduño, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷¹ Bachelard, *El agua y los sueños...*, *op. cit.*, p. 31.

fragmento de la imagen poética que David construye de este hallazgo (relatada directamente por el narrador) es la siguiente:

El Daimler descansaba en el lecho de la poza, de pie, sobre sus cuatro ruedas. Adentro flotaba el cuerpo de una mujer, pegado al techo, bocabajo. Los muchachos, desnudos, revoloteaban alrededor del automóvil azul como ángeles sin alas, y con sus lámparas iluminaban, unas veces, el cabello dorado de la mujer. Otras, su cara carcomida. Con la luz, docenas de pequeñísimos peces plateados chispeaban como alfileres fosforescentes (p. 374).

En esta descripción, Dave entrelaza lo real con lo irreal a partir de un lenguaje poético. No hay unidad temporal, no hay referencia al espacio en el que se encuentra, no hay referencia al tiempo propio. Se narra la muerte del otro, y con ello deviene la muerte de sí mismo.

Para concluir, elaboro una breve reflexión sobre la relación de lo policial y la poética (y el carácter literario) que Fernando del Paso construye en su texto. Como se analiza en el primer capítulo de esta tesis, el género policiaco se ha establecido de manera general, desde sus inicios, como un “subgénero menor” por la crítica literaria. No obstante, es atinada la reflexión que realiza Desiderio Navarro,¹⁷² al afirmar que

Desde el punto de vista artístico podemos valorar únicamente la construcción de la obra concreta individual, la cual es sólo *una* realización de la estructura típica del género o subgénero de entre las innumerables realizaciones posibles de la misma.

Así, pues, no es posible afirmar que el subgénero “novela policial” es o no literatura artística, pues sólo las distintas novelas policíacas concretas pueden serlo o no, y ninguna obra literaria es artística o deja de serlo por el mero hecho de pertenecer al subgénero “novela policial”.

¹⁷² “La novela policial y la literatura artística”, en *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 16-17, 1980, p. 135.

En este sentido, aunque *Linda 67. Historia de un crimen* se ha relacionado genéricamente con lo policial y lo negro, se han demostrado en esta tesis los puntos de contacto y ruptura que la obra posee en relación con lo policiaco. No obstante, un punto final a agregar respecto a esta distinción deviene de la intención estética que Del Paso proyecta en el texto objeto de este estudio y cómo el escritor además incorpora el uso de los sueños, alucinaciones y la estética del surrealismo.

Las obras que integran el bagaje de lo policial y lo negro establecen un contrato con la razón; en otras palabras, son obras, como ya se ha explicado anteriormente, que están guiadas por el método científico, y que en contadas ocasiones intervienen en ellas elementos psicológicos azarosos¹⁷³, imaginaciones, alucinaciones o hechos más allá de la justificación del problema central de forma científica, y que además, aunque se presenten indicios de estos elementos, nunca serán relevantes para el desarrollo del texto.

Sin embargo, en *Linda 67* encontramos la inclusión de los sueños, ensoñaciones y alucinaciones como un hecho relevante dentro de la construcción de la obra; en otras palabras, Fernando del Paso conjunta en su obra la razón (al realizar un pastiche de lo policiaco y lo negro) y la parte onírica de la identidad de un individuo. Cabe destacar, por ejemplo, que gracias al sueño del banco/restaurante David resuelve el engaño al que fue sometido por su suegro. En las novelas policiacas no existen antecedentes de la incorporación de este tipo de elementos, o no poseen una relevancia en la trama de los textos, de ahí la importancia e innovación que Del Paso establece en su novela, al mezclar elementos como

¹⁷³ Un ejemplo de esta situación es el escritor estadounidense John Franklin Bardin (1916-1981). Sus obras más conocidas: *El Percherón mortal* (1946), *El Final de Philip Banter* (1947) y *Al salir del infierno* (1948) se adscriben en el género negro. Sus relatos comienzan con hechos aparentemente sobrenaturales: duendes, identidades robadas, aparentes alusiones del futuro, que, sin embargo, al final presentan una explicación totalmente lógica y deslindada del plano mágico o anormal. Es decir, aunque existe innovación por la incorporación de este tipo de elementos, el razonamiento lógico acapara y explica la conformación total del relato.

la razón, con el surrealismo, es decir, la relevancia de factores razonados (lo policial) con elementos surrealistas (nexos poéticos de las imágenes y sueños escritos en el relato).

Por tanto, el escritor mexicano crea una novela en la que se establece un pastiche de lo policiaco y lo negro, remite a obras canónicas del género y la dota de elementos estéticos ligados al surrealismo; lo policial funciona como una base genérica de la cual el autor parte para establecer una crítica del contexto económico y social de México y Estados Unidos, al mismo tiempo que brinda a la novela un lenguaje poético, sobre todo en los sueños (ya que en ellos el escritor puede reflejar abiertamente la estética del surrealismo). Así, existe en el relato a partir de diversos recursos literarios, una intención estética del lenguaje, tanto en el discurso de algunos personajes, como en los sueños y ensoñaciones retomados por el narrador.

Fernando del Paso refleja en su novela algunos procesos históricos de un contexto determinado,¹⁷⁴ que son relatados y entretejidos con un lenguaje poético sumamente característico de la pluma de este escritor, con lo cual logra una integración crítica del contexto socioeconómico del hombre en conjunto con elementos estéticos representativos de su escritura. La conclusión que surge de la conjunción de dos estéticas ambivalentes en esta novela (lo negro y lo poético) es que la decadencia de la sociedad contemporánea puede ser poetizada tanto en sus hechos más bellos y sublimes (como el amor o la pasión por una persona), como en los aspectos más violentos, como lo es un asesinato.

Entonces, de acuerdo con la propuesta emitida por Desiderio Navarro, una obra es literaria debido a su intención estética, no por su pertenencia a determinado género. De esta manera, lo poético de *Linda 67* se establece en el entramado que Del Paso elabora, y no es

¹⁷⁴ Véase el capítulo 3 de esta tesis.

literaria o deja de serlo por su pertenencia a algún género, sino por el lenguaje y la historia que se muestra en la novela: David busca su identidad en la memoria y en sus recuerdos aún con la intención de hallar la clave de su vida. El presente es funesto y no existe una manera de evitarlo, por lo que ya no se presenta esperanza de salvación para el personaje. Se construye una recreación de un mundo que carece de valores (con personajes igualmente desgarrados) que no poseen salvación ni desde lo colectivo, la historia o el arte. Pese a la inminencia de la muerte, aún existe la necesidad de entender su identidad y existencia; sin embargo, lo poético no se muestra como un elemento que apoye o salve la construcción del asesino (contrario a lo que sucede en textos anteriores del escritor).

Los sueños, ensoñaciones, símbolos y alucinaciones se construyen tanto en el terreno de lo real como en el de la imaginación y son una muestra de los problemas de identidad del personaje principal y su relación frente al otro. Con los recuerdos y fantasías, fabricados tanto a un nivel psíquico como literario desde el surrealismo, se posibilita la reconstrucción de la vida con sus matices, hecho que permite acercarse a la configuración del asesino del relato.

CONCLUSIONES

La narrativa delpasiana, desde la publicación de *José Trigo* hasta hoy en día, ha recibido gran atención por parte de los lectores, así como profundos análisis de diversos estudiosos de la literatura, ya que la obra no se limita al desarrollo simple de la trama, la descripción de los personajes y un desenlace plano; por el contrario, Del Paso construye mundos en donde se muestran los conflictos humanos que se padecen actualmente, aunados a elementos históricos y políticos de sociedades repletas de seres igualmente fragmentados y diluidos. *Linda 67. Historia de un crimen* no es la excepción, pues en ella se enlaza lo criminal con lo poético desde una propuesta ambivalente para mostrar la construcción de las sociedades contemporáneas. Es decir, a partir de elementos literarios se poetizan diversos aspectos relacionados con los crímenes que se viven a diario en diversas esferas sociales.

Después del estudio realizado en este trabajo de investigación, el cual parte de lo genérico, hasta arribar al análisis estético del discurso literario de la obra, se esclarecen diversos elementos estructurales, desde los cuales delimito tres conclusiones principales: el desligamiento general hacia el género en que la crítica literaria ha establecido de *Linda 67. Historia de un crimen* con el género policiaco; un acercamiento al análisis sociopolítico de la obra, y su alcance poético y estético.

Una de las principales conclusiones en las que se encamina la tesis, es que la novela delpasiana no pertenece al género policiaco clásico ni al negro en su totalidad, esto debido a

las características mencionadas en el capítulo 1 de este trabajo. Si bien se establece un diálogo con el género, en *Linda 67* existe una reconfiguración de la estructura base de las novelas clásicas policíacas y negras, y una actualización para describir los problemas de la sociedad moderna. Lo policiaco y sus subcategorías son parte de un género mimético que refleja los conflictos sociales del contexto en que se desarrolla, de ahí la necesidad del escritor mexicano de modernizar las características de éste para postular la crítica deseada.

En su novela, *Del Paso* construye un pastiche de géneros que parten desde lo policial, hasta la tragedia griega, pero no pertenece completamente a ninguno de ellos. El autor reconfigura e imita diversos estilos y estéticas que apoyan su visión de mundo y le permiten examinar algunos aspectos relacionados con el crimen dentro de la sociedad. Así, la obra es híbrida en cuanto al pastiche, la transgresión y la reconfiguración de diversos géneros literarios para colocar en tela de juicio los conflictos contemporáneos.

En segundo lugar, se demuestra el problema de la memoria y la identidad del personaje principal, así como los conflictos morales y sociales de los seres que lo rodean, todo esto aunado al choque de perspectivas entre México y Estados Unidos. En *Linda 67* se presenta la conducta de una sociedad decadente, guiada sólo por los bienes materiales y los intereses monetarios. Con ayuda del ejercicio rememorativo del personaje principal, el lector reconstruye los problemas y engaños tanto de David, como de las personas que lo rodean. Asimismo, se establece una cosificación de los personajes y una caracterización de la crisis del hombre moderno; y aun cuando David es un asesino, éste es el único personaje que tiene reconocimiento de su condición deplorable, mientras que los demás individuos sólo cumplen un papel concreto en su esfera social, pero no existe una problematización de su comportamiento.

Respecto a los dilemas del contexto geográfico en donde se desarrolla la novela, los principales temas que se examinan en esta investigación son el racismo, la lucha de clases, las leyes de migración, los problemas socioeconómicos de las comunidades mexicanas y estadounidenses, entre otros. Y aunque se analiza desde dos países distintos, México y Estados Unidos, la cercanía entre ambos produce que los personajes tengan conflictos sumamente similares, e incluso ligados, ya sea en una posición de víctima-victimario u opresor-oprimido de acuerdo a la clase social, el color de piel o el dinero que se posee.

Finalmente, esta tesis concluye con la conjunción de la parte criminal y social que se construye a partir de elementos poéticos en el discurso literario del pasiano. El escritor mexicano recurre a estéticas como el surrealismo para la construcción de imágenes poéticas, sobre todo en los sueños, ensoñaciones y alucinaciones del personaje principal. En este aspecto es donde principalmente se muestra la escritura ambivalente de la novela: en la facultad de observar la belleza dentro de la decadencia de la ciudad, y en los hechos criminales que se ejecutan en una sociedad totalmente fragmentada.

Los elementos oníricos del texto revelan la condición decadente de la naturaleza humana, al mismo tiempo que los exalta, como en la narración poética del cuerpo asesinado de Linda, por mencionar un ejemplo. Estas instancias contrapuestas reflejan las dos caras del actuar del ser humano y la condición ambivalente desde la cual se erige la humanidad. La representación dual principal de la novela, Olivia-Linda, forman la idea de Eros y Tánatos, vida y muerte, elementos contrarios, pero inseparables. Estos elementos duales-oníricos facilitan la construcción y concreción del personaje principal, quien, sin embargo, es conducido a la cárcel, en donde debe pagar por sus acciones, en el sentido del castigo inevitable de la tragedia griega.

Una de las principales innovaciones que Fernando del Paso establece en su texto, es que conjunta los problemas sociales, con la descripción de elementos poéticos y sublimes en su discurso literario. Es decir, genera la unión de la razón (lo policiaco) con el carácter estético del lenguaje, y es ahí donde se congrega y armoniza el carácter ambivalente del relato. Así, Del Paso unifica en su obra tanto la poesía como la crítica del contexto vivido alrededor de 1996, fecha de publicación de la novela (aunque de igual manera se exponen conflictos que aún son actuales, como la corrupción o el racismo, por mencionar algunos ejemplos).

De manera similar a la construcción de las obras previas de Fernando del Paso, en *Linda 67. Historia de un crimen* se exhiben entes duales, algunos paródicos, que confeccionan su personalidad a partir de elementos opuestos: lo bello y lo extravagante, la dicha y la miseria, el recuerdo y el abandono, la vida y la muerte, es decir, la existencia con sus múltiples contrastes. Empero, contrario a lo que sucede en los textos delpasianos precedentes, no se llega a conformar la identidad del protagonista, y por tanto, no hay un reconocimiento del individuo a nivel nacional o colectivo, así como tampoco hay esperanza ni desde el cuerpo, ni desde el subconsciente o el arte, tópicos recurrentes de salvación o ayuda en la escritura delpasiana.

Este trabajo de investigación pretende fortalecer el estudio actual de uno de los escritores contemporáneos más importantes, no sólo de México, sino del mundo: Fernando del Paso. Con la elaboración de esta tesis tuve como objetivo encontrar elementos relevantes para complementar el acervo bibliográfico de los análisis literarios acerca de la narrativa delpasiana; por tanto, este trabajo puede funcionar como un soporte o base para todo aquel

crítico o lector que desee indagar más en *Linda 67. Historia de un crimen*, la cual es una de las obras menos estudiadas del escritor mexicano.

Así como se logró establecer una lectura que partió desde lo social hasta llegar a lo simbólico del texto, también se establecieron límites para la tesis. Esto con la finalidad de demarcar los alcances que el trabajo de investigación debía tener; por esta razón, quedan abiertos diversos temas que se pueden estudiar a futuro, por ejemplo, el intertexto de *Linda 67* con las novelas policiacas y negras en Latinoamérica o un análisis social más amplio respecto a la confrontación entre México y Estados Unidos.

Con la indagación y elaboración de este trabajo se demostró que *Linda 67* posee diversos elementos de estudio a partir de los cuales la crítica literaria puede acercarse a ella, y queda establecido que la obra trasciende en el ámbito literario y no se limita al incipiente estudio genérico que se le ha consignado. Por ello, confío en que esta tesis aliente investigaciones ulteriores para la ampliación del análisis de la obra, tanto en la temática social y política como en la poética del lenguaje empleado, así como otros elementos literarios que un lector sagaz descubra en sus líneas.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Lobato, Carmen, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, México, 2009.

_____, “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia.’ Una conversación con Fernando del Paso”, en *Literatura Mexicana*, XXIV.2, México, 2013, p. 177-200.

_____, “La dispersión de la identidad en Veinte poemas para ser leídos en el tranvía de Oliverio Girondo”, en *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*, ALDVS-UAEM, México, 2014, pp. 105-120.

Bachelard, Gastón, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

_____, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

Bermúdez, María Elvira, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*, Premiá-UNAM, México, 1989.

Bretón, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. y pról. de Aldo Pellegrini, Argonauta, Buenos Aires, 2001.

Castro, José Alberto, “Fernando del Paso regresa a la narrativa con un ‘thriller’, ‘Linda 67 Historia de un crimen’ y habla de sus preferencias policiacas”, en *Proceso*, núm. 998, México, 1995, pp. 60-61.

Cayuela Gally, Ricardo, “Ideas para los que no han sido asesinados, entrevista a Fernando del Paso”, en *La jornada semanal*, núm. 42, México, 1995, p. 20.

Cerqueiro, Diana, “Sobre la novela policiaca” en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 1., [En línea], <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia01.htm>. ISSN: 1989-4015.

Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1999.

Corral Peña, Elizabeth, “Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 115-131.

Cortés, Sandra y Rito Mena, “La interpretación de Ricoeur de los aspectos psicoanalíticos freudianos, como posibilidad de aplicación a la lectura de textos literarios”, en Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco (comp.), *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, pp. 135-160.

De Zan, Julio, “Memoria e identidad”, en *Tópicos, Revista de Filosofía de Santa Fe*, núm. 16, República Argentina, 2008, pp. 41-67.

Del Paso, Fernando, *Linda 67. Historia de un crimen*, Plaza & Janés, México, 1995.

_____, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 2008.

_____, *Palinuro de México*, Punto de Lectura, México, 2010.

_____, *Noticias del imperio*, Punto de lectura, México, 2010.

_____, *Bajo la sombra de la historia. Ensayos sobre el islam y el judaísmo*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Duvignaud, Jean (et al.), *El banco de los sueños. Ensayo antropológico del soñador contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Espinosa-Jácome, José T., “Sobre la estructura de ‘Linda 67, historia de un crimen’ de Fernando del Paso”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, núm. 139, 2006, pp. 167-178.

Fiddian, Robin William, “Fernando del Paso y el arte de la renovación”, en Alejandro Toledo (sel. y prol.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, Era-UNAM, México, 1997, pp. 254-269.

Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños I*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado. Reflexiones sobre España y América Latina*, Alfaguara, México, 2013.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

_____, “La literatura a la segunda potencia”, en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997, p. 53-62.

Giardinelli, Mempo, “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana”, en Wilfrido H. Corral y Norma Klahn (comp.), *Los novelistas como críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 585-593.

_____, *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Giralt Torrente, Marcos, “Novela algo más que negra”, en *Revista de libros. Segunda época*, núm. 2, México, 1997, p. 45.

González, Alfonso, *Voces de la posmodernidad. Seis narradores mexicanos contemporáneos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.

Hammett, Dashiell, *El halcón maltés*, Alianza, España, 1978.

Klinger, Leslie, *Sherlock Holmes anotado. Las novelas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.

- Kristeva, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (sel. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana, 1997, pp. 1-24.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Luquin Calvo, Andrea, “El espacio, la palabra, el nombre: identidad y destierro en el exilio español de 1939”, en Beatriz Caballero Rodríguez y Laura López Fernández (ed.), *Exilio e identidad en el mundo hispánico: reflexiones y representaciones*, Universidad de Canterbury, Nueva Zelanda, 2012, pp. 373-399.
- Mallahan Cain, James, *El cartero llama dos veces. Pacto de Sangre*, Emecé Editores, [s.l.], 1985.
- Martín Cerezo, Iván, “La evolución del detective en el género policíaco”, en *Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 10, Madrid, 2005, pp. 362-384.
- _____, *Poética del relato policíaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Muñoz, Miguel Ángel, “Contra el prejuicio a la novela policial mexicana”, en *Siempre*, Suplemento *La Cultura en México*, núm. 2233, México, 1996, p. 54.
- Narcejac, Thomas. *Una máquina de leer: La novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Navarro, Desiderio, “La novela policial y la literatura artística”, en *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 16-17, 1980, pp. 135-148.
- Nichols, William John, “A los márgenes: Hacia una definición de ‘negra’”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, núm. 231, abril-junio 2010, pp. 295-303.

_____, “Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, núm. 231, abril-junio 2010, pp. 495-503.

Noguerol Jiménez, Francisca, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, núm. 15, Estados Unidos, 2006, [En línea] <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>, ISSN-e 1523-1720.

Paz, Octavio, *El peregrino en su patria. Historia y política de México, Obras completas V.* 8, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Prado Garduño, Gloria, "Psicoanálisis y literatura", en Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco (comp.), *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 161-179.

Ricoeur, Paul, *Caminos del reconocimiento*, Trotta, Madrid, 2005.

_____, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2010.

Rodríguez Gándara, Frida, “La literatura policiaca mexicana. Una mirada desde las antologías de cuento”, en Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 167-189.

Rodríguez Lozano, Miguel G. (ed.), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

_____, *Escena del crimen. Estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

Sáenz, Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Pliegos, Madrid, 1994.

Santos Castillo, Alberto (comp.), *Edgar Allan Poe. Los crímenes de la Calle Morgue: Antología IV*, EDAF, Madrid, 2005.

Schaeffer, Jean Marie, *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid, 2006.

- Suárez-Orozco, Carola y Marcelo M. Suárez-Orozco, *La infancia de la inmigración*, Morata, Madrid, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1996.
- _____, “Tipología de la novela policial”, en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos*, La Marca, Buenos Aires, 2003.
- Toledo, Alejandro (sel. y prol.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica*, ERA-UNAM, México, 1997.
- Torres, Vicente Francisco, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, CONACULTA, México, 2003.
- Trione, Aldo, *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*, Tecnos, Madrid, 1989.
- Vargas Llosa, Mario, *Carta de batalla por Tirant lo blanc*, Seix Barral, Bogotá, 1992.
- Vidaurre, Carmen V., *Galería de ecos. Análisis sobre narrativa mexicana*, Universidad de Guadalajara, México, 2004.