

Novela negra, modernismo y revolución en *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II¹

Recepción: 31 de julio de 2006 Aprobación: 4 de setiembre de 2006

Luis Carlos Cano Velásquez*
lcano@utk.edu

Resumen El presente artículo analiza la forma en que Paco Ignacio Taibo II recurre a la novela negra para efectuar un análisis del contexto histórico y cultural en el que se sitúa su obra *Sombra de la sombra*. Apoyándose en lo que denomina «neopolicíaco», Taibo efectúa una evaluación de conceptos como ética, intelectualidad y aparato estatal, y del impacto que las escrituras del modernismo y de la revolución mexicana tuvieron en la formación del México moderno.

Palabras clave Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, novela negra, neopolicíaco, modernismo, revolución mexicana, ética, intelectualidad.

Roman Noir, Modernism and Revolution in Paco Ignacio Taibo II's *Shadow of the Shadow*

Abstract This article studies the way in which Paco Ignacio Taibo dissects the cultural and historical context that shaped the Mexico of the first two decades of the 20th century in his novel *Sombra de la sombra*. A tireless advocate of the «neopolicíaco», Taibo turns to the *roman noir* as a structural framework for the analysis of notions like statehood, ethics and intellectuality, and presents it as a mediator between the cultural productions of *el modernismo* and the novel of the Mexican revolution.

Key words Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, *roman noir*, *neopolicíaco*, *modernismo*, Mexican revolution, ethics, intellectuality.

¹ Este texto deriva de la investigación: *Arte popular y escritura canónica en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, realizada en el marco de un proyecto en el que se investigan las relaciones entre la literatura canónica y la literatura popular en las letras hispanoamericanas.

* Ph. D. The Pennsylvania State University. Assistant Professor of Spanish, Universidad de Tennessee, Knoxville.

*Tell me how you play, and I'll tell you
if you've murdered anyone.*²

Roger Caillois

La ficción detectivesca, de larga trayectoria y vasta popularidad en el mundo occidental, no ha experimentado una recepción análoga en las letras de Hispanoamérica. De hecho, otras manifestaciones de amplia acogida en las narrativas decimonónicas en Gran Bretaña y Francia o en la novelística estadounidense del siglo XX (tres importantes ejes de influencia para la cultura hispanoamericana), tampoco incidieron en el desarrollo de un *corpus* representativo en la América hispana. La ciencia ficción, los relatos de misterio e, incluso, la novela de aventuras, despertaron limitado interés entre los escritores del área, muchos de los cuales se hallaban inmersos en proyectos afines a la construcción del elusivo concepto de identidad continental. Entre las manifestaciones de lo que tradicionalmente se designa como *literatura popular*, la única que generó un programa duradero en Hispanoamérica fue la narrativa fantástica, entre otras razones por su congruente articulación con las reflexiones sobre la integración conflictiva de concepciones del mundo que guiaban el análisis de los proyectos modernizadores a la vuelta del siglo XX.

La narrativa detectivesca clásica, en particular, no produjo un impacto significativo. Hasta bien entrada la década de 1960, la publicación de obras detectivescas en el mercado editorial hispanoamericano es intermitente, y aparece abrumadoramente dominada por los proyectos de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges en Argentina. Un caso excepcional se presentó en la Cuba revolucionaria. En su artículo «From Private to Public Eye: Detective Fiction in Cuba», Amelia Simpson explica cómo las características de la modalidad detectivesca y el éxito que tenía entre el público cubano, propiciaron la creación del *Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución* para estimular la escritura de literatura policíaca. Afirma Simpson: «Una de las razones para explicar el cultivo de la ficción detectivesca en Cuba y otras naciones socialistas podría ser aprovechar el evidente entusiasmo popular por las obras de misterio foráneas, y así atraer a los lectores a textos socialistas más edificantes» (Simpson, 1989, p. 124). Unos años antes en Argentina, Borges había publicado varias reseñas en las revistas *El hogar* y *Sur* en las que proponía rasgos y analizaba

²“Dime cómo juegas y te diré si has asesinado a alguien” (todas las citas en inglés han sido traducidas por el autor de este estudio).

algunos relatos de la modalidad policial. Su interés por este tipo de escritura se extendió a la producción de cuentos como «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941) y «La muerte y la brújula» (1942), y a sus colaboraciones con Adolfo Bioy Casares (*Seis problemas para don Isidro Parodi*, 1942, *Un modelo para la muerte*, 1946, y *Dos fantasías memorables*, 1946). Los dos autores editaron, además, un par de antologías de *Los mejores cuentos policiales* y la colección «El séptimo círculo» para la editorial Emecé.

Las explicaciones para dilucidar el desinterés por la escritura detectivesca son variadas, y se pueden agrupar en dos vertientes principales: por un lado, limitaciones de índole editorial como las restricciones del mercado, el desinterés por la producción de escritores locales o la indiferencia de los lectores; por otra parte, razones de tipo sociocultural que señalan la incompatibilidad del *whodunit* con la realidad y la ideología del continente. Usualmente distanciada de cualquier inquietud de tipo social, esta variante de la narrativa detectivesca en la que el énfasis recae en una cuidadosa estructuración argumental orientada hacia la solución de un crimen, pasó inadvertida para la gran mayoría de los autores del área. En *Delightful Murder*, Ernest Mandel observa que la popularidad de la narrativa detectivesca en la Europa decimonónica fue el resultado de una necesidad burguesa por reconciliar el inevitable crecimiento del índice de criminalidad con la apología del nuevo orden social (Mandel, 1984, p. 8). El desarrollo de las sociedades urbanas en los albores del nuevo siglo había traído no sólo un incremento de la delincuencia sino, también, el fortalecimiento paulatino de la institución estatal en el control del orden cívico y en el mantenimiento de los preceptos morales. En este contexto, el investigador del relato detectivesco expresa una total desconfianza en los métodos de investigación oficiales, pero comparte y, con frecuencia, afirma los principios de estabilidad social determinados por el Estado.

A causa de los irregulares designios modernizadores promovidos en el continente hispanoamericano al concluir los procesos de independencia, la correlación entre el relato detectivesco clásico y la modernización resultó poco funcional para los programas escriturales de la región. A diferencia de otras formas narrativas, como el relato fantástico y la ciencia ficción, las cuales incorporan la tensión entre instancias contrastivas de realidad (una constante que asoma con frecuencia en las investigaciones sociológicas del continente latinoamericano), la narrativa detectivesca clásica expresa su confianza en las nociones de ciencia y progreso, y en la función ordenadora de la administración estatal, dos principios determinantes del paradigma moderno. No sorprende, entonces, que la falta de solidez y estabilidad del Estado en las naciones recientemente independizadas, y los insatisfactorios resultados de los planes modernizadores latinoamericanos en la transición de un siglo a otro, hayan pospuesto, con contadas excepciones, la experimentación con el relato policiaco tradicional. Hasta la tercera década del siglo XX hallamos muy pocas narraciones policiales en las letras hispanoamericanas. Los primeros proyectos de obras detectivescas de tipo clásico se reducen a los esfuerzos aislados de Paul Groussac («El canda-

do de oro», 1884), Eduardo Holmberg («La bolsa de huesos», 1896), Horacio Quiroga («El triple robo de Bellamore», 1903), Eustaquio Pellicer («El botón del calzoncillo», 1918) y, en 1932, *El enigma de la calle arcos*, publicado bajo el seudónimo Sauli Lostal por un autor aún no identificado con certeza. A este respecto, Amelia Simpson proporciona un dato interesante: de los casi 400 títulos publicados por la colección «Séptimo círculo» (1945–1983), dedicada a la divulgación de esta modalidad en español, sólo seis corresponden a escritores latinoamericanos (Simpson, 1989, p.16).

En contraste con la validación institucional ofrecida por la narrativa de detectives, la novela negra (una de sus variantes) señala una escisión entre las regulaciones y procedimientos estatales y las ideas de justicia y orden en una sociedad³. Desde sus comienzos en las primeras décadas del siglo XX, esta modalidad demostró una total falta de confianza en la capacidad del Estado para administrar justicia. Escépticos ante la efectividad de las instituciones judiciales y la creciente corrupción de las fuerzas de orden público, los protagonistas de la novela negra se arrogan la responsabilidad de administrar justicia en una lucha sin esperanzas por el restablecimiento de una romántica idea de orden social. Este rasgo le permitió constituirse en una alternativa más atractiva para aquellos escritores de Hispanoamérica que se mostraban interesados en traer el universo urbano al centro de sus narraciones. En oposición al formato tradicional de la literatura policíaca en el que un investigador políticamente indiferente, soluciona un misterio a través de un riguroso proceso deductivo, la modalidad *hard-boiled* o *noir* introduce detectives en conflicto con las instituciones de poder. La oposición radical que asumen contra la corrupción administrativa resulta incompatible con la confianza en el sistema de valores sólido y homogéneo que identifica al *whodunit* tradicional. Aunque la novela negra conserva la visión maniquea de oposiciones contradictorias característica de la modalidad clásica, su protagonista asume una función (exitosa en cuanto a la solución del misterio, pero fallida en el control de la corrupción) de proveer la justicia que las instituciones son incapaces de proporcionar. En el proceso de investigación, el detective se sumerge en un mundo de alienación y anarquía, persigue la verdad e, infructuosamente, intenta erradicar el mal; las sutilezas del método deductivo, de capital importancia en la narrativa detectivesca clásica, son reemplazadas por la importancia

³ La denominación “novela negra” deriva de “roman noir”, expresión utilizada por los intelectuales franceses para designar las obras de Raymond Chandler y Dashiell Hammett, como una variación del término “film noir” asignado a las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. En Estados Unidos, este grupo de obras se agrupó bajo el vocablo “hard-boiled”. Para una explicación detallada de las relaciones entre las dos modalidades, remitirse al artículo de William Mailing reseñado en Bibliografía.

asignada a la experiencia, por un agudo conocimiento del mundo y un profundo e incorruptible sentido moral. Como resultado, la novela negra afirma la noción de que el crimen no es una aberración temporal sino un rasgo definitorio del mundo contemporáneo, más específicamente del mundo urbano. La novela negra, o el «neopolicíaco» como lo denomina Mari Paz Balibrea-Enríquez, entre otros, es la modalidad preferida del escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, y en sus confines se sitúa la novela *Sombra de la sombra*, publicada en 1985.

Situada en 1922 en la ciudad de México, la obra relata las aventuras de cuatro personajes: el periodista Pioquinto Manterola, el líder sindical Tomás Wong, el licenciado Alberto Verdugo y el poeta Fermín Valencia. Habitualmente reunidos al rededor del juego de dominó, una estructura que le confiere unidad a una historia con fuerte tendencia a la fragmentación, los protagonistas investigan una serie de asesinatos en los cuales se involucran de forma casual. Sus pesquisas revelan que los crímenes en los que se ven envueltos y los atentados de los que son víctimas son el recurso desesperado de un grupo de militares que procuran ocultar el fallido plan de creación de una república independiente en el área petrolera del norte del país. La novela culmina con una negociación en la cual el periodista intercambia documentos que comprometen a las fuerzas armadas, a los magnates estadounidenses del petróleo y al gobierno mexicano, por las vidas de los activistas sindicales Tomás Wong y Sebastián San Vicente.

Empecemos por señalar que, tanto *Sombra de la sombra* como su continuación (*Retomamos como sombras*, 2001) y varios de los estudios históricos publicados por Taibo, constituyen manifestaciones de un programa escritural más amplio en el que el autor enfrenta la ambiciosa tarea de revisión, evaluación y análisis histórico y cultural del México de la primera mitad del siglo XX⁴. En particular, *Sombra de la sombra* efectúa una reconstrucción de los tempranos años 20 que, además de introducir la perspectiva histórica, integra y examina múltiples preocupaciones que caracterizaron dos de las producciones artísticas más importantes del período: la narrativa del Modernismo y la de la revolución mexicana. Como elemento catalizador de las contradicciones ideológicas que parecen marcar la presencia de estas escrituras en una obra de los años 80, el escritor mexicano recurre a la novela negra, una modalidad que, como observaremos más adelante, comparte varios de los rasgos artísticos que definen los modelos narrativos del Modernismo y de la

⁴ Entre los estudios que Taibo ha dedicado a los procesos sociales del período, se encuentran *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México, 1919-1925* (México, Joaquín Mortiz, 1986), *Memoria roja: luchas sindicales de los años 20* (México, Leega, 1984) y *El socialismo en un solo puerto* (México, Contemporáneos, 1983).

revolución en las primeras décadas del siglo XX. Adicionalmente, la novela negra propone una síntesis de una de las inquietudes recurrentes en la narrativa hispanoamericana de la época: la dicotomía a la cual se enfrenta el intelectual entre sus preocupaciones estéticas personales y los imperativos éticos promovidos por su participación en los procesos sociales.

Observemos, inicialmente, los procedimientos artísticos y la significación de las conexiones que *Sombra de la sombra* establece con la novelística de la revolución mexicana. Como se sugiere en el resumen de la obra, el evento político y social más importante de la primera mitad del siglo XX mexicano proporciona el marco temático y el telón de fondo de la materia narrativa de la novela. La fallida rebelión militar alentada por los barones norteamericanos del petróleo, la cual constituye el núcleo argumental de la investigación novelesca, se presenta como consecuencia directa de las medidas económicas adoptadas en la Constitución de 1917, en particular del artículo 27, en el que se declaraban los recursos naturales del suelo y subsuelo propiedad de la nación mexicana. Fácilmente pueden deducirse los agudos efectos que esta disposición tuvo en los intereses de las empresas extranjeras del petróleo, las cuales habían negociado derechos de propiedad sobre este producto durante el gobierno de Porfirio Díaz.

Las referencias aludidas, sin embargo, no se reducen a una reconstrucción ficcional de los hechos históricos. A nivel formal, la novela comparte varios de los atributos estilísticos de la temprana narrativa de la revolución, específicamente aquéllos que encuentran una correlación con los rasgos distintivos de la novela negra. Aspectos como el énfasis en la acción, la economía narrativa, la importancia asignada a los diálogos y la creación de una atmósfera sujeta a los imperativos temáticos del relato (Langford, 1972, pp. 20-21), configuran un puente entre las dos escrituras. Aún más, la evaluación que *Sombra de la sombra* ofrece de la revolución mantiene el dejo de desencanto que Mariano Azuela favorece en sus obras y que, en un contexto diferente, constituye el enfoque predominante de la novela negra, a saber: en la práctica cotidiana, la Revolución mexicana no trajo cambios de trascendencia para los sectores populares; los dos efectos inmediatos (los cuales funcionan adecuadamente para los intereses específicos de la obra) fueron, primero, la afirmación de las élites militar e intelectual en las estructuras de poder de la nación norteamericana y, segundo, la atracción de grandes oleadas de inmigración a la capital. Como es de esperarse, esta segunda consecuencia conlleva implicaciones de tipo socioeconómico que se manifiestan, a nivel urbano, en el aumento del índice de subempleo y desempleo y en el escalamiento de las acciones violentas alrededor de actividades como la prostitución, el robo y el tráfico ilegal de estupefacientes. A nivel rural, la inmigración hacia los núcleos urbanos incidió en una limitada diversificación de la producción agrícola, el aumento en los precios de los productos y la implementación no controlada de tecnología que ocasionó un impacto negativo en el medio ambiente.

Además de los vínculos que *Sombra de la sombra* establece con la Revolución mexicana, tanto en la composición de la trama como en las referencias de tipo artístico, la novela incorpora la actitud crítica y la abierta oposición

que los jóvenes intelectuales de la época establecieron contra la filosofía dominante en el período porfiriano. En su novela, Taibo parece consciente de que ninguna reconstrucción de la historia de las ideas del México de comienzos del siglo XX, puede prescindir de la agrupación conocida como el Ateneo de la Juventud, destacado grupo de pensadores entre los que se contaban nombres de tanta trascendencia en la historia mexicana como José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes. De forma análoga a la indagación de tipo ético que gobierna las acciones de los cuatro personajes en la novela, el Ateneo de la Juventud se dio a la tarea de transformar las condiciones sociales a través de una participación directa en los procesos nacionales, la cual no sólo comprendía la elaboración de programas culturales y artísticos cuyos efectos alcanzaran las experiencias cotidianas, sino la asunción de una posición política que culminó en un compromiso directo en el proceso revolucionario. Las contradicciones que marcaron los principios ateneístas (particularmente el distanciamiento entre los intereses de la clase media y los grupos populares) aparecen tematizadas en los conflictos ideológicos que, a nivel individual, experimentan Manterola, Valencia, Verdugo y Wong, y en las acaloradas discusiones promovidas por el líder sindical, quien considera de central importancia la radicalización de las posiciones en función de una verdadera revolución social⁵. La disyuntiva entre convicciones y procedimientos que define las posiciones filosóficas de los investigadores en la novela, encuentra su fuente de inspiración en las contradicciones entre la formación cultural y los requerimientos de acción social experimentados por la clase intelectual en Hispanoamérica. Esta inquietud sobrepasa las circunstancias específicas de grandes movimientos sociales como la Revolución mexicana, para convertirse en un motivo recurrente a lo largo del siglo XX, situando la consideración ética como uno de los principios motores de la reflexión literaria en esta parte del continente americano.

Ahora bien, los nexos que *Sombra de la sombra* establece con los procesos socioculturales de comienzos de siglo no se restringen a la afinidad de proyectos escriturales y concepciones ideológicas que se establecen entre la novelística de la revolución, las propuestas ateneístas y el modelo artístico de la novela negra. Como es apenas lógico, la coexistencia de perspectivas artísticas y el diálogo

⁵ Para ampliación de la posición de los ateneístas con respecto a la Revolución mexicana, remitirse al libro de José Rojas Gardueñas (México, Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1979).

entre las mismas es una de las constantes que definen las transiciones entre períodos culturales, uno de los aspectos sobre los que hace énfasis la novela de Taibo. En particular, en el período en el que se sitúa la acción narrativa, la percepción estética del Modernismo aún conserva gran parte de la influencia que lo convirtió en el movimiento literario de mayor impacto en los inicios de la modernización hispanoamericana; de ahí que su inclusión en el programa revisionista de la novela, más que una opción, se presente como un imperativo. A diferencia de las alusiones directas al fenómeno revolucionario y a su concreción literaria en la narrativa de la Revolución, la presencia del Modernismo en la obra de Taibo es menos explícita, pero alcanza instancias medulares en el procedimiento de composición de la novela y la siempre presente contradicción entre el discurso social y la inclinación estética en la que se debaten los personajes.

Conforme con las inquietudes de la narrativa modernista de comienzos del siglo XX, *Sombra de la sombra* aborda una racionalización de los efectos modernizadores en la sociedad mexicana de la época. Sus reflexiones acerca de la desarticulación entre el progreso tecnológico y la modernidad cultural, la evaluación de la importancia creciente del periodismo y la percepción de la mujer como sujeto de un discurso de representación⁶, se instalan íntegramente en los programas escriturales, tanto de los modernistas de comienzos de siglo como del discurso que habrá de definir la novela negra. Por otra parte, a nivel conceptual, *Sombra de la sombra* recrea las conexiones del Modernismo con la visión pitagórica de la armonía cósmica, las relaciones íntimas que se expresan entre todos los elementos del universo, la contraposición entre orden y caos, y la disección de la oposición casualidad – causalidad. La incorporación de reflexiones sobre la figura analógica de la correspondencia, como se desprende de la presencia constante del juego de dominó y de la profusión de coincidencias en las que se ven envueltos los personajes, constituye un mecanismo escritural cuya exagerada presencia culmina en una de las múltiples llamadas de atención autorreferenciales, un enlace más con la visión del Modernismo. Adicionalmente, el espíritu urbano que atrae la

⁶ Las referencias a mujeres caracterizadas por “algo fraudulento” y “algo profesional”, siempre el resultado de una “imitación buscada” (Taibo, 1997, p. 15), son un motivo recurrente en la novela. Elena y Rosa Torres son los únicos personajes femeninos que escapan a tal categorización, posiblemente porque existieron realmente. La primera fue una maestra yucateca que utilizó el socialismo y el comunismo para conseguir reivindicaciones para la mujer mexicana; Rosa Torres, por su parte, fue promovida por el Partido Socialista del Sureste como presidenta municipal de Mérida en 1922 (Jardón).

atención de la narrativa modernista y de la novela negra se convierte en un canal efectivo para la evaluación de la ciudad como centro de poder, y constituye una excusa ideal para el examen de la degradación citadina en contraste con el estricto código de comportamiento del héroe. Definido por un profundo sentido moral, el investigador se sumerge en un ambiente de corrupción con el propósito de denunciar los engaños y develar las raíces del mal. La confianza absoluta en la factibilidad de acceso a la verdad mantiene la conexión entre la escritura *hard-boiled* y la narrativa detectivesca clásica, pero, en oposición al impulso romántico de la segunda, el investigador es conciente de la imposibilidad de restituir un orden armónico.

El juego de dominó, en particular, asume una posición central en esta concreción narrativa de la percepción modernista. En la continua dialéctica acción – pausa en la que se sitúan las acciones, los personajes aprovechan los cada vez menos frecuentes intervalos de sosiego para entregarse a dilatadas partidas en las que intercambian experiencias y proponen teorías con respecto a los misterios de los cuales se han convertido en protagonistas. Considerado por muchos (entre ellos el escritor de la novela) como el deporte nacional de México, el dominó no sólo le confiere un anclaje sólido al relato, sino que también proporciona una figura adecuada a la integración de los programas escriturales del Modernismo y de la novela negra. Por un lado, la posición de los jugadores y la ordenación de las fichas expresan la tendencia de la escritura modernista a la suspensión de la temporalidad y a la búsqueda del orden cosmológico. Por otro lado, este orden cerrado en el que se establecen limitaciones espaciales y temporales para la experiencia lúdica, concuerda con la índole predominantemente masculina de la novela negra, con su carácter popular, con la reiterada intersección entre el azar y el orden y, el aspecto más recurrente en la obra, con la reflexión sobre las relaciones entre causalidad y casualidad⁷. En una narración profundamente inquieta por la construcción de una figura coherente,

⁷ Para una detallada descripción de las características de la novela negra, remitirse a las obras de Colmeiro, Giardinelli y Grella incluidas en Bibliografía.

el juego de dominó funciona como contrapunto al caos que domina el entorno social, contradicción que se convierte en una de las inquietudes constantes de la obra, como lo expresa el poeta al coquetear con la idea de que «podía haber algo de orden en tanto caos» (Taibo, 1997, p. 20). Como elemento compositivo central de la obra, el dominó establece vínculos con las dos escrituras y, a la vez, constituye una mediación entre el formato de la novela negra que engloba la novela de Taibo y su recreación de las preocupaciones centrales del Modernismo. La creación de un orden que contrasta con el mundo caótico de los personajes aproxima el juego al acto estético (Huizinga, 1973, p. 29) y su constante afirmación del respeto a las reglas, la exigencia de honestidad como imperativo para el correcto desarrollo de las partidas y la satisfacción estricta de esta confianza por parte de los jugadores, lo insertan en el principio ético que conecta las dos escrituras.

Dirijamos ahora nuestra atención a la elección de la modalidad policíaca como marco estructural e instrumento mediador entre los diferentes discursos a los que se hace referencia en la novela. Además de las características que esta escritura comparte con la narrativa de la revolución y con la novela modernista, su adopción parece motivarse, en principio, en la dimensión autoconsciente que la caracteriza. Como se sugiere un poco antes, una amplia mayoría de los estudios dedicados a reflexionar sobre los relatos detectivescos coincide en identificar procedimientos metaliterarios para la disección de sus propios principios⁸. En el caso particular de la América hispana, la autorreflexividad se ha concentrado, predominantemente, en la evaluación de los modelos foráneos (británico en la versión clásica, estadounidense en la novela negra) y en sus efectos en el desarrollo de una literatura detectivesca propia. No resulta exagerado afirmar que la mayoría de los relatos de detectives escritos en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, adoptan una actitud crítica hacia los ejemplos tradicionales de la modalidad, actitud que sigue las vías de disección teórica de sus rasgos (como, por ejemplo, el cuento «Pasión de historia» de Ana Lydia Vega), la parodización de los modelos (obras de Borges y Bioy

⁸ En el estudio titulado *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*, Heta Pyrhönen señala que “las narraciones detectivescas son relatos metaliterarios que examinan sus principios de construcción y, por extensión, constituyen una representación de la literatura en general” (Pyrhönen, 1994, p. 32). Para solidificar su propuesta, Pyrhönen incluye una completa lista de referencias que ilustran esta tendencia crítica.

Casares) o de una integración de los dos ángulos previos en la línea que sigue *Sombra de la sombra*.

En especial, la condición autorreflexiva de la novela negra le asigna especial importancia a las consideraciones de tipo ético. Como se indicaba al comienzo de este texto, la novela negra destaca el conflicto generado por el encuentro entre el estricto código moral del investigador y la degradación que experimentan las sociedades urbanas. Paralelamente, la modalidad *hard-boiled* disecciona la corrupción institucional y examina la posición de resistencia y el imperativo a la acción de parte del investigador. Así pues, toda obra *hard-boiled* incorpora dos movimientos: una exploración inmanente de los procedimientos de construcción del relato y una proyección hacia el universo social que evalúa las instituciones de poder y el compromiso social del individuo. El resultado obvio es el desarrollo crítico de la tensión entre una visión «estetizante» del acto literario y una inquietud hacia una afirmación de tipo ético.

No sobra recordar que tanto la novela modernista como la narrativa de Mariano Azuela se enfrentaron a similares reflexiones: *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera, *Lucía Jerez* (1885) de José Martí, *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez, *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta, *La ciudad de los tísicos* (1911) y *La ciudad muerta* (1911) de Abraham Valdelomar, *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, para mencionar sólo unas pocas de las novelas modernistas publicadas en el período, concentran su atención y canalizan gran parte de sus estrategias retóricas al planteamiento de la tensión entre los imperativos estéticos y la pulsión hacia un compromiso ético con la sociedad en la que se insertan los personajes. El mismo Amado Nervo, en su propuesta narrativa para la ciencia ficción, manifiesta una poderosa inclinación a evaluar críticamente los principios morales y el código de valores de la sociedad⁹. A su vez, sin recurrir a las detalladas reflexiones de los modernistas, Mariano Azuela tematizó esta inquietud en personajes como Andrés Pérez y Luis Cervantes en *Andrés Pérez, maderista* (1911) y *Los de abajo* (1915). El primero, en particular, un periodista convertido en héroe revolucionario contra su voluntad, expone la mis-

⁹ Al lado de Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, Amado Nervo escribió uno de los proyectos más completos de ciencia ficción en el continente hispanoamericano durante el período modernista. Entre sus cuentos de ciencia ficción se encuentran: "El sexto sentido" (1918, sin relación con la película de M. Night Shyamalan), "El gran viaje" (1917), "Las nubes" (1915), "Los congelados" (1911), "Dentro de cincuenta años" (1906), "La última guerra" (1906) y "Diana y Eros" (1905).

ma visión que intranquiliza a los personajes de *Sombra de la sombra*: las buenas intenciones de la Revolución fueron manipuladas por oportunistas del antiguo régimen con el propósito de conservar el poder.

Como todas las dualidades en la obra, las cuales requieren un elemento mediador, el examen del encuentro entre lo ético y lo estético en *Sombra de la sombra* se desarrolla a través de la categoría del intelectual: los cuatro personajes se hallan en la forzosa situación de trascender los límites de la reflexión teórica para adoptar líneas de acción efectiva. «Inclasificables, hijos de conmociones sociales que los desbordaban con mucho y de las que tangencialmente habían sido observadores, protagonistas y víctimas» (Taibo, 1997, p. 46), cada uno de los protagonistas tipifica una categoría: El líder sindicalista radical (Wong), el defensor de los desposeídos (Verdugo), el poeta insatisfecho (Valencia), el periodista honesto (Manterola). Entre todos construyen una imagen del intelectual comprometido con su época, llamado a convertirse en generador de sentido en el proceso de decodificación y evaluación de una sociedad caótica. Como todo detective de novela negra, poseen una honestidad casi dolorosa y se guían por un estricto código moral (Grella, 1980, p. 107), incluso en circunstancias extremas como la del desenlace, en la cual el periodista se debate entre los imperativos de su compromiso político y los de la amistad. En su rol «neopolicíaco», toda actividad en la que intervienen los personajes está determinada por su percepción de lo ético: el abogado se rebela contra los designios familiares y dedica su vida a la defensa legal de prostitutas; orgulloso de su producción artística, el poeta, escribe textos publicitarios para sobrevivir, pero justifica tal incongruencia donando la «plusvalía» de sus honorarios a los grupos anarquistas; Tomás Wong, el personaje con mayor claridad política en la novela, promueve la acción sindical contra la empresa en que trabaja y rechaza toda muestra de corrupción entre sus compañeros.

El individuo que recoge más radicalmente las contradicciones del intelectual en *Sombra de la sombra* es el periodista. Un profundo enamorado de su profesión, a la que considera «la primera de las bellas artes» (Taibo, 1997, p.169) y «la última barrera entre la sociedad y la barbarie» (p. 175). Manterola se compromete a denunciar públicamente el fracasado proyecto de golpe de Estado, sin importar las consecuencias. Su irreductible concepción romántica de una actividad periodística caracterizada por la objetividad y la imparcialidad, se ve confrontada por el constante escrutinio que la experiencia provee. Las buenas intenciones con la que los periódicos afrontan la denuncia de las atrocidades de los militares se deshacen al final cuando sus directores se enfrentan a la decisión de tomar una postura con relación a la defensa del Estado. Como en casi todos los elementos que engloban la narración, esta exaltación del periodismo en *Sombra de la sombra* también retoma la importancia de esta profesión en la producción novelística de principios de siglo. Andrés Pérez y Luis Cervantes, por ejemplo, experimen-

tan la ambigua posición del periodismo, una situación similar a la que vivieron muchos escritores modernistas, obligados a iniciarse en la vida pública de una sociedad que les exigía algún tipo de acción¹⁰. Esta transición no sólo fomentó su inclinación hacia el periodismo (Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Rodríguez) sino que se situó en un lugar preferencial en sus producciones novelísticas¹¹.

Al igual que los intelectuales de la novela modernista y de la narrativa de la revolución, los personajes de *Sombra de la sombra* afrontan la difícil tarea de decidirse entre dos llamados: los imperativos de una vocación artística de tipo privado o la acción pública. De hecho, ellos mismos expresan la trascendencia de esta dislocación cuando afirman que la historia de los crímenes se les ha impuesto para desestabilizar el orden artificial que proporciona el juego de dominó. Manterola, por ejemplo, se muestra escindido entre su actividad como periodista de crónica roja y sus aspiraciones como novelista. Verdugo, un verdadero hombre del renacimiento, mantiene en estricto secreto sus inclinaciones poéticas y musicales, las cuales subordina a su función como abogado. El Poeta, por su parte, se debate entre las inquietudes por la producción de una poesía seria y otra de tipo popular. Una inevitable inquietud que se desprende de estas caracterizaciones es la de qué función desempeña la novela negra en este ambicioso proyecto de evaluación histórica y cultural, representada en la figura escindida del intelectual de principios de siglo.

Como muchos de los escritores de literaturas formulaicas en el período posmoderno, Paco Ignacio Taibo parece experimentar la necesidad de validar artísticamente su obra. Doblemente estigmatizada por su carácter popular y por su procedencia foránea, la novela negra genera el mismo tipo de sospechas que despiertan otras modalidades como la ciencia ficción y la narrativa erótica. Vale aclarar que hay percepciones contradictorias de lo popular. Mientras el mercado editorial tiende a caracterizarlo en términos de ventas, una parte de la crítica lo concibe como una fuerza emancipadora que se opone a las corrientes opresivas de la cultura de masas. En cualquiera de los dos casos, la presencia de lo popular en la literatura hispanoamericana está siempre cargada de un alto gra-

¹⁰ *Los de abajo* fue publicada originalmente en forma serial en el periódico *El Paso del Norte* (Langford, 1972, p. 23) y otra vez a finales de 1925, gracias a un debate en el periódico *El Universal* sobre la existencia de una literatura "viril" de vigoroso estilo nacionalista (Langford 1972, p. 31).

¹¹ Aníbal González-Pérez efectúa un cuidadoso seguimiento de las relaciones entre el periodismo y la narrativa modernista, en su obra *Journalism and the development of Spanish American narrative* (Nueva York, Cambridge, 1993).

do de autorreflexividad que constantemente examina sus relaciones con el discurso canónico.

Por otro lado, la escritura detectivesca aparece como un género «prestado», una implicación particularmente significativa por el origen estadounidense de la modalidad negra, que la hace altamente sospechosa de dependencia cultural. Autoproclamándose escritor neopoliciaco (el uso del prefijo «neo» ha sido particularmente útil para distanciar las producciones hispanoamericanas de los modelos foráneos, como ocurre con lo «neofantástico»), Taibo efectúa una exaltación del género apoyándose en el doble movimiento que lo caracteriza: autorreflexividad y compromiso¹². En este rol de representación del intelectual hispanoamericano, la novela negra constituye un vehículo efectivo para un proyecto de análisis estético-histórico que le confiere, simultáneamente, credibilidad artística y funcionalidad social. El resultado lo expresa el narrador: «se engaña un poco, se bromea mucho, se juguetea con las palabras; pero no se permite que las palabras guíen, manden y ordenen» (Taibo, 1997, p. 73). La consecuencia de la evaluación cultural a la que se enfrenta la novela de Taibo es la negación de todo concepto supraindividual del deber: por encima de la defensa del Estado como concepto abstracto se halla el compromiso con la humanidad, afirmación que concreta la función mediadora y la filosofía de la escritura neopoliciaca, y valida su función estética y social en las letras hispanoamericanas. ◻

¹² En entrevista concedida al diario *La Nación*, a la pregunta “Usted es el fundador del género neo-policial en América latina”, Taibo responde: “Así dicen [...] En la novela negra encontré un mundo que me permitía narrar los conflictos sociales a través de una historia policial. Eso fue lo que me atrajo: estar en contacto con la problemática social y expresarlo a través de la literatura” (Cornejo).

Bibliografía

Azuela, Mariano (1945) *Andrés Pérez, maderista*. México, Ediciones Botas.

_____ (2001) *Los de abajo*. Madrid, Cátedra.

Balibrea-Enríquez, M. Paz (1996) «Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano». En: *Confluencia* 12, pp. 38-55.

Collins, Jim (1989) *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*. Nueva York & London, Routledge.

Colmeiro, Jose F. (2001) «The Hispanic (dis)connection: Some leads and a few missing links». En: *Journal of Popular Culture* 34, pp. 49-64.

«Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 1917» (2005) En: *Base de datos políticos de las Américas*. Georgetown University. <http://www.georgetown.edu/pdba/Constitutions/Mexico/mexico1917.html>. (diciembre 21, 2005).

Cornejo, Jesús A. (2003) «Conflicto social y literatura policial. Entrevista con Paco Ignacio Taibo». En: *La Nación.Com*,

http://www.lanacion.com.ar/herramientas/printfriendly/printfriendly.asp?nota_id=490724 (enero 4, 2006).

«Cultura petrolera» (2006) En: *Pemex. Petróleos mexicanos*.

<http://www.pemex.com/index.cfm?action=content§ionID=7&catID=37>

(diciembre 21, 2005).

Franco, Jean (1999) «What's in a name? Popular Culture Theories and Their Limitations». *Critical Passions*. Durham & London, Duke UP, pp.169-80.

Garfield, Evelyn Picon y Schulman, Ivan (1996) «*Las entrañas del vacío*». En: *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, Cuadernos Americanos.

Giardinelli, Mempo (1996) *El género negro*. México, U. Autónoma Metropolitana.

Grella, George (1980) «The Hard-Boiled Detective Novel». En: Winks, Robin W. (ed.) *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp.103-120.

González-Pérez, Aníbal (1993) *Journalism and the development of Spanish American narrative*. Cambridge & Nueva York, Cambridge UP.

Hernández Martín, Jorge (2001) «Paco Ignacio Taibo II: Post-Colonialism and the Detective Story in Mexico». En: Christian, Ed, *The Post-Colonial Detective*. Nueva York, Palgrave, pp. 159-75.

- Huizinga, Johan (1973) *Homo Ludens*. Turín, G. Einaudi.
- Jardón, Raúl (2001) «Las luchas de las mujeres, sus organizaciones y figuras históricas en México». En: *La Fogata digital*. http://www.lafogata.org/mujer/m_mujeres.htm (diciembre 16, 2005).
- Jrade, Cathy L. (1991) *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin, U. of Texas.
- Langford, Walter M. (1972) *The Mexican Novel Comes of Age*. Notre Dame, U. of Notre Dame.
- Macdonald, Ross (1980) «The Writer as Detective Hero». En: Winks, Robin W. (ed.) *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 179-187.
- Mandel, Ernest (1984) *Delightful Murder. A Social History of the Crime Story*. London, Pluto.
- Marling, William (1993) «On the Relation Between American Roman-Noir and Film-Noir.». En: *Literature/Film Quarterly* 21, pp. 178-93.
- Nichols, William (2000) «Nostalgia, novela negra y la recuperación del pasado en Paco Ignacio Taibo II». En: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 13, pp. 96-103.
- Paz, Octavio (1971) «El caracol y la sirena». En: *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza, pp. 88-102.
- Pyrhönen, Heta (1994) *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia, Camden House.
- Rojas Garcidueñas, José (1979) *El Ateneo de la Juventud y la Revolución*. México, Patronato del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- Simpson, Amelia S. (1989) «From Private to Public Eye: Detective Fiction in Cuba». En: *Studies in Latin American Popular Culture* 8, pp. 107-28.
- Song, H. Rosi (2003) «El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II: ¿Una resolución de la historia?». En: *Hispanamérica* 32, pp. 91-96.
- Stavans, Ilan (1997) *Antiheroes. México and Its Detective Novel*. Madison, Fairleigh Dickinson UP.
- Taibo II, Paco Ignacio (1997) *Sombra de la sombra*. Buenos Aires, Colihue.
- Vital, Alberto (2005) «Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno». En: Rodríguez Lozano, Miguel y Flores, Enrique. *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México, UNAM, pp.133–152.