

EL REALISMO EXCESIVO EN DOS NOVELAS POLICIACAS MEXICANAS: *OTRAS CARAS DEL PARAÍSO* (1993), DE FRANCISCO JOSÉ AMPARÁN, Y *ENTRE PERROS* (2009), DE ALEJANDRO ALMAZÁN

Kenia Aubry

Universidad Autónoma de Campeche (México)
kegaubry@uacam.mx

RESUMEN: *En la tradición de la novela mexicana predomina la preferencia por la narratividad de hechos, acontecimientos y situaciones sociales que provienen del entorno sociocultural. La novela mexicana a partir de la última década del siglo pasado empezó por manifestar un excesivo realismo mimético, fenómeno que hemos detectado en las llamadas novela de la frontera, narconovela y neonovela negra. Con el respaldo teórico que nos ofrecen las teorías sobre el realismo literario, en este texto ejemplificaremos tal manifestación (a la que también llamamos novela de realidad excesiva cuyo origen es de naturaleza mediática) a través de dos obras que pertenecen a los subgéneros de novela de la frontera y narconovela, que al mismo tiempo comparten los códigos del género policial, nos referimos a *Otras caras del paraíso*, de Francisco José Amparán, y *Entre perros*, de Alejandro Almazán.*

PALABRAS CLAVE: *realismo excesivo, novela neopolicial mexicana, novela negra, narconovela, realismo mimético, narrativa mexicana, Francisco José Amparán, Alejandro Almazán.*

EXCESSIVE REALISM IN TWO MEXICAN THRILLERS: *OTHER FACES OF PARADISE* (1993), FRANCISCO JOSÉ AMPARÁN AND *AMONG DOGS* (2009), ALEJANDRO ALMAZÁN

ABSTRACT: *In the tradition of the Mexican novel predominant preference for the narrative of facts, events and social situations that come from the sociocultural environment. Mexican novel from the last decade of the last century began to manifest excessive mimetic realism, a phenomenon we observed in the so-called novel of the border, narconovela and black neovela. With the theoretical support that we provide theories of literary realism, we exemplify such a manifestation (which also call novel excessive reality whose origin is media nature) through two works belonging to the subgenres novel of the border and narconovela, at the same time share the codes of the detective genre, we refer to *Other faces of paradise*, Francisco José Amparán, and *Among dogs*, Alejandro Almazán.*

KEYWORDS: *excessive realism, mexican novel neopolicial, thrillers, narconovela, mimetic realism, Mexican narrative, Francisco José Amparán, Alejandro Almazán.*

Recibido: 31/03/2016. Aceptado: 28/03/2017

1. El realismo excesivo en la novela neopolicial mexicana

1.1. Una visión panorámica de la ficción policiaca

La literatura mexicana (como parte de la literatura latinoamericana) “desde el momento en que empieza a tener conciencia de sí misma y no representa una especie de reproducción de modelos transoceánicos es predominantemente *factual*” (Prada Oropeza 1998: 80). En la tradición de la novela mexicana predomina la narratividad de *hechos*, acontecimientos y situaciones sociales que tienen su germen en el entorno sociocultural “en formas discursivas o series culturales diferentes y preexistentes: el mundo social de las relaciones de clases (el patrón en relación con el indígena explotado), en acontecimientos ‘históricos’ que conmueven su contorno socio-político” (1998: 80) y, añadimos, los sucesos propios del mundo mediático de los que se encarga la novela de realidad excesiva (el sicariato, la inmigración, los feminicidios, el narcotráfico, la violación a los derechos humanos, entre otros). Es indudable que a través de la anécdota de la novela mexicana, que se decanta por el realismo, asoma el peso de la memoria: una maliciosa invención que ilustra (como lo refiere Milan Kundera) el peso de la conciencia de la continuidad histórica (2005: 13).

En lo que concierne a la ficción policiaca son *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli, y *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal, las novelas fundadoras del género negro en México. Aunque *El complot mongol* catapultó a Bernal, no es su primer relato dentro del código policiaco, antes había escrito *Un muerto en la tumba* (1946) y el libro de cuentos *3 novelas policíacas* (1946). Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia son epígonos de Usigli y Bernal; Taibo II, tras la creación de su conocido detective Héctor Belascoarán Shayne en *Días de combate* (1976), escribe una serie de ocho novelas: *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós, Madrid* (1993). Ramírez Heredia se une al género policial, entre otras, con *Trampa de metal* (1979) y *Al calor de Campeche* (1992).

Los relatos de Usigli y Bernal son contruidos, parcialmente, como *ficciones no miméticas* (aquéllas cuya tematización es de pura invención). No obstante, el espacio urbano representado (la Ciudad de México) ofrece al lector una conexión con el mundo extratextual en ambas narraciones. En *Ensayo de un crimen*, Usigli recrea la historia de un hombre de alta posición social empeñado en ser un asesino, pero sólo lo consigue después de algunos intentos frustrados. En *El complot mongol*, Bernal construye la anécdota con una apariencia de realidad política: la

invención de una conspiración iniciada para desestabilizar la paz mundial, pero con hipocentro en lo que antes fue el Distrito Federal; el singular detective de Bernal, Filiberto García, posee códigos semánticos que lo ligan con la realidad histórica: un personaje salido de las filas de un general villista.

Indudablemente, Taibo II y Ramírez Heredia escriben sus obras con mayor intención realista que sus antecesores Usigli y Bernal. A juicio nuestro, son ellos los iniciadores de la novela policíaca de construcción ficcional realista mexicana. Taibo II continúa la línea trazada por los autores de *Ensayo de un crimen* y *El complot mongol* en lo que a la condición espacial urbana se refiere; de nueva cuenta la capital se erige como espacio en la mayoría de las historias de la serie Belascoarán Shayne¹, protagonista que rompe con el estereotipo del detective del género negro tradicional, un profesional de apariencia impecable. El agente de Taibo II, maltrecho físicamente y con un parche en el ojo, abandona su profesión de ingeniero para convertirse en detective independiente; con estas características del héroe el autor propone otros rasgos para la construcción de lo que hoy llamamos novela *neopolicíaca*.

El detective configurado por Taibo II tiene una condición mimética que semánticamente lo conecta con la realidad mexicana: desconfía del sistema político y evidencia su repugnancia por el PRI. Además, el novelista añade otras *objetividades representadas* de origen mimético a toda la serie. En *Días de combate* el peso de la narración recae en los orígenes de Belascoarán Shayne; mientras que en *Cosa fácil* el detective investiga, entre otros asuntos, si Emiliano Zapata (el personaje histórico) está o no vivo; en *No habrá final feliz* y *Algunas nubes* se narra el tráfico de influencias y la corrupción a la mexicana, y para mayor verosimilitud el novelista introduce personajes de la vida política.

En *Sueños de frontera*, Belascoarán resuelve el caso de una actriz de cine desaparecida. Con esta obra, surge uno de los primeros relatos en narrar las circunstancias que más tarde se volverían costumbristas en la frontera norte de México: el narcotráfico y la prostitución, temas que aún no tenían el alcance mediático de nuestros días. En *Desvanecidos difuntos* (octava novela de la serie), Taibo II vuelve a desplazarse de la capital mexicana a un punto opuesto al Norte: el sur de México; desde San Andrés, Chiapas (donde surge el movimiento Zapatista de Liberación Nacional), el escritor relata el encarcelamiento de un activista político.

1. En el ensayo “El género negro en el norte de México”, I. Corona apunta que hasta los ochenta “la mayoría de los narradores policíacos había encontrado en los laberintos urbanos de la Ciudad de México la escenografía perfecta para el crimen. La llamada novela policíaca o detectivesca resultaba uno de los epifenómenos del centralismo político, económico y cultural del país” (2005: 29).

En *Trampa de metal*, el pretexto de Rafael Ramírez Heredia inicia con el robo de un auto, así su detective Ifigenio Clausel destapa el contrabando de vehículos en la metrópoli mexicana. Esta historia, por supuesto, no va exenta de la evidente corrupción gubernamental. En *Al calor de Campeche*, como Taibo II, el autor tamaulipeco se olvida de la urbe y envía a Ifigenio a Campeche (ubicado en la península de Yucatán) para investigar la desaparición de un joven, ésta es la excusa para abordar el tráfico de indocumentados que entran por esa frontera (problemática que profundizará quince años más tarde en *La Mara*). Con *Al calor de Campeche*, Ramírez Heredia es, junto a Taibo II, de los primeros autores en abordar otras problemáticas en latitudes opuestas (el Norte y el Sur) de la capital mexicana. Lo que tienen en común las obras de Usigli, Bernal, Taibo II y Ramírez Heredia –independientemente de su mayor o menor nivel de realismo– es la intención policial que siempre mira hacia la crítica social y política.

La ficción realista (que forma parte de la ficción mimética, como lo ha referido el teórico Tomás Albaladejo en *Semántica de la narración: la ficción realista*) adquiere múltiples *formas de expresión*. Ejemplo de ello son las novelas-reportaje que iniciaron la llamada literatura de la *non fiction novel* (novela sin ficción) como *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, y *La canción del verdugo* (1979), de Norman Mailer, o bien las novelas de la dictadura, algunas escritas con los códigos policíacos, como *Nadie sabe más que los muertos* (1993), de Ramón Díaz Eterovic; los reportajes-novelados *Charras* (1990), de Hernán Lara Zavala, y *Santa Evita* (1995), de Tomás Eloy Martínez. Por supuesto, quedan contempladas dentro de la ficción mimética las novelas *neopoliciales* *Otras caras del paraíso* (1993), de Francisco José Amparán (Coahuila, 1957-2010), y *Entre perros* (2009), de Alejandro Almazán (Cd. de México, 1971).

1.2. Los componentes miméticos de la neonovela negra

En el ensayo “Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español”, María Pizarro Prada describe que “lo policial es la forma del diálogo entre textos que buscan un nuevo relato capaz de explorar la adquisición de conocimiento y verdad, de explorar la realidad inmediata, en contextos sociales críticos” (2012: 24). Si bien no es una constante, la nueva novela policial mexicana (que empieza, de cierto modo, en la década de los ochenta con Taibo II) no echa mano de temas de pura invención (o ficción no mimética) para alcanzar la *verdad* de la que habla Pizarro Prada. Este género se asegura de que su anécdota provenga de temas ya establecidos previamente, son ficciones de naturaleza mimética que se caracterizan por la construcción de una estructura de conjunto referencial “basada

en la posibilidad de existencia, por la compatibilidad de los mundos ficcionales generados en su ámbito con el mundo real efectivo” (Albaladejo 1992: 84).

En la *neonovela* negra mexicana (que en muchos casos converge con la llamada narcoliteratura y novela de la frontera) el componente mimético de la ficción responde a una serie semántica de alto grado de verosimilitud. La articulación de cada una de esas narraciones genera, en su nivel semántico, estructuras de conjunto referencial mimético, caracterizadas por “su condición verosímil, es decir, por su compatibilidad con el mundo real efectivo. El componente mimético exige, por un lado, esta compatibilidad y, por otro, la distinción de dichas construcciones ficcionales respecto del mundo real efectivo” (Albaladejo 1992: 86). Desde el decenio de los noventa, la ficción mimética en México (y en Hispanoamérica) empezó una relación desmedidamente cercana entre la ficción y la realidad. Al respecto, Élmer Mendoza comenta en su artículo “Víctimas en la novela mexicana de crímenes” sobre la proximidad estructural de la ficción con los hechos². Mendoza explica lo siguiente:

Existe una ficción poderosa y representativa, que tiene estrecha relación con la realidad. Hay hechos y hay ficción, y creo que para nosotros que vivimos en países en gran parte imaginados, ambos territorios se mezclan sin remordimientos y con toda libertad; por eso no es extraño encontrar elementos de ficción que nuestros lectores aseguran que son verdad y viceversa [...] Cuando esa frontera implica el territorio del delito, la identificación parece perder completamente los límites [...] Las víctimas colgadas de un puente en Mazatlán, México, que presenté en mi novela *Nombre de Perro* (2012), la mayoría de mis lectores que las han mencionado, las identifican como víctimas reales que en años recientes amanecieron en un puente en la misma ciudad. (2015: 7)

La verosimilitud contribuye a la *ilusión de realidad* del mundo imaginario –como lo explica Albaladejo en el libro citado–. El recurso de la verosimilitud, consustancial al discurso literario, está unido “a la idea de mimesis por ser una característica de las construcciones ficcionales que contienen modelos de mundo y estructuras de conjunto referencial equivalentes a la realidad efectiva y las representaciones textuales correspondientes” (1992: 86). En las obras de Amparán y Almazán,

2. Nos resulta grata la observación del novelista, pues una idea muy similar (sobre la realidad excesiva) fue el fundamento de nuestra tesis doctoral: La novela suprarreal: *Fernando Vallejo, Rafael Ramírez Heredia, Élmer Mendoza, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Jorge Franco*, defendida en 2013, dos años antes de la publicación del artículo de E. Mendoza, en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela.

sin embargo, el exceso de realidad se debe al exceso de verosimilitud, pues ésta no es sólo un asunto de credibilidad en el texto; de acuerdo a la valoración de Ricoeur –como lo recuerda en su estudio el teórico español– “la verosimilitud no sólo consiste en la semejanza con la verdad, sino que también es la apariencia de la verdad, y es propiamente esta apariencia la que hace que la ficción sea ilusión” (1992: 86).

Las ficciones miméticas están, pues, vinculadas a la realidad efectiva, a lo verdadero, de acuerdo con los principios de la mimesis, pero en el caso de *Otras caras del paraíso* y de *Entre perros* ese vínculo es exagerado en relación a su proximidad con la realidad: las *sustancias del contenido* se articulan con temas ya establecidos anteriormente que pululan en la sociocultura mexicana y forman parte del entorno mediático; por esta razón, los asuntos que ambos discursos abordan tienen la cualidad de la inmediatez. En cuanto a la *forma de la expresión* se imponen, en ambos relatos, los códigos de la novela *neopolicial*, aunque con particularidades diferentes; la novela de Amparán cabe dentro de la definición de literatura de la frontera por la tematización que desarrolla³: las desapariciones de mujeres en Torreón, Coahuila –y tal como lo apunta Julián Herbert en el prólogo del libro reeditado en 2012 por Almadía–, se trata de una “denuncia *avant la lettre* [...] en torno a las muertas de Juárez” (2012: 9)⁴.

3. H. F. Berumen, en “Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera”, comenta que el concepto de literatura de la frontera norte es multivalente y no hay una definición única. Berumen ofrece varias definiciones de las cuales extractamos la que refiere a *la literatura sobre la frontera*: “aquella en la cual se aborda algún tema fronterizo. Esto es, la literatura que da cuenta de la vida social en cualquiera de las ciudades y regiones fronterizas del norte del país [...]” (2005: 14). Aunque también nos parece importante esta otra definición y aplica para el caso de *Otras caras del paraíso* que no sólo es novela sobre la frontera, sino que está envuelta por el género negro: “La literatura fronteriza tiene en cuenta los textos literarios que han disuelto las fronteras entre los distintos géneros textuales, es decir, que subvierten los cánones establecidos para dar paso a una escritura más flexible y experimental. En este caso nos encontramos frente a una frontera más textual que geográfica, y frente a una escritura colocada en el borde mismo de lo ficcional y lo histórico, de lo literario y lo extraliterario” (2005: 14).

4. La novela de Fco. J. Amparán originalmente apareció en 1993 con el sello de Joaquín Mortiz, pero la obra no tuvo difusión y se quedó en un plano más regional, como lo señala el periodista Jesús Alejo Santiago. El mismo comunicólogo indica que las virtudes de la obra del autor coahuilense se conocían parcialmente, fue la publicación de Almadía la que dio a conocer a los lectores la única novela escrita por Amparán, que decidió no radicar en el D.F. “ni entrar a grupos. Se aisló en Torreón” (Santiago 2013). Es una realidad que, a excepción de los actuales autores del norte que se han dado su lugar, la ciudad de México sigue siendo el referente para la existencia de la obra de un escritor. Amparán (antes que Roberto Bolaño en 2006) es el primer autor que aborda el tema en clave de las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez; en su conjetura vincula los crímenes con el cine *snuff*, “una vertiente de la pornografía había desembocado en el cine de extinción: la tortura y asesinato de mujeres ante la cámara” (Herbert 2012: 10). Con este planteamiento *Otras caras del paraíso* se adelanta a *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar (como bien lo destaca el prologoista), y a *8MM* (1999), de Joel Schumacher.

Por otro lado, el texto de Almazán, adosado a la llamada narconovela, pone en obra los intrínquilos del narcotráfico. *Entre perros* narrativiza una sociedad en la que todos los poderes gubernamentales y eclesiásticos pactan con los diferentes cárteles del narcotráfico. De este modo, la *sustancia del contenido* mediático (los feminicidios y las redes del narcotráfico) convierte a las narraciones de los mexicanos en novelas de procedencia *factual*; mientras que el doble fondo de la *forma de la expresión* (en la conjunción de rasgos estilísticos y temáticos del código policiaco, de la novela fronteriza, en el caso de Amparán, y de la narconovela, en el texto de Almazán) otorga a las narraciones una condición *architextual*.

Sobre el origen factual de las obras que se tratan, viene a cuento el comentario que Herbert hace sobre el libro de Amparán. En él señala que una de las cosas terribles en México es que “no sólo es noticiosamente factible, sino que resulta casi una profecía a toro pasado: cualquier mañana leemos en la prensa atrocidades que superan el delirio más perverso del ingeniero Paco Reyes Ibáñez [el detective protagonista de la novela]” (2012: 11). Igualmente factibles son los muertos por narcotráfico que abundan en *Entre perros*. Cuando Herbert escribió el prólogo de *Otras caras del paraíso* aún no se hablaba de las desapariciones de mujeres en el Estado de México; decimos esto con la única intención de destacar que los sucesos de las narraciones en comento lejos de envejecer resultan lamentablemente, como lo señala el prologuista, más frescos hoy que cuando fueron publicadas por vez primera (2012: 9).

Hemos dicho que el exceso de realidad depende de la profusión de verosimilitud que emana de la función y el efecto de las *determinaciones* (los datos concretos a partir de una realidad existente) que amueblan los discursos de los mexicanos. Esta idea tomada de Roman Ingarden se complementa con el punto de vista de Darío Villanueva. Las unidades de sentido (las situaciones, los sucesos, los personajes, los topónimos y la temporalidad) que se originan en el campo de referencia interno (intensional y autónomo) de *Otras caras del paraíso* y *Entre perros* están modelados “sobre aspectos de la realidad física, social y humana” (Villanueva 2004: 113) y se proyectan sobre ese otro campo de referencia externo (extensional) “o interpretante, aportado por el lector sobre el universo creado y autónomo presente en el texto” (2004: 130)⁵. Bajo los efectos de ambos campos

5. Dos precisiones respecto de la teoría del Campo Interno y Externo de Referencia del discurso literario y particularmente del discurso narrativo de acuerdo al interés de nuestras reflexiones. D. Villanueva, para construir su propuesta sobre el realismo intencional, retoma de B. Harshaw los campos de referencia antes mencionados y señala que en el campo interno (intensional y autónomo) es el “conjunto o

de referencia se moldea la figura retórica de la *evidentia* o *demostratio* “consistente en la representación viva y detallada de una realidad como si se la pusiese ante los ojos del lector” (2004: 152).

Las unidades de sentido proveen a *Otras caras del paraíso* y *Entre perros* de esa constitución de modelo de mundo de la que habla Albaladejo:

El realismo en la representación literaria consiste en la constitución de un modelo de mundo que permita el establecimiento de una estructura de conjunto referencial perteneciente a la realidad efectiva en cuya organización quede patente esta pertenencia o el de una estructura de conjunto referencial muy próxima a la realidad efectiva que esté constituida de tal modo que sea evidente su equivalencia a esta realidad y, además de esto, en la elaboración de un texto en el que estén realzados los elementos intensionales y propiamente microestructurales que hagan posible la consolidación realista del referente literario. (1992: 94)

Sin la tematización, el estrato de los *objetos representados* en la diégesis, los indicadores de la situación temporal y espacial en los textos de procedencia mimética de Amparán y Almazán no acentuarían la verosimilitud de los personajes y los acontecimientos; la presencia de la realidad efectiva en la materia narrada (o en el referente) contribuye a “proporcionar arraigo en lo real a los demás elementos semánticos que son de índole ficcional” (Albaladejo 1992: 103). Las muertes y desapariciones de mujeres en *Otras caras del paraíso* –según lo indica el prologuista del libro– fue a iniciativa literaria del autor a partir de las noticias de las continuas mujeres muertas que empezaron a aparecer en el norte de México, en la década de los noventa. En este sentido, existe una correspondencia entre el tiempo real y el tiempo de la historia, fechado hacia el final del libro: “Torreón, Coahuila. Marzo-mayo 1993” (Amparán 2012: 385), misma fecha que aparece en el epígrafe del texto.

red de elementos –personajes, sucesos, situaciones, espacios, ideas, diálogos, etc.– de muy variada índole, relacionados entre sí, que el lenguaje del texto instituye desde su primera frase” (2004: 112); por esta razón, los textos literarios son modelos de mundo socializados, como lo expresó S. J. Schmidt. Mientras que en el campo de referencia externo (extensional) es el lector quien actualiza la realidad contenida en el campo de referencia interno del texto (2004: 113); es decir, se trata de la realidad del lector: durante “la lectura intencionalmente realista de un texto cualquiera, el campo de referencia interno es proyectado como paralelo a un campo de referencia externo. Pero, como Harshaw [...] nos recuerda, los planos paralelos nunca se encuentran... salvo, añadiríamos nosotros, en la conciencia intencional del lector” (2004: 113).

No conforme con ello, Amparán habla en su obra de otro problema: la venta ilícita de tierras de los ejidatarios de El Milagro y la muerte del Comisario Ejidal, Lucas Jardiel, nombre en clave de Julio Zúñiga Herrera indicado en los umbrales del texto, a modo de epígrafe: “Los personajes y eventos de esta novela son ficticios. El asesinato del presidente del Comisariado Ejidal Julio Zúñiga Herrera, ocurrido en enero de 1993 cerca de Torreón y no resuelto aún, pertenece al campo de la más áspera realidad mexicana”. A pesar de que el novelista intenta camuflar su intención mimética con la primera frase del *paratexto* (a modo de advertencia para el lector de que los personajes y los eventos de la novela son ficción), la aclaración se conjunta con la denuncia de Zúñiga Herrera que más tarde el lector ve resucitado en el personaje de Lucas Jardiel. A esto se añade la autenticación de la temporalidad ficticia (1993) coincidente con el año de la muerte del Comisariado Ejidal enunciado en el epígrafe.

Otro elemento *paratextual* que evidencia la intencionalidad mimética del texto, es el que se cuela a través del “*Dramatis cameo*”: “*La siguiente es una lista de personajes que aparecen circunstancialmente referidos dentro de la narración y que podrían resultar desconocidos, en especial para quienes no tienen un contacto estrecho con México; o con el cine; o con el deporte; o con... Grupos o intérpretes musicales, y aquéllos cuya personalidad se infiere por el contexto, han sido omitidos*” (2012: 19. Las redondas son nuestras). El novelista, detrás del *autor liminar*, de cierto modo declara que hay en su obra un modelo de mundo socializado (para emplear los términos de Siegfried J. Schmidt). Decimos de cierto modo porque no sólo enlista a personas, sino que las trueca en personajes cuando las define y empieza desde ahí el humor festivo e irónico de la ficción; anotamos unos ejemplos:

Calcuta, madre Teresa de: Conocida religiosa cuya principal misión ha sido ayudar a los más jodidos de la ciudad más jodida del planeta.

Calles, Plutarco Elías: Creador del moderno Estado mexicano y del PRI, lo cual explica muchas cosas. Anticlerical y autoritario. Su efigie aparece en los billetes de cien nuevos pesos, lo que no se explica de ninguna manera. [...]

Crusoe, Robinson: El más famoso naufrago de la literatura, fruto de la pluma de Daniel Defoe. Estuvo muuuuchos años sin *whisky*, lo cual explica algunos de sus alucines. (2012: 21-22. Las negritas son propias del texto)

En la estructura de conjunto referencial de la narconovela de Almazán los elementos semánticos de la realidad efectiva no se disimulan del todo como en

el caso de *Otras caras del paraíso*, que camufla a las muertas de Juárez al trasladar los hechos a Torreón, Coahuila. En *Entre perros* los elementos semánticos espaciales son fácilmente identificables en la realidad efectiva como parte de la *narcogeografía*; la historia del relato tiene su centro en Culiacán, Sinaloa y desde ahí logra imbricar a los cárteles más poderosos en su truculenta lucha por apoderarse de las distintas plazas. El autor defeeño lo que disfraza son los nombres reales de los capos que protagonizan la historia, dejarlos sin *alteración* resultaría una obviedad para la ficción, a cambio ubica las zonas que éstos controlan, por ejemplo la Rumorosa comandada por los primos Agualeguas, “los dueños de más de mil kilómetros de frontera (de Tijuana hasta Nogales)” (2009: 44). Aunque en cierto momento de la narración, a modo de antecedentes, y tal si se tratara de un pasado muy lejano en todos los casos (recurso para despistar al lector por aquello de si algún parecido se encuentra con la realidad es mera coincidencia) se mencionan los patronímicos de los narcotraficantes reales, muchos aún vigentes en el escenario mexicano de nuestros días:

Desde el cielo, la Sierra Madre Occidental surge extrañamente inmóvil. Sus abismos son fisuras oscuras. En esos recovecos se curtieron muchos inigualables artistas del narco: los Gallardo, los Fonseca, los Quintero, los Salcido, los Guzmán, los Zambada, los Beltrán, los Palma, los Carrillo, los Esparragoza, los Coronel, los Calderón, los Arellano. (2009: 78)

Almazán (como Amparán) aplica también la regla de que la “comunicación de la realidad efectiva y la ficción tiene lugar bajo el principio de separación ontológica entre una y otra” (Albaladejo 1992: 105). Es decir, interrelaciona los objetos representados cuyo carácter de realidad no se identifican totalmente con el carácter óptico de los objetos reales, los verdaderamente existentes en el mundo del extratexto con otras *representaciones* que sí mantienen sus *habitus* externos de realidad (Ingarden 1998: 263). Esta fórmula aplica en *Entre perros* para el personaje de Pedro, uno de los primos Agualeguas apodado el Pozolero y autor de la idea de guisar a los traidores introduciéndolos en tinas con ácido; el personaje ficticio nos remite al extratexto, a Santiago Meza López comandante del grupo de sicarios del cártel de los Arellano Félix apodado igual que Pedro Agualeguas y emulado por éste en su acción con los traidores.

La novela que denominamos de realismo excesivo –la que modela el universo interno de los relatos con una visión del mundo y de la sociedad muy próxima a la del mundo vital– como la novela histórica, parece que tiene la obligación de mantener la verosimilitud y la correspondencia con los hechos, los personajes, los marcos

espaciales y temporales que usurpa al mundo exterior o debe haber una relación con la cosa significada, relación que se refiere no a una existencia distinta sino al contexto complejo de los fenómenos sociales de un ambiente dado (Prada Oropeza 1989: 109). Comparamos la novela de realidad excesiva con el sentido que Roman Ingarden otorga a las *obras literarias históricas*: *representan* lo que está siendo reproducido con tanta destreza que los lectores olvidamos “que son ‘meras reproducciones’ y que no son lo que se reproduce [...] se esfuerzan para ‘incorporarse’, para ‘hacer presente’ en ellas mismas lo que se está reproduciendo” (1998: 288).

Así, pues, no resulta extraño que el lector someta algunos datos al criterio de verificación, como corresponde a un discurso *factual* sin atentar por esto contra su inmanencia fictiva siempre que el cotejo sea para un mejor entendimiento de la *experiencia estética*. En este sentido, es fundamental la relación entre la obra literaria y el mundo real efectivo, si es que se trata de que haya una relación de compatibilidad entre éste y aquélla; sólo de este modo se establece otra forma de comunicación entre la ficción y la realidad de cuya mancuerna emerge “la función de interpretación del mundo que está implicada en la base semántica del texto narrativo realista” (Albaladejo 1992: 104).

El realismo excesivo que manifiesta la novela negra mexicana –en la mayoría de los casos anexionada a la narconovela y a la novela que narra la frontera–, insistimos, tiene la intención de ser tomada con toda seriedad, del mismo modo que lo ameritan las novelas de trasunto histórico; como éstas, aquéllas “tratan con’ [...] objetividades ‘reales’, [en este caso] existentes” (Ingarden 1998: 287) y próximas entre el tiempo referencial histórico con el tiempo del calendario, pero, sobre todo, la necesidad de las objetividades reales deviene en la tematización que tiene su origen en el universo mediático mexicano. En este sentido, hechos y ficción se acercan “en una recíproca concesión de características ontológicas que da como resultado la configuración de un mundo homogéneo globalmente ficcional que parece extraído de la realidad efectiva misma” (Albaladejo 1992: 104). En suma, estamos ante una forma novelada en la que, por un lado, la realidad salta a lo extraliterario con plena evidencia, una proximidad tal que produce un efecto de lectura de *objetividad fuerte*, sin abandonar su condición estética (Prada Oropeza 1998: 76); por otro, son relatos que promueven un *realismo cointencional* entre texto y lector, categoría que explicaremos en el apartado inmediato.

2. Un efecto de lectura de *objetividad fuerte*

Todos los objetos representados en las novelas que tratamos, en su carácter de realidad, no se identifican totalmente con el carácter óptico de los objetos

reales, los verdaderamente existentes en el mundo del extratexto. Sus *habitus* externos de realidad, sin embargo, avalados por su registro factual, tienen la intención de ser tomados en cuenta, a diferencia de los relatos de naturaleza puramente fictiva⁶. El mismo Ingarden señala que las funciones de reproducción y de representación de los objetos tienen variaciones conforme a los distintos estilos y registros. Y pone por caso las objetividades representadas que en una obra literaria pudieran ser vistas como una *representación de algo*, por supuesto se refiere a las novelas (y a los dramas) históricos. Dado que las obras que tratamos tienen una procedencia *factual*, nos atrevemos a usar la explicación de Ingarden y a intercambiar el término histórico por el de *factual*. Toda obra de énfasis fáctico *trata con* objetividades reales y a pesar de las diferencias entre ellas, éstas tienen que ser determinadas en términos de su contenido:

de tal manera que [...] puedan ‘jugar’ a personas reales que logren ‘imitar’ a las personas dadas, sus características, sus acciones, sus situaciones vitales y comportarse ‘tal como ellas’. Así que tienen que ser primeramente ‘reproducciones’ de personas (o cosas o acontecimientos) que alguna vez existieron y actuaron; sin embargo, al mismo tiempo tienen que representar lo que reproducen. Si fueran simplemente reproducciones, no solamente se contrastarían claramente con lo que se reproduce; tendrían que ser reducidas a ‘meras imágenes’ del original, del modelo, de la misma cosa a que se refieren –reducidas al papel de algo que no es lo que se reproduce, que no puede ocupar la misma posición óptica–. Serían, por comparación, solamente un ‘fantasma’. (Ingarden 1998: 287-288)

Sobre un sentido similar al de Ingarden, Albaladejo argumenta que la representación realista “establece una comunicación entre la realidad efectiva y la construcción ficcional que hace posible, a partir de ésta, la comprensión ordenada de aquélla, en la relación de semejanza que mantiene con la misma la realidad construida en la ficción” (1992: 105). Al mismo tiempo, la ficción realista “implica una reestructuración estética y cognitiva de la realidad efectiva en su comunicación mimética con la realidad ficcional, la cual es ofrecida en la construcción ficcional realista como objeto cognoscible” (1992: 105). No obstante, sólo a través del lector es posible la comprensión ordenada de la realidad efectiva que hace la ficción; como sólo es posible que la reestructuración estética y cognitiva de la realidad, en su comunicación mimética, sea captada por el lector.

6. Para las novelas de realismo excesivo compartimos con R. Ingarden que si “las objetividades representadas están aprehendidas en su esencia, entonces [...] de veras pertenecen al tipo de objetividades reales” (1998: 263-264); y también estamos de acuerdo en que las condiciones de estas objetividades no se las encuentra “como si estuviesen ‘arraigadas’ en el mundo real y como si pudieran encontrarse *de por sí* en espacio y tiempo reales” (1998: 264).

Más oportuna no puede ser la explicación de Darío Villanueva respecto de la cooperación intencional, imaginativa y hermenéutica de los lectores para completar la significación del lenguaje literario bajo un contexto apropiado y coherente “derivado [...] de nuestras propias experiencias del mundo, que no son las mismas para cada lector” (2004: 124). El teórico señala que la intencionalidad del receptor (su campo de referencia externo) puede coincidir con la del campo de referencia interno creado por el texto (2004: 126), a esta coincidencia de campos referenciales lo llama *realismo cointencional*. Las palabras de Susana Reisz (citadas por Villanueva), no obstante, son clarividentes para explicar cuándo el *realismo cointencional* surte mayor efecto:

‘solo está garantizado cuando el receptor –ya sea porque es coetáneo y miembro de la misma comunidad cultural del productor, ya sea por haber realizado un esfuerzo por acortar la distancia hermenéutica que lo aparta de él– está en condiciones de manejar una noción de realidad análoga a la del productor y dispone de una competencia literaria que le permite reconocer la ficción como tal así como la poética particular en que ella se sustenta, y, consecuentemente, efectuar de modo cointencional las modificaciones intencionales realizadas por el productor exactamente en los términos por él propuestos’. (2004: 127)

Ahora bien, esta composición de las obras de los mexicanos que nos mueven a la “intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice” (Villanueva 2004: 204), plantea un problema en la recepción del lector –incluida en la de aquéllos que pertenecemos a la misma sociocultura de la que proceden los productores de los textos– por el excesivo encabalgamiento de las dimensiones referenciales interna y externa. Wolfgang Iser, en “La estructura apelativa de los textos”, explica que cuanto “más pierden los textos en determinación [quiere decir que se separan de la realidad], más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención” (2001: 101). Mas los grados de indeterminación (la abstracción de la realidad) de los relatos en comento son bajísimos y es evidente el deseo de transmitir una *ilusión de realidad* por lo que, así lo consideramos de acuerdo a sus respectivas estructuras, no se trata de una obviedad gratuita.

La *objetividad* se instaura en las ficciones realistas de Francisco José Amparán y Alejandro Almazán “como un punto de atracción y de guía para la actividad poética por la que es construida la sección extensional de la construcción ficcional, de tal manera que la tendencia a la objetividad preside la configuración realista” (Albaladejo 1992: 109). Tal actividad que se ejerce en la *praxis* de la lectura induce a la rastreabilidad de los hechos narrados en la realidad inmediata,

pues los temas de uno y otro relato refieren a un hecho (*factum*) previo al de la enunciación (de esencia mediática: desapariciones, tráfico de personas, los muertos por líos con el narcotráfico, los pactos entre cárteles y los pactos de los cárteles con los poderes políticos) que los mantiene en un vínculo de actualidad con el ámbito sociocultural.

2.1. *La búsqueda de la verdad: un problema estético*

En las novelas que tratamos existe una aparente ausencia de *vacíos* (o *espacios en blanco*) generada, con toda intención, por la manifestación de lo evidente (el *acto perlocutivo del lenguaje* gira en torno de la corrupción y la impunidad de la sociedad mexicana). Élmer Mendoza (también escritor de novela negra y narconovela) opina que la “ventaja de la novela negra es que su territorio es el delito y [...] al trabajar con este género, cubres el primer estamento, no hay que explicar nada y eso le hace un vehículo [...] muy efectivo [para exponer la alienación social]” (2011). Para este narrador, “la estética de la violencia es una postura artística para que los lectores del mundo experimenten lo que vive la gente [...] de México” (2011).

La objetividad realista que ofrecen los textos de excesiva verosimilitud –como hemos ejemplificado con *Otras caras del paraíso* y *Entre perros*– no implica “una réplica absolutamente fiel de la realidad efectiva [...] no tiene sentido considerar que sólo la reproducción fiel se mantiene leal a la naturaleza” (Albaladejo 1992: 109); Amparán y Almazán han llevado a cabo “una interpretación del mundo para captar la esencialidad y representarlo en su búsqueda de objetividad” (Albaladejo 1992: 109); la construcción social⁷ que ambos autores proponen va en relación al sentido de la *verdad* que permite la interacción del lector-texto gracias a la forma policial en las dos novelas.

Cabe aquí añadir lo que en *Teoría de la novela* György Lukács explica como valor ético de la novela, una relación diferente la de ética y estética al de otros géneros literarios: en la novela la intención ética se hace visible en “la creación de

7. P. Berger y T. Luckmann, en *La construcción social de la realidad*, separan el pensamiento del *hombre de la calle*, como ellos lo llaman, de la función social del intelectual. Este último –a diferencia del primero que no suele preocuparse de su *realidad* ni de su *conocimiento*, a menos que algún problema le salga al paso, sino que los da por establecidos– está obligado a construir la realidad a través del discurso estético “a no dar nada por establecido y a percibir con suma claridad la condición última de eso que el hombre de la calle toma por ‘realidad’ y ‘conocimiento’ [...] se ve ante la obligación de [...] establecer diferencias entre las aserciones que son válidas con respecto al mundo y las que no lo son” (1968: 14).

cada detalle y así, en su contenido más concreto, constituye un elemento estructural efectivo de la obra misma. De manera que la novela, a diferencia de otros géneros cuya existencia reside en las formas finales, aparece como un devenir” (2010: 69-70). En síntesis (tomamos de la traducción que, en *Para una sociología de la novela*, hace Lucien Goldmann de la misma idea), “la novela es el único género literario en que *la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra*” (1975: 22. Las cursivas son propias del texto que citamos).

Entre el relato de Francisco José Amparán y el de Alejandro Almazán se interponen dieciséis años de diferencia, dicho margen temporal distancia a estas obras en algunas posturas en relación a la nueva novela policial. *Otras caras del paraíso* aún mantiene códigos de la policiaca clásica, aunque es de los primeros textos mexicanos en atravesar esa frontera; mientras que *Entre perros* ha renovado prácticamente todas las normas del género tradicional. Uno de los rasgos que mayor evidencia deja el distanciamiento temporal entre una obra y otra, es la degradación del sistema de justicia mexicano; si en *Otras caras del paraíso* podía concederse a la justicia cierta fiabilidad, en *Entre perros* la probidad de los que habitan los ministerios de justicia y la de las instancias que velan por la seguridad del Estado ha caído en desgracia.

Desde nuestra percepción, la estrategia narrativa que establece la relación entre el lector y el texto para alcanzar la búsqueda de la *verdad* son los detectives modalizados en primera persona (la forma narrativa más extendida en la literatura actual) cuya prioridad no es la profesionalización, sino el sentido ético. Las dos novelas coinciden con jóvenes investigadores que no superan los treinta años. En *Otras caras del paraíso* los agentes (un aficionado y un profesional a medias)⁸ dejan al final de la historia que la justicia tome la responsabilidad de los asesina-

8. El ingeniero Francisco Reyes Ibáñez (o también llamado Paco, derivado de su nombre), de *Otras caras del paraíso*, es catedrático del ITESM, campus Laguna, a quien las adversidades lo han enfrentado con algunos crímenes que de una u otra forma ha resuelto; esto lo convierten en un detective *amateur* que en el presente narrativo de la historia investiga el crimen de Helena Salgado, a petición de una ex alumna y prima de la desaparecida; de hecho, la desaparición de Salgado es el motivo para que el catedrático vuelva a hacerla de Sherlock Holmes. En el transcurso de sus investigaciones, se encuentra con Álvaro Valdez Castro, mejor conocido como El Burro. Aunque el narrador define a Valdez como un “valiente y cumplidor agente de la Policía Judicial” (Amparán 2012: 111). También entera al lector que no llegó a la policía precisamente por su eficiencia; en los recuerdos de Paco, durante sus estudios en la vocacional, Valdez “se ganó el apodo por su notoria ausencia de dotes intelectuales. Luego había sido boxeador y, finalmente, su inclinación por la búsqueda de la justicia y repartir golpes lo había llevado al Poder Judicial” (2012: 111). Este dúo detectivesco, uno por experiencia empírica y el otro por la experiencia de los años en la policía, otorga a la novela una bien combinada comicidad a contrapelo de los hechos tan funestos. Ibáñez y Valdez no investigan el mismo asunto, éste se encuentra en la indagación de otro desaparecido, “uno de los abogánster más tranzas de La Laguna [Miguel Estevanéz]” (2012: 107). No obstante, las

tos descubiertos. En *Entre perros*, en cambio, un hábil comunicólogo (que dadas las características de su profesión trabaja en solitario) ejerce como detective en su búsqueda de la verdad periodística.

El motivo que detona la inquietud de Diego (el protagonista de Almazán) es investigar la identidad del colgado de Puente Negro en Sinaloa, por lo que se desplaza de la Ciudad de México al norte del país. Y alcanza la verdad de los acontecimientos para descubrir que las cabezas de la hidra no se concentran en la capital. Con esta dilucidación, el redactor corrobora la inexistencia de la justicia mexicana y reafirma también que una “víctima arrastra a su barrio y a su pueblo, a veces a su país, a su época y a su raza” (Mendoza 2015: 7). Almazán no pone a las víctimas como ejemplo, sino como “las señales de una sociedad sin sosiego que genera toda clase de delincuentes” (Mendoza 2015: 7), incluida la descastada política mexicana.

Amparán, por su parte, aunque deja al asesino en manos de la justicia no concede total credibilidad a las instituciones encargadas de aplicar la ley. Por esa razón, una vez que Paco ha descubierto a los implicados en los asesinatos (de Helena Salgado, entre otras mujeres, de Lugones y de Miguel Estevané) su estrategia es, por un lado, alertar a los familiares de Salgado; por otro, dar aviso a su amigo periodista, Raúl Espino, de las tumbas clandestinas en el rancho El Paraíso. Y de modo que haya testigos en el desenterramiento de los cuerpos, instruye al tío de la mujer asesinada para que convoque a la gente del ejido El Milagro. La desconfianza hacia la justicia mexicana no es asunto del final de la novela; páginas atrás el inseparable Datsun del ingeniero Reyes Ibáñez ha sido baleado y la policía rural se acerca para inspeccionar el vehículo, momento en el que un ciudadano de a pie le grita al protagonista: “—¡Abusado porque te avientan dentro un guato de mota!” (Amparán 2012: 257).

La significación del detective no profesional (el profesor del ITESM de Amparán y el reportero de Almazán) como categorías autodiegética y homodiegética tienen toda la intención de confrontar al lector consigo mismo, en tanto que en el acto de la lectura hay una adjudicación del *yo*. En *Entre perros* la apropiación del *yo* va más lejos todavía. Como estrategia narrativa para acceder a la subjetividad de los personajes, el narrador da paso al discurso directo, pero se prolonga en páginas y la enunciación de Diego (el narrador personaje) se difumina para dar paso a otra voz en primera persona, la de Ramón, el Bendito,

líneas de investigación de ambos agentes no sólo los unen, sino se entrelazan para descubrir un entramado de corruptelas y crímenes cuyos responsables pertenecen a la oligarquía.

que originalmente entra a la narración a través de un diálogo de tono confesional y tiene como interlocutor a Diego, su amigo de la infancia: “de aquí pa delante te voy a decir cosas bien cabronas, son pa que te las tragues, pa que las quemes; esto no tiene que ver con lo del bato del Puente Negro; bueno, sí, pero estoy confiando en ti de que no vas a salir con una shingadera” (Almazán 2009: 129). Así que el lector no sólo se desdobra como investigador de la historia, sino interactúa directamente con el delincuente.

Quizá por esta razón, el misterio sobre los asesinos y los ejecutados no es lo primordial en las novelas de los mexicanos; como bien lo señala Élmer Mendoza, “tienen importancia las víctimas pero más la atmósfera que se genera alrededor de ellas [...] Porque en las atmósferas está el último segundo en que víctima y victimario se vieron las caras, está el aire que se detuvo a verlos y las ventanas que se cerraron para no mirar” (2015: 7). Por el contrario, el reconocimiento de los crímenes y de los criminales (con intenciones a lo predecible) o los rebasados límites de la sorpresa, son las estrategias para involucrar al lector en el dilema no sobre la resolución de los casos, sino sobre “el cuestionamiento de la verdad como ‘decible’ o, incluso, como comunicable” (Pizarro Prada 2012: 25).

En ninguno de los dos relatos las instancias competentes esclarecen los asesinatos; “la justicia como institución ya no es fiable, por lo que será sustituida por una nueva comunidad de investigadores-defensores de otra justicia como valor intrínseco” (Pizarro Prada 2012: 24). Los *neodetectives* no son profesionales (un ingeniero que ejerce de profesor y un reportero), pero se mueven por un compromiso ético; esta otra escala de *héroes problemáticos* descrece de la competencia y la honorabilidad de la justicia, y se dan a la tarea de desentrañar los crímenes para demostrar el entramado de corrupción entre las facciones del poder. Además, se añade al compromiso ético que ambos narradores personajes demuestran su intención de contar la *verdad*. En *Otras caras del paraíso*, el protagonista requiere constantemente al lector; mientras que, en *Entre perros*, Diego profiere la razón por la que debe contar la historia del Bendito, el sicario del Plebe Zaragoza:

–No pienso volver a contar esta pinche historia en mi vida –mentí, como lo puede constatar el afortunado lector–. Total, ya tienes tu exclusiva, ¿no? (Amparán 2012: 380)

Cuando Ramón concluyó, ordené otro whisky, me levanté y fui al baño. [...] Ahí pensé que la lealtad hacia Ramón debía irse por el mingitorio. Su historia era incontinente y debía escribirla. Ni modo, bato: el *off the record* no existe. Hasta se

me ocurrió un título muy estúpido para el texto: *El Bendito en acordeón*. Fue una necedad. (Almazán 2009: 159)

Aunque en las dos novelas se accede a la resolución de los crímenes a través de los detectives no profesionales, y no por la autoridad competente, en *Entre perros* el periodista se empeña en conocer la identidad del colgado de Puente Negro a quien le han cocido una cabeza de perro; su acceso a la noticia (otro modo de conocer y poner en duda la verdad) es a través del Bendito y, por supuesto, el periodista no se salva de la violencia del pistolero ni de sus amenazas. Diego tiene la verdad, sin embargo el director de *El Mundo* ve en la información la posibilidad de obtener alguna ventaja. Pig, unos de los subjeses de la empresa, oficializa, a su modo, la noticia del protagonista y éste queda ante los ojos de Ramón Guerrero, el Bendito, como un traidor. En *Entre perros* todo se mueve por intereses personales y Almazán insistente en mostrar al lector, desde las primeras páginas del relato, que tanto la verdad periodística como la política están “al servicio del engaño” (Almazán 2009: 17). Frase que, de cierto modo, se reitera al final de la historia, expresada por el Bendito: “De ti aprendí ke la verdad miente” (2009: 364).

Por medio de los *neodetectives* el lector accede a la *verdad* como conocimiento. En los dos textos hay una verdad ausente o como lo dice el Bendito: “la verdad miente”. Estas narraciones *neopoliciales* abren otro acercamiento a las formas del realismo literario en la que proponen una interacción a través de la pregunta por la *verdad* que “es la pregunta por el punto de vista del lector, a su vez incluido como investigador. La verdad narrada es el gran juego” (Pizarro Prada 2012: 25).

En *Otras caras del paraíso* las muertes de Salgado, Lugones y Estevané se resuelven por la vía más o menos legal; en *Entre Perros* la legalidad está totalmente ausente y ningún crimen es juzgado. En esta última, la verdad no es decible porque todas las jerarquías políticas se encuentran en contubernio con el narcotráfico. Almazán lleva al extremo el sentido de la *verdad*; no por nada el conocimiento de los crímenes y las tramas de corrupción son reveladas por un sicario que tiene más credibilidad en la historia (por su desvelamiento sincero de una infancia marcada por la violencia y su posterior conversión al sicariato) que cualquiera de los individuos que ocupan los escalafones del poder.

El autor defenó lleva también al extremo la alienación de la sociedad mexicana para simbolizar la exploración del vacío de la verdad y el silencio al que obliga a sus personajes como condicionamiento social. Al lector, Almazán (a

diferencia de Amparán) le reserva una honda incertidumbre, su escalpelo con el que abre las negociaciones entre el narcotráfico y el Estado no dejan resquicio para la esperanza. En ambos textos es el lector quien conoce, juzga, culpa y, tal vez, se culpa. Un difícil juego de criterios el que nos deja la posmodernidad narrativa de la nueva novela policial mexicana, cargada de un realismo excesivo.

3. La ficción no se opone al hecho

El contexto local al que aluden *Otras caras del paraíso* y *Entre perros* no es otro que el mexicano, como lo hemos anotado en otro momento. En este sentido, conviene destacar lo que María Pizarro Prada postula sobre los localismos en la nueva novela policial a partir de la idea de que este género demanda del lector no el esclarecimiento de la verdad, sino el cuestionamiento de la misma: “Las fronteras y los localismos –cuando aparecen– son puramente temáticos, mientras que el estilo y las hipótesis de lectura que estas novelas plantean son transfronterizos y dialogantes” (2012: 24). Nuestro interés en las palabras de Pizarro Prada sin duda se debe a que somos de aquellos lectores que –definidos así por Darío Villanueva– aprehenden la obra como *objeto artístico* y como *objeto estético*⁹, que aceptan la *epojé* y se embarcan en un contrato que los conduce a proyectar su “propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende el ‘realismo intencional’” (2004: 143); somos leyentes que asumen el principio literario del extrañamiento formalista y se dejan seducir por algo que los rusos no niegan en sus formulaciones teóricas: “que el resultado al que [conduce] el extrañamiento no [es] otro que la epifanía de la realidad” (2004: 143).

Adaptamos a nuestros intereses una pregunta que William H. Gass hace en *La ficción y los personajes de la vida*: ¿Qué vemos cuando atisbamos a través del cristal de las palabras de la novela de realidad excesiva? La estructura en ambas ficciones es persistente en su confrontación con la realidad mexicana; las tematizaciones, de entrada, están ceñidas a sus amplios contextos situacionales e infieren toda su fuerza sobre el *acto perlocucionario* que no deja de persuadir (y convencer) al lector de que las obras de Amparán y Almazán mantienen, por medio de la ficción, la objetividad de la sociocultura que describen, pues su efecto

9. R. Ingarden, de acuerdo a la epistemología fenomenológica, distingue la obra de arte literaria como *objeto artístico* y como *objeto estético*. La primera se refiere al “texto en estado potencial” (*apud* Villanueva 2004: 141); la segunda (volvemos a citar de Villanueva) se actualiza “mediante la cooperación lectora que resuelve [las] indeterminaciones y subsana [el] esquematismo” (2004: 141).

siempre apunta a la interpretación de un mundo *fuera del texto*. El modelo de mundo que revela *Otras caras del paraíso* y *Entre perros* es el de una sociedad degradada, alienada y de callejones sin salida.

El epígrafe de *Entre perros*, tomado de Bob Marley, refiere al sinfín de muertes que contiene la historia, pero al mismo tiempo alude a los miles de muertos que las estadísticas indican: “Cuántas muertes más serán necesarias para darnos cuenta de que ya han sido demasiadas”. *Otras caras del paraíso* no le va a la zaga con el número de homicidios (sobre todo feminicidios), y aunque la cifra no es ni la mitad de la presentada en la historia de Almazán, las circunstancias, en las dos obras, son agobiantes sobre todo si las separamos del humor festivo, en el relato de Amparán, y de la increíble naturalidad con que las refiere el narrador personaje de Almazán. Cada víctima deja su impronta en la mente de los lectores y tantas víctimas fuera del texto contribuyó (nos vienen las palabras de Élmer Mendoza) a concebir una poética del dolor. “Las víctimas son muchas y sus representaciones tenaces y difíciles, pero el arte no es tímido, y en la novela policiaca mexicana funcionan solo aspectos de representación agresivos: colgados, acribillados, masacrados, mutilados, decapitados” (2015: 7).

¿Por qué la búsqueda formal de la novela de realidad excesiva es una tentativa de mostrar el contenido lo más manifiesto a la vida? ¿Es el lector de nuestros días el que exige a la novela datos verdaderos? ¿Es la tradición novelística de la América hispana y su agobiante realidad sociopolítica la que obliga al escritor a aportar datos fidedignos a la construcción social de la realidad? No pretendemos hablar de la sociedad mexicana degradada y alienada que narran las novelas que tratamos, pues a lo largo de estas reflexiones, y de cierto modo, hemos hecho palmario el desorden, el caos, la corrupción y la impunidad con las explicaciones y los ejemplos aportados. Nos interesa especular sobre la función social del género negro que se aproxima exageradamente a la realidad y de cómo éste legitima la frase de Benjamin Harshaw que da título a este apartado: la ficción no se opone al hecho, frase que avala la relación entre la realidad excesiva de las obras que tratamos y la ficción.

Si bien la realidad, como hemos apuntado ya, ha formado parte de la tradición literaria latinoamericana en su preferencia por trasvasar en narratividad *hechos* históricos o situaciones sociales que se exteriorizan en el contexto socio-cultural, la novela mexicana del nuevo siglo (particularmente la *narconovela*, la novela que narra la frontera y la *neonovela* policial) está cada vez más próxima a la realidad por las tematizaciones *factuales* que pone en obra y, sobre todo, por la inmediatez que esos temas tienen en el medio social. A esto hay que agregar que

el género novelado de nuestros días deja escasas posibilidades para el optimismo. El *acto perlocutivo* de *Otras caras del paraíso* y de *Entre perros* siempre empuja a la reflexión de una sociedad de callejones sin salida, lo que es todavía más obvio en la última de las obras anotadas. Tal parece que la narrativa mexicana se ha cansado de dejar resquicios a la esperanza.

En el texto de Amparán hay un parcial *happy end*. En lo aparente, la novela concluye con los homicidios resueltos, los culpables muertos y los campesinos del Milagro, asociados con unos canadienses, tienen lo que merecen, una próspera agroindustria de tocino. Álvaro Valdez (el detective seudoprofesional) celebra la resolución de los asesinatos: “—¡Hubieras visto al pinche senador! ¡Parecía perro apaleado! [...] ¡Está jodido, Paco! [...] ¡Nos chingamos al poderoso!” (2012: 381). No obstante, no es el mismo sentimiento del ingeniero Reyes Ibáñez (el detective amateur) que externa no poder compartir la euforia de Álvaro: “Los sentimientos contradictorios que se despanzurraban dentro de mí me lo impedían” (2012: 382). La disminuida emotividad de Paco se sustenta en que la resolución de un caso no justifica los muchos que quedan impunes. Añadimos que a lo largo de la historia el protagonista no deja de emitir comentarios como el siguiente, cuando hace referencia al senador Ovalle: “por algo había sobrevivido en ese acuario de pirañas que es la política mexicana... o de cualquier país” (2012: 341); o al final de un diálogo con su amigo periodista Raúl Espino —en que le revela en exclusiva los nombres de las chicas desaparecidas— externa: “Yo no sé nada, tú no sabes nada, en este pinche país nadie sabe nada” (2012: 381).

En cambio Almazán inicia y concluye su relato con contundente desánimo. El mundo narrado de *Entre perros* es el de una sociedad descompuesta por la ambición, la corrupción y la impunidad (ejes que también están presentes en *Otras caras del paraíso*). Cuando el narrador personaje describe, entre otras, a Tijuana el sustantivo que la engloba es la decadencia: “Tiene una compulsiva tendencia a ser atrabancada. Sus calles son biliosas. Nació para la putería, el desmadre y la muerte, ésa es su vocación” (2009: 101). Las ciudades que se describen en el relato armonizan con los jóvenes sicarios, todos tienen algún defecto o algún padecimiento, lo cual es una clara metáfora de una sociedad enferma: el Chaneque debe su apodo a su pequeñez, el Gargajo a sus pocos dientes sarrosos, pero sobre todo a que salpica espuma mientras habla; Brando Capo Shaidez “era un tipejo dentado y con principios de gingivitis [...] El Carnicero [...] su cara, de tan blanca, se transparentaba como si no trajera sangre [...] Sufría daltonismo” (2009: 139); Cartucho “siempre traía las manos frías como un pescado” (2009: 140). Los matones, sin embargo, no son los únicos afectados también lo está el

dueño del periódico *El Mundo* que muere por inhalar coca de mala calidad; sobre Pig, aunque no se presencia en el relato, el narrador, como parte de su técnica narrativa, adelanta que morirá de leucemia. El propio protagonista es diabético y cae en coma a causa del mismo mal.

La iglesia católica tampoco se salva de las corruptelas en el mundo narrado de Almazán: “El cardenal Quevedo, un hombre [...] hecho en la teología de la liberación” (2009: 150) sabía que el obispo Demetrio era cocainómano y pederasta, “incluso que algunas monjas habían resultado embarazadas [por él]” (2009: 150), pero la “complicidad de la Iglesia y la prensa lo mantuvieron impune” (2009: 147). Los motivos de la muerte del prelado Demetrio (asesinado por el Marlin, sicario de los hermanos Agualeguas, víctima de monseñor) también las ocultó el cardenal por temor a que se descubriese el pasado del obispo y la Iglesia terminara manchada.

Quizá lo más ominoso en la narratividad de *Entre perros* es la forma en que la corrupción dio origen al *narcoestado*. Todos los cárteles ficticios subsisten por el cobijo presidencial. Cada presidente, narra Almazán, ha pactado con los capos de los diferentes cárteles. Por ejemplo, la noche en que Canaglia fue declarado presidente¹⁰, León (su predecesor) lo visitó en su casa de campaña para decirle que el Plebe Zaragoza, uno de los señores del narco, debía seguir protegido y que, en cambio, debían acabar con los Emes; a la respuesta negativa de Canaglia responde León: “cuando el mundo se acabe, sólo las cucarachas y los narcos van a sobre vivir; [...] ¿quién crees que te financió?, ¿de dónde crees que llegaron los 100 millones de dólares?, ¿de Cristo nuestro Señor?” (2009: 239-240). El otorgamiento del poder al narco, consentido por la insaciable ambición, es uno de los ejes vertebrales del relato; el personaje que mejor encarna la codicia es María Zamora, la esposa del presidente Canaglia:

No, Santiago, aquí el Chema no tiene nada que ver; éstos son negocios que sólo tú y yo podemos hacer con el Plebe; seríamos multimillonarios, piensa en nuestro futuro, en nuestro hijo; lo de la presidencia sólo dura seis años y ya llevamos poco más de la mitad, ¿y qué tenemos? ¿Se te hacen poco los contratos para construir casuchas, las dos líneas aéreas, lo de las carreteras, lo de las gasolineras y toda la inversión en los casinos? [...] Eso es cascajo Santiago, sólo trabas nos ha traído; con el Plebe, en cambio, tendríamos todo en un tronar de dedos y sin que se sepa; hasta ahora sólo lo hemos protegido sin cobrarle un peso, pero ya estamos a mano

10. Santiago Canaglia bien podría ser el nombre en clave del expresidente, Felipe Calderón Hinojosa, y el de José María León, el de Vicente Fox.

con la deuda de la campaña, nos toca ganar algo y largarnos del país; así lo hicieron los demás presidentes y ahí andan, libres y quitados de la pena, con trabajo en las universidades gringas, dando conferencias en Davos y con trabajos bien pagados. ¿Y si esto llegara a saberse? Santiago, ¡por favor!, eres el presidente de este mugroso país, puedes arreglarlo, mandar a matar a quien quiera chantajearnos. (2009: 336)

De acuerdo a lo apuntado en la cita, muy explícita por cierto, puede verse la “democracia” a la mexicana y consustancial a ella es el cinismo absoluto. Hacia las últimas páginas del relato, Almazán proporciona una excelente síntesis del triunfo del narcotráfico: “Hasta ahora, el narco sigue matándose, matándonos. Porque al Alacrán y al Plebe siempre les va bien. Su suerte radica en la superioridad armamentista y en los pactos políticos. La guerra entre ambos capos ha [superado...] 20 veces en muertos a la guerra de Irak” (2009: 363). Y páginas antes el autor empírico reitera –a propósito de la ejecución de Miss Sinaloa por “ponerse los moños” para conocer al Plebe Zaragoza–: “Si el escritor Paulo Lins los hubiera escuchado, seguro que habría resumido toda aquella sangre desamparada en una sola frase: falla el habla, habla la bala. Yo sólo pensé que con tales pistoleros en las calles [...] no había salvación para nadie” (2009: 142).

El pesimismo es más transparente en *Entre perros* que en *Otras caras del paraíso*, pues en ésta el humor festivo, generado por la ironía, disimula la desilusión (no está de más recordar que entre los textos que tratamos existe una distancia temporal de dieciséis años, tiempo en el que la crisis social se ha agudizado). De cierto modo, el sentido de derrota en *Entre perros* también está tamizado por la naturalidad o, quizá debamos decir, la normalidad con la que se relatan los acontecimientos. En suma, el mundo inhabitable de la novela mexicana de nuestros días (las obras de Amparán y Almazán son apenas un par de ejemplos) tiene toda la intención de testimoniar la agobiante realidad actual (la inseguridad, los pactos entre el crimen organizado y el Estado, la violación a los derechos humanos, la corrupción y la impunidad). Novelistas como Élmer Mendoza insisten en el compromiso de los escritores mexicanos de “crear una literatura tan tremenda como la realidad, una literatura que represente la época y que sea merecedora, una literatura que señale y suponga, donde lo terrible conduzca hacia el conocimiento y la justicia” (2015: 8).

El exhorto de Mendoza es necesario. El periodismo en contextos de periferia está subvertido por los grupos de poder¹¹. No es que la prensa no pretenda cum-

11. El periodismo de periferia es el “espacio que, coyunturalmente, ha virado a la parcialidad reconocida de sus producciones, pero que, sin embargo, esgrime intenciones de cambio que se reducen al

plir con su función, sino que los grupos de poder (que también son dueños de los medios masivos, como se narra en *Entre perros*) son los que establecen –lo explica así César Arrueta en *¿Qué realidad construyen los diarios? Una mirada desde el periodismo en contextos de periferia–* “fraccionamientos elitistas respecto a la conformación de temas de discusiones considerados estratégicos y temas secundarios de escaso valor movilizador” (2010: 222).

La novela de realidad excesiva no pretende sustituir la labor periodística; por el contrario, coadyuva a la noticiabilidad en el marco de un proceder sistémico que garantiza la publicación de los acontecimientos que le convienen.

Por lo tanto, las noticias que se publican y el trayecto que el periodismo debe realizar para construirlas son el resultado de un conjunto de falsas opciones (oficialismo vs anti oficialismo; criticidad informativa vs tangencialidad informativa; conservación del trabajo/despido; complicidad/insubordinación) de imposición institucional ejercidas, en algunos casos a través de la violencia simbólica, y no de decisiones consideradas a la luz de los requerimientos de la academia.

Pensar a las rutinas como un *modus operandi* que tiende a la coacción y, en algunos casos, la naturalización de las prácticas cotidianas, es pensar, también, en la transfiguración de una performance que se sustenta en el miedo a exceder el límite permitido, y a sufrir represalias por ello, en un contexto de indefensión profesional. (2010: 223)

En una entrevista Berna González Harbour señaló que la novela negra “es la otra cara del periodismo” (2014). Desde nuestra percepción, en el medio mexicano el periodismo y la novela de realidad excesiva (que no se reduce únicamente al género negro) se van echando la mano, se han vuelto aliados. Razón tiene Javier Valdez, escritor de narconovelas, cuando opina que la narcoliteratura es una necesidad (agregamos que también parece una necesidad la proximidad con el contexto real que la novela actual tiene en esta época de crisis) para dar testimonio de un país abatido por la violencia y el narcotráfico (2014), pero abatido, sobre todo, por la corrupción y la impunidad. Quizá por esto, y en ello reside su

concepto de conciencia informativa.

Se trata de un periodismo de transición que espera (el término denota intencionalmente una actitud pasiva) condiciones favorables donde ejercer su tarea [...]

Al margen de ello, creemos que el periodismo en contextos de periferia es una variante de existencia real y concreta. Es un modo de entender la realidad, la construcción de noticias y la opinión pública, a partir de determinadas condiciones y limitantes [...] Debe interpretarse desde el concepto de relaciones de poder que afectan su funcionamiento, y que establecen una noción predominante sobre el interés público y la orientación de las discusiones trascendentes” (Arrueta 2010: 225-226. Las cursivas son del formato original).

originalidad, es que no hay en *Otras caras del paraíso* ni en *Entre perros* revelaciones de realidades ocultas: la exposición de los hechos, de las situaciones y de los personajes acontecen en un entorno enteramente conocido, una realidad lo más ajustada posible desde un *aquí y un ahora*, como la realidad que narra la prensa imparcial, la crónica o la historiografía inmediata, pero sin quedarse en la simple reproducción de los hechos.

Bibliografía

- ALBALADEJO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- ALMAZÁN, A. (2009). *Entre perros*. México: Mondadori.
- AMPARÁN, F. J. (2012). *Otras caras del paraíso*. México: Almadía.
- ARRUETA, C. (2010). *¿Qué realidad construyen los diarios? Una mirada desde el periodismo en contextos de periferia*. Buenos Aires: La Crujía.
- BERGER, P. L. Y LUCKMANN, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad. de S. Zuleta.
- BERUMEN, H. F. (2005). “Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera”. *Quimera* (258): 13-15.
- CORONA, I. (2005). “El género negro en el norte de México”. *Quimera* (258): 29-32.
- GASS, W. H. (1974). *La ficción y los personajes de la vida*. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor. Trad. de E. Frenel.
- GOLDMANN, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso. Trads. J. Ballesteros y G. Ortiz.
- GONZÁLEZ HARBOUR, B. (2014). “La novela negra es la otra cara del periodismo” <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/19/actualidad/1392814819_188615.html>. (Acceso 23 Febrero 2014).
- HERBERT, J. (2012). “Prólogo. Francisco José Amparán, o de cómo Amenábar llego tarde a una oscura fiesta *snuff*”, a *Otras caras del paraíso*. México: Almadía. 7-12.
- INGARDEN, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Universidad Iberoamericana. Trad. de G. Nyenhuis H.
- ISER, W. (2001). “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. (Comp. D. Rall.). México: Universidad Nacional Autónoma de México. 99-119. Trad. de S. Franco.

- KUNDERA, M. (2005), *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets. Trad. de B. de Moura.
- LUKÁCS, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot. Trad. de M. Ortelli.
- MENDOZA, E. (2011). “El gobierno de Calderón ha llevado México a una pérdida de control y de vidas”. <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/26/actualidad/1316988002_850215.html>. (Acceso 21 Noviembre 2013).
- MENDOZA, E. (2015). “Víctimas en la novela mexicana de crímenes”. *Timonel. Revista literaria del Instituto Sinaloense de Cultura* (17): 6-8.
- PIZARRO PRADA, M. (2012). “Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela policial en español”. *Ínsula* (787-788): 23-26.
- PRADA OROPEZA, R. (1989). *La autonomía literaria. Función y sistema*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas.
- PRADA OROPEZA, R. (1998). *Los sentidos del símbolo II*. México: Universidad Iberoamericana.
- SANTIAGO, J. A. (2013). “Reeditan la única novela de Francisco José Amparán” <<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/fcd1c695e4a21d7edcae432c9fcaeb5>>. (Acceso 12 Enero 2013).
- VALDEZ, J. (2014), “Falta escribir la gran novela del ‘narco’ en México”. <http://www.milenio.com/cultura/Falta-escribir-novela-narco-México_0_251974930.htm>. (Acceso 27 Febrero 2014).
- VILLANUEVA, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.