



Hipertexto 13
Invierno 2011
pp. 24-41

Muertos incómodos: la apropiación satírica del género negro en México y Latinoamérica

James J. López
The University of Tampa

Hipertexto

Entre diciembre del 2004 y febrero del 2005, se publicó en el suplemento dominical de *La Jornada* de la Ciudad de México una novela por entregas titulada *Muertos incómodos (falta lo que falta)*. Que una novela policial se publicara en este formato no tiene nada de asombroso; ya hace más de un cuarto de siglo que el llamado género negro sirve de vehículo de rigor para muchos de los narradores más logrados de México y América Latina. Desde el Cono Sur al Caribe, de México a España, la novela criminal ha aliviado en algo la resaca del *boom*, recuperando para el novelista hispano un espacio en los estantes de *bestseller* sin abandonar por completo la deuda estética contratada con la propia tradición literaria. Le ha permitido cruzar nuevamente la frontera entre arte y masa, diversión y rigor, y producir textos que soportan el peso de una lectura seria y penetrante sin dejar de ser entretenidos. Lo sorprendente de esta novela en particular es la colaboración peculiar de las “cuatro manos” que la produjeron. Mientras que dos de ellas pertenecen al consagrado practicante y promotor del género negro o “neo-policíaca”, Paco Ignacio Taibo II, las otras dos son del Subcomandante Insurgente Marcos, cuyas contribuciones llegaban puntualmente cada dos semanas de un *laptop* ubicado en algún rincón clandestino de la Selva Lacandona. Además, la idea parece haber originado con el líder guerrillero. Valdría la pena ver cómo un sub-género literario, una mera práctica narrativa menor y poco valorada tradicionalmente, se ha vuelto no solamente una forma ya canónica de las letras mexicanas (y latinoamericanas), sino también apta para la acción cívica, una legítima vía de protesta frente al crimen callejero y al crimen institucionalizado, un camino menos violento, más entretenido y posiblemente más eficaz hacia la denuncia y la rebelión. *Muertos incómodos* nos puede servir para ilustrar un fenómeno a la vez literario y social que se ha dado en América Latina, y que tiene tanto que ver con la evolución de

una forma literaria que con la sociedad que la ha producido. Y si consideramos la “alerta roja” declarada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional poco después de la publicación de la novela, así como la “Sexta Declaración de la Selva Lacandona” que la acompañó, donde al parecer el movimiento chiapaneca busca transformarse en una fuerza política nacional integrada al neozquierdismo internacional, veremos que en la frontera entre literatura y sociedad (desde lo estilístico hasta lo ideológico) se está abriendo un nuevo frente en su guerra de liberación, agotado ya el frente militar y estancado el frente político.

No ha de sorprender que el género policial se utilice para efectuar una radiografía de la sociedad mexicana, ni que coincida la motivación de un novelista y un guerrillero al querer destapar el complejo entramado de la injusticia, tan evidente en la escenografía marginal de la ciudad moderna y del campo relegado. Es un proceso que ha venido configurándose desde hace más de treinta años en toda la América Latina, y en sentido inverso a la disminución de la energía mitopoética, y esencialmente romántica, de la novelística del *boom*. Hemos visto el retorno consciente a fórmulas narrativas tradicionalmente consideradas inferiores puestas a encarar el momento histórico y hacerle justicia. Se ha dejado de lado los grandes esfuerzos retóricos por hallar o fijar una meta-identidad latinoamericana siguiendo el patrón del modernismo europeo y norteamericano, optando en cambio por una literatura más crítica, explícita e inmediata, una literatura menos abstracta y más indignada, un fenómeno que, curiosamente, se ha dado mediante la adaptación idiosincrásica de un subgénero literario importado y altamente artificial como es la novela negra norteamericana. Tal vez ha sido una entre innumerables consecuencias de la derrota militar e ideológica de los movimientos revolucionarios de los 60, el aplastamiento de la solidaridad idealista y redentora a garras de las dictaduras (militares o unipartidistas) de los 70 y 80, la represión, la censura y el exilio masivo. El autor chileno Ramón Díaz Eterovic, creador del detective Heredia que ha sobrevivido ya a más de diez novelas, dice lo siguiente acerca del género negro:

La narrativa policial latinoamericana se caracteriza, en términos generales, por dos cosas. En primer lugar, la intención de sus autores por tomar un género tradicionalmente considerado menor, y darle estatura y calidad literaria, privilegiando textos donde se recobra el placer de contar una historia, con personajes y situaciones verosímiles, que son cercanos a la realidad de los lectores. Y en segundo lugar, esta narrativa recrea el sentir de una época, y lo hace desde la denuncia de hechos sociales y políticos relacionados con la historia reciente de Latinoamérica. (Díaz Eterovic)

También está presente la imposición del modelo neo-liberal en lo económico como factor en el acoplamiento de la novela policial “dura” a la sociedad mexicana. El origen mismo del género negro –*hard-boiled* en inglés– en los Estados Unidos durante el desplome económico de los años 30 con autores consagrados como Hammet, Chandler o Thompson, indica una relación entre la novela del crimen y el capitalismo salvaje. Ya en 1976, el escritor y crítico argentino Ricardo Piglia –director en ese entonces de la conocida *Serie*

Negra que publicó muchas de las novelas más importantes del género para el público latinoamericano— apunta hacia la intencionalidad mimética de este tipo de novela, al identificarla como “materialista”:

Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, él que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo. . . ; en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero. (*Crítica y ficción* 61-2)

Visto de esta forma, se trata de una literatura decadente en donde el investigador privado, a pesar de asumir muchas veces el discurso o por lo menos la postura de un Quijote del capitalismo tardío, reconoce, conscientemente o no, su derrota inevitable frente a la lógica capitalista que ha establecido el interés propio como la fuente y meta de toda actividad humana; no se trata del anti-héroe que mantiene a contrapelo su condición de idealista honroso y dedicado, sino el cínico que opta por el Bien (muchas veces fuera de la Ley) para apaciguar su propia conciencia, ganando lo suficiente como para mantenerse voluntariamente marginado, independiente, y sin ataduras de cualquier tipo dentro de un sistema irremediamente podrido y sin salida. La decadencia del PRI, particularmente durante el sexenio del faraónico Salinas de Gortari, y su vergonzosa agonía en los 90, propició un modelo evidente y terrorífico de un gobierno criminal que reproduce (y sigue reproduciendo) la escenografía rutinaria de la novela policial, explayándose en este caso más allá de las actividades ilícitas de costumbre como pueden ser la prostitución, narcotráfico, asesinato, chantaje y desfalco, hacia los sectores más inmediatos y compartidos de la nación: la seguridad personal y colectiva, la vivienda y la alimentación, el desempleo y el empleo indigno, la ecología y la salud. Otra vez Piglia:

El género policial ha sido un diagnóstico extraordinario del funcionamiento de la lógica social en la relación entre inmoralidad y dinero, entre poder político y poder criminal. Todos estos elementos que están presentes en el género se han convertido casi en el horizonte de la cultura contemporánea. (Citado en Díaz Eterovic)

Esto lleva a varios críticos especializados en el tema del género negro en Latinoamérica, y en particular a Glen Close, a pronosticar —no sin razón— la “muerte” de la novela policial en el continente, o por lo menos, la desaparición de la figura del detective privado como sostén factible para el relato criminal, lo que es otra manera de declarar la muerte del modelo norteamericano. En primer lugar, no es sólo que en América Latina la figura del investigador privado sea poco creíble, sino que también lo es la mera proposición de que exista la justicia de la forma que se da tradicionalmente en el género policial. Close traza una supuesta “ascendencia criminal” en la novela policial latinoamericana, siguiendo por un lado la disminución del interés narrativo por seguir el camino del anti-héroe detectivesco en su carrera de pobre caballero andante, frente al ascenso

del mismo interés por los artilugios del crimen en sí, ya no visto como una aberración social más, sino como el paradigma dominante de la sociedad latinoamericana actual:

Lo que sostiene la novela negra contemporánea como un género literario vital es el goce cada vez más explícito de los espectáculos de violencia, y la comprensión, especialmente entre escritores latinoamericanos, de que la ficción de la Ley en la actualidad ofrece a la mayoría de los ciudadanos escasa protección de las realidades cruentas del capitalismo neoliberal, muchas veces marcado por la corrupción. . . . [E]stas novelas y películas se enfocan no en el sujeto melancólico del detective moderno, sino en el sujeto nuevo, abyecto, posmoderno y caracterizado por su apatía, su despolitización consumista y su ejercicio de la violencia de manera alarmante, natural y sin muestras de culpa. (9 *traducción nuestra*)

Para Close hay una correlación directa entre esta supuesta “ascendencia criminal” en la novela negra latinoamericana y “la decadencia general de los valores liberales y populistas que tuvo lugar durante las transformaciones neoliberales de los 80 y 90” (10, *traducción nuestra*), y sin duda este análisis capta un aspecto importante del fenómeno, aunque ignora su faceta netamente literaria, que es de igual importancia si queremos ver otra cara del proceso.

En el caso mexicano vemos un número considerable de novelas policiales escritas no por autores comerciales sino por creadores que producen sus textos de cara a lo mejor de la literatura mundial. Podríamos postular que el género negro les ofrece una resolución literaria a un problema común del escritor latinoamericano, y que las generaciones anteriores dejaron irresuelto, y que tiene que ver con el grado de compromiso ideológico que se le podía exigir de un texto sin perjudicar la calidad estética de la obra, es decir, ¿dónde establecer el límite entre literatura y propaganda? Es innegable la utilidad del género detectivesco para encauzar una visión crítica de la realidad social e histórica sin sacrificar la artificialidad formal que lo define, permitiendo una narrativa a la vez comprometida y consciente de su aparato estético, despojándose hasta cierto punto de la necesaria rebelión formal y autosuficiente de la Nueva Novela (a su vez una innovación importada y asimilada), en la que menos se buscaba comentar la realidad que reemplazarla. En México, autores como Taibo II, Enrique Serna y Homero Aridjis, por ejemplo, han sido capaces de absorber la maquinaria del relato policial, que en lo estético ha resultado ser una de las formas dominantes de la ficción del siglo XX, y convertirlo en un producto nacional de gran eficacia para la crítica y la denuncia, sin abandonar la calidad literaria y ni siquiera las ventas masivas. Entender cómo esto ocurre requiere una ampliación de la perspectiva teórica que ofrece Close, y un breve paréntesis de nuestra parte.

No debe de sorprendernos que una vez más presenciemos en América Latina la asimilación y adaptación de modelos artísticos importados para hablar de temas autóctonos y desarrollar discursos coherentes de vigencia histórica. Hay una larga tradición de camuflaje y metamorfosis en la historia discursiva

latinoamericana. En el caso específico de la apropiación y transformación del género policial norteamericano, se percibe el deseo por reconciliar y fundir el otrora cisma entre una literatura comprometida y otra estéticamente perfeccionista, lo que viene siendo la pregunta por la forma y el fondo. Esta dialéctica ya no satisface ni las aspiraciones éticas ni la potencia estética de la novela actual. La historia del género policial en México y América Latina es la historia de un disfraz mal puesto, la aceptación entusiasta de un modelo foráneo atractivo pero no familiar, y que tuvo que pasar por un proceso de acomodación a su nueva realidad. Ha sido una literatura esencialmente traducida, incluso cuando se ha escrito en español por un autor latinoamericano. El resultado actual de este proceso ha sido la aparición de un estilo literario que ya prescinde del modelo original para mejor adecuarse a su momento histórico, su circunstancia nacional, y las exigencias estéticas de la tradición literaria, convirtiéndose en un instrumento útil, preciso y popular.¹

El presente trabajo forma parte de un estudio más extenso sobre el uso de los géneros menores en América Latina, en donde se afirma que entre algunos de los escritores más destacados de México y América Latina vemos no una novela “neo-policial”, sino la apropiación *satírica* de una fórmula narrativa muy popular de gran aptitud mimética para la recreación de ambientes realistas “sucias” –es decir, sórdidas, corruptas, familiares– con el fin de producir una literatura socialmente comprometida y a la vez libre del retoricismo ideológico que empobrece mucha literatura moralista, o sea, una novela seria pero entretenida. En la “sátira policial” mexicana, el modelo norteamericano se subordina a una reformulación del género negro que lo torna metaficcional en lo formal y subversivo en lo temático, lo que viene siendo las dos características fundamentales de la sátira desde la era de Petronio. La sátira, más que una burla explícita, constituye en sí un meta-género que invierte el sentido de la forma remedada para dismantelar su retórica y revelar su falsedad. Pudiéramos decir de la sátira que efectúa una mimesis de segundo grado: imita no la realidad, sino los discursos que pretenden contenerla (Knight 2-3). Por ejemplo, la novela policial a que nos referimos aquí está consciente de su artificio, hace explícita la artimaña mediante la cual lleva a cabo su burla crítica. Enfrentarse al discurso oficialista, o cualquier discurso dogmático, con argumentos lógicos y bien armados sólo lleva hasta cierto punto. Al arremeterse contra el poder con el lenguaje del poder excluye a todo aquél que no comparte su léxico y gramática especializadas. Pero mofarse del poder en el mundo fictivo, poniendo en boca del poderoso (sea político, empresario, revolucionario, intelectual, mafioso, etc.) el antídoto a la verborrea con que, en el mundo real, pretenden monopolizar, manipular y almacenar la información y el poder, resulta ser una manera sumamente efectivo para subvertir cualquier discurso que pretenda encerrar un

¹ Consideren el siguiente comentario del novelista argentino Juan José Saer, cuya novela *La pesquisa* cae clara y genialmente dentro de esta discusión: “Podríamos. . .hablar de nuevos géneros, como la novela policial, la de ciencia ficción, el teatro de bulevar, etc. . . .Pero, en tanto que géneros, pertenecen a la infraliteratura. Es justamente cuando superan los esquemas de género, que pueden volverse literatura” (Saer 25).

saber. De ahí que lo más importante en la representación satírica no sea la complejidad psicológica de los personajes, sino la presentación eficaz de “tipos” discursivos, representantes de la fauna humana que habita el país, montados en escena y expuestos a la ira burlona y justiciera del autor satírico. Motivada por una iracunda sensibilidad ética, la sátira impone una estructura sobre los hechos al igual que el género popular, pero con una enorme diferencia en la clase de resolución que se le ofrece al lector. Si la novela negra tradicional, a pesar de su gusto por reflejar los substratos más sórdidos de la sociedad norteamericana, busca restituir el orden racional –la Ley– al caos desatado por el acto criminal, en su inverso satírico mexicano la visión de lo que constituye la justicia difiere radicalmente de lo establecido por el Código Civil.

Las fórmulas narrativas propias de los géneros menores en sí son ficciones de inteligibilidad que, por su envase comercial, imponen una coherencia mentirosa sobre el caos y decadencia del momento actual. Por lo tanto cuando hablamos de novela policial en América Latina –o novela histórica, distópica o de ciencia ficción– nos referimos al fenómeno según el cual estas fórmulas se ven transformadas en objetos de una impresionante densidad artística, trastrocando la intencionalidad normativa del sub-género original que se ha adoptado según un nuevo imperativo contestatario capaz de dismantelar el discurso hegemónico desde su interior: el remedo paródico que es el *modus operandi* de la sátira. La fórmula narrativa del sub-género además resuelve muchos de los problemas de caracterización. La unidimensionalidad de los personajes que típicamente marca el relato de género popular satisface una de las necesidades básicas de la sátira, pues los personajes se subordinan a las exigencias de la trama, facilitando su transformación en depositarios de discursos paradigmáticos y susceptibles a la parodia. Además, la fórmula narrativa se presta para un proceso de intelectualización o distanciamiento afectivo que favorece la actitud burlona del autor satírico. Otro mecanismo clave que proporciona el género popular al autor satírico es el aliciente de la resolución final, que como ya vimos, le permite al autor tergiversar la estrategia central (ideológica y estética) del género negro: el llamado “final feliz”, que en este caso es la restitución de la justicia. Carlos Monsiváis ha escrito que el género policial no funciona en Latinoamérica por la sencilla razón de que la justicia no existe; la sátira policial mexicana demuestra lo mismo, sólo que mediante una adaptación delirante de la novela policial norteamericana, confeccionada con gran calidad literaria.

Respecto de la dialéctica entre compromiso político y formalismo estético, podemos decir de la sátira que depende del discurso literario a tal grado (por su propio carácter mimético) que quizás sea la práctica literaria más consciente de la forma y más ingeniosa y experimental desde el punto de vista estético; pero a su vez, depende tanto del contexto extra-literario para sostenerse como sátira, que resulta ser una variante no muy sutil de lo que se pudiera llamar literatura realista. De modo que cuando hablamos de la apropiación *satírica* de un subgénero literario, nos referimos a un proceso doble: por un lado, el tratamiento

metaficcional (es decir, consciente y manipulable) de los dispositivos narratológicos del género (en este caso policial), y por otro lado, el determinismo histórico (y filosófico, religioso, político, etc.) del referente temático, presentado de una manera lúdica y aunado en última circunstancia a un proyecto subversivo. En este sentido, la sátira resuelve la disyunción entre formalismo y compromiso, el primero en su función reguladora del discurso (o sea, en el uso del idioma); el segundo a servicio de la verdad. De esta manera se puede hacer literatura realista sin practicar el realismo. Ser ético sin ser petulante ni ideológico. Hacer literatura sin ser literato. Iniciado y popular. Polivalente e íntegro. Comprometerse sin venderse.

Es justamente esta apropiación satírica de las modalidades narrativas importadas lo que ha proporcionado el vehículo para la nueva manera de encarar literariamente la actualidad histórica de América Latina, abriendo la posibilidad de una escritura doble, de fondo comprometido y forma artificiosa. Si en la novela latinoamericana del *boom* prima la búsqueda épica por el origen y la esencia, o sea, *una angustiosa preocupación por hallar el por qué de las cosas*, en la novela satírica latinoamericana *hay una disección irónica de la realidad que busca comprender el cómo de las cosas mediante el montaje de tipos discursivos descontextualizados y rearticulados al servicio de la imaginación crítica del escritor*, es decir, la presentación no de una coherencia discursiva aplastante y verosímil, sino de un sistema de relaciones capaz de recrear, en el mundo fictivo, la arbitrariedad del orden social, denunciando en el proceso las falacias mentales que lo sostienen. Por ejemplo, en *Muertos incómodos*, el detective zapatista creado por el Subcomandante Marcos se encuentra con el famoso detective Héctor Belascoarán Shayne [HBS] de Taibo II en la Ciudad de México para entregarle unos documentos que se refieren a las asociaciones ilícitas del villano Morales con altos funcionarios del gobierno y con varios sectores corruptos nacionales e internacionales. Al describir los documentos, resume la estructura de la novela, así como su manera de organizar y retratar los múltiples asuntos que trata, y que sirve para ilustrar este aspecto “óptico” de la sátira:

...esos papeles eran como el diccionario de la corrupción y la mierda de un sistema. ... eran como una perspectiva de las chingaderas que hacía el sistema de los poderosos, que sea de los ricos y sus malos gobiernos. Y entonces dijo [HBS] que ahí había de todo, que sea represión, asesinatos, cárceles, perseguidos, desaparecidos, fraudes, robos, despojos de tierras, venta de la soberanía nacional, traición a la Patria, corrupción.

–En resumen –dijo–, los de arriba chingando a los de abajo.

La apropiación satírica de los sub-géneros equivale una aceptación de la ficcionalidad –y el concomitante distanciamiento emocional que éste suscita por su explícita artificialidad– como el camino más eficaz (y más entretenido) hacia una confrontación con el presente histórico, para revelar mediante la parodia, el anacronismo, el oxímoron, las yuxtaposiciones atrevidas y las atribuciones arbitrarias las maquinaciones discursivas que sostienen esas “mitologías

intelectuales” que tienden a ocultar las verdades y ofuscar las intuiciones éticas de las personas.²

En el caso de los practicantes mexicanos de lo que aquí hemos designado la sátira policial nos encontramos con que la inversión de los valores del género negro norteamericano tiene como punto de partida ese aspecto “materialista” a que se refirió originalmente Piglia. El dinero (y el poder que depara), si bien sigue constituyendo el motivo principal de los villanos –sean éstos narcos, políticos o el Presidente de la República– no figura entre las motivaciones de los protagonistas detectivescos ni de sus protegidos en la vertiente satírica mexicana. Veamos brevemente el caso de dos autores destacados que han practicado esta forma literaria recientemente en México – Enrique Serna y Homero Aridjis– antes de retornar al caso pendiente de Taibo II, Marcos y sus *Muertos incómodos*.

Enrique Serna (1959) es un satírico por naturaleza, capaz de una mirada múltiple y devastador que ha retratado con un realismo desgarrador el submundo de los niños callejeros en *Uno soñaba que era rey*, recreado con la meticulosidad de un bibliófilo la tragedia mágicorealista que fue la larga carrera política del caudillo Antonio López de Santa Anna en *El seductor de la patria*, y compartido una visión a la vez terrorífica e hilarante del futuro cercano en su relato “El orgasmógrafo”. Ha llevado a cabo una “apropiación satírica” de varios sub-géneros literarios como pueden ser la crónica periodística, la novela histórica y la ciencia ficción con evidente maestría. Su incursión al género negro se dio en 1995 con la novela *El miedo a los animales*, en donde Serna ofrece una respuesta a la pregunta de que si es posible escribir una novela comprometida dentro de una sociedad tan viciada y cínica que se ha vuelto imposible distinguir entre la clase intelectual, que en público demuestra su solidaridad con los pobres mientras en privado emula la extravagancia y derroche de los élites que critica, los sectores más corruptos del gobierno y la sociedad civil, las fuerzas de la inseguridad pública, y el hampa más vil de la república. El protagonista, Evaristo Reyes, es un ex-periodista que por cobardía y conveniencia se ha convertido en un matón con placa de la Policía Judicial. Trata de mantener viva la chispa de escritor que alguna vez tuvo cuando es llamado por su jefe a ultimar a un reseñador de libros por haber tenido la ocurrencia de burlarse del presidente en una de sus columnas. Lo curioso es que el orden de asesinato no viene del aparato represivo del PRI, sino de la mezquina ambición de su jefe, que busca congraciarse con sus superiores. Decidido por fin a romper el ciclo de corrupción y la violencia gratuita que genera, Evaristo advierte al pobre reseñador de su inminente fallecimiento, aunque su gesto resulta en vano, pues no logra salvarlo de una muerte violenta, no a manos de la policía, sino por parte de delincuentes mucho más respetables. Entonces a Evaristo le toca penetrar en otro sub-mundo, el de la élite cultural

² Para un excelente y original análisis de la sátira desde el punto de vista de la filosofía analítica, y de sus aplicaciones literarias, ver Kaplan, Carter. *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated University Presses, 2000.

habitado por los literatos e intelectuales de fama internacional que él tanto admira, cuyo compromiso con la justicia social, descubre él, no se extiende mucho más allá de un egoísmo insaciable y una retórica dotada de una hipocresía pulida hasta la perfección. Entre los salones culturales, los despachos de los mafiosos electos, asignados y condecorados, los antros, prostíbulos y aulas magnas de la universidad y de la podredumbre, Evaristo no encuentra a quién no tenerle miedo, pues todos nos hemos convertido en animales, empezando por él mismo. En el caso del protagonista, que según los patrones genéricos ocupa el lugar del detective privado, su móvil no es el dinero y su figura traiciona todos los preceptos del investigador sacrificado, honroso y justiciero del modelo norteamericano. De hecho, Evaristo es un protagonista deleznable que adquiere su aura heroica sólo en comparación con la galería de bazofia humana con el cual se va encontrando a lo largo de la novela. Lo que motiva a Evaristo es la envidia, la codicia, la venganza y la lujuria, y tal vez la revelación más grande que experimenta viene cuando descubre que todos aquéllos que llevan la bandera de los oprimidos con su elocuencia se encuentran motivados por exactamente lo mismo. La justicia, el “final feliz” exigida por la fórmula narrativa del género policial, resulta ser una aberración inesperada y nada común. Incluso pudiéramos llamarla “artificial” recordando las características formales de la sátira policial; mientras que el mensaje, sin ser explícito ni tendencioso, no puede ser más obvio. Serna ha demostrado en una serie de brillantes novelas la eficacia de la sátira en la época contemporánea, en donde el lenguaje –como todos los sistemas simbólicos del mundo moderno– se ha vuelto otro instrumento más para confundir y controlar a las masas. Se trata apenas de una técnica literaria, pero nos da la posibilidad, en cuanto lectores, de traspasar la cacofonía del discurso público y llegar a los asuntos esenciales de la sociedad contemporánea: la injusticia, la hipocresía y la corrupción que exacerbaban la violencia física y espiritual del orden actual.

Homero Aridjis (Contepec, 1940) es una figura pública reconocida internacionalmente por su labor en defensa de la ecología y los derechos humanos. Su extensa obra poética y narrativa ha recibido numerosos premios y ha sido traducida a doce idiomas. Si miramos sus novelas desde el punto de vista de la “apropiación satírica” nos damos cuenta de que desde sus inicios Aridjis ha sabido aprovechar la sátira para producir una literatura que lleva a cabo una crítica devastadora de su momento histórico sin renunciar a un formalismo literario casi preciosista que abarca, al igual que Serna, géneros tradicionalmente “inferiores” como la policíaca, la novela histórica y la ciencia ficción.

Tomemos el caso de la novela *La leyenda de los soles* (1993), en donde la sátira policial se deja contaminar por elementos de la ciencia ficción, la historiografía y hasta de antropología precolombina. En la Ciudad de México del año 2027, un pintor llamado Juan de Góngora recibe una visita inesperada del fantasma de un sacerdote azteca que le encarga la recuperación de una hoja perdida del códice “La leyenda de los soles”. Dicha hoja representaría la única

forma de suspender la muerte del Quinto Sol según el calendario sagrado azteca, y con ella la inminencia del cataclismo final. Esta pesquisa se junta con otra más inmediata, pues Góngora debe investigar la desaparición de su novia Bernarda Ramírez, que se dedicaba a fotografiar fantasmas en los últimos días de la capital federal, cuya hija ha sido secuestrada por Carlos Tezcatlipoca, jefe de la policía secreta y encargado de proveerle de carne humana (preferiblemente de jóvenes escolares) al presidente de la república, el licenciado José Huitzilopochtli Urbina. Añádale a todo esto el poder milagroso que el sacerdote fantasmal le confiere a Góngora, lo que le permite traspasar los muros de la ciudad, como una especie de *voyeur* omnividente que observa la vasta y abigarrada cotidianidad de la ciudad más grande, más desbordante, más caótica y tal vez más humana del planeta. De este modo Aridjis, al modificar una serie de convenciones de la novela negra –y de otros subgéneros populares– monta un aparato narrativo que le permite llevar a cabo una radiografía *literal* de la sociedad mexicana. Por un lado el autor efectúa una sátira despiadada de la clase política y el aparato policial asociado en la imaginaria de la novela a los aspectos más sangrientos, sádicos y caprichosos del panteón azteca, representado por los dioses Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, lo que le permite jugar con la idea de una continuidad política y social que predataría la llegada de los españoles, al hallar en el subsuelo de la nación las huellas simbólicas del autoritarismo, corrupción y violencia que siguen azotando el país quinientos años después. Mientras tanto, al postular la existencia de un apócrifo Sexto Sol del calendario sagrado azteca –lo que vendría siendo el asunto tratado por la hoja extraviada de los *Anales de Cuautitlan* que desencadena la historia– la búsqueda del protagonista, el “misterio” que debe resolver este investigador desengañado, se asocia a la búsqueda de la redención posible, un instante milenario que llegaría después de la hecatombe prevista por el Quinto Sol en la mitología azteca. A su vez, dicha redención es una búsqueda del amor perdido, amor que se filtra por todos los niveles de la trama: el amor del protagonista por la ciudad que quisiera retratar en toda su gloriosa complejidad, y que lo lleva a traspasar los muros más íntimos de la urbe; el amor que siente por Bernarda Ramírez que lo lleva a enfrentarse con los sectores más nefastos de la sociedad; y el amor que sienten los dos por la hija secuestrada de ella, en peligro de ser otra inocente violada y devorada por el mal endémico. Todo esto hace de la novela misma un “espejo humeante” –otro nombre del infame Tezcatlipoca– que le devuelve al lector mexicano un reflejo multidimensional de sí mismo y del país que habita.

Sin embargo, Aridjis conserva la nobleza de los motivos del protagonista-investigador, y, al igual que toda sátira policial mexicana, no suscribe a la norma “materialista” del modelo norteamericano. Como en la obra entera de Aridjis, el protagonista se encuentra llevado por un profundo amor hacia la amada extraviada, y si se sumerge en la cloaca nacional es por recuperarla, de la misma forma que la recuperación de la hoja “perdida” del código azteca se asocia a su amor por la capital México-Tenochtitlan como depositario y maqueta de la experiencia humana, cuadro infinito de acumulación histórica. Es un periplo

temático que se repite a través de toda su novelística. Las resoluciones a los enigmas aridjianos no pasan por el bolsillo, sino por el corazón. Es un amor que además busca su correlato en el mundo natural y en lo divino. El encuentro entre los amantes ocurre a través de los cuerpos y el espíritu; lo erótico –que es un constante en la obra del escritor– se presenta como la única vía hacia la iluminación: un llamado a la capacidad humana de amar como única salvación posible, y como única motivación legítima para la acción, sea ésta personal o pública, dirigida al próximo o a la raza entera, vocación ética que nace de la observación y la sensualidad.

Aridjis ha vuelto a esta técnica en dos novelas recientes, *La Zona del Silencio* y *La Santa Muerte*. Ésta última le ha valido ya cinco ediciones en menos de dos años y ha despertado interés entre la prensa internacional por el culto a esa Virgen cadavérica, patrona de narcos, asesinos y prostitutas. La novela constituye otro ejemplo vigoroso de la potencia de la apropiación satírica de géneros menores –en este caso específico pudiéramos señalar el periodismo sensacionalista, la crónica roja y hasta los *cómix*– para iluminar fenómenos sociales actuales dentro de un contexto más amplio y con mayor profundidad, sin ceñirse por completo a las limitaciones expresivas de la *infraliteratura*, sino a la producción de textos relevantes, complejos y subversivos en lo sociopolítico, y entretenidos desde el punto de vista estético y comercial.

El importe social del género negro vino a reconocerse mucho después de su aparición por la crítica especializada. La detectivesca norteamericana en su mayoría sigue produciéndose en el marco estético del realismo “sucio” y según el limitante temático “materialista” que destaca Piglia. Lo que sí preserva la sátira policial mexicana de su modelo norteamericano, y que es algo tomado directamente de la tradición maniquea del llamado *pulp fiction*, es la indagación –simplificada pero dramática– ante la existencia del Mal. ¿Por qué existe; por qué es tan predominante y ubicuo; por qué triunfa y se recicla en nuestra sociedad; por qué es tan atractivo? Eso viene siendo el enigma central –el “crimen”– que deben resolver los dos detectives de Taibo II y Marcos en *Muertos incómodos*:

El asesino no va a regresar a la escena del crimen, simple y sencillamente porque él es la escena del crimen. El asesino es el sistema. El sistema sí. Cuando hay un crimen hay que buscar al culpable arriba, no abajo. El MAL es el sistema y los MALOS son quienes están al servicio del sistema. (Cap. III, 6)

Si consideramos las personalidades de los autores de la novela, es lógico suponer que la resolución pase por la corrupción endémica y el orden económico, la historia de la desigualdad social y las luchas contra la injusticia, y la solidaridad para con las clases oprimidas. También es de esperar que la encarnación actual del Mal tenga que ver con el Neoliberalismo.

Si bien la rapidez con que se escribió *Muertos incómodos*, su actualidad temática y su estilo heterodoxo perjudican su calidad netamente literaria –frente

a las otras novelas y novelistas mencionados, incluyendo al mismo Taibo II— no deja de representar un excelente ejemplo de la sátira policial que venimos describiendo y de su potencia subversiva. Cada vez más la realidad —es decir, la *supra-realidad* de la retórica política, académica, económica y mediática— se parece a una novela barata, a puro entretenimiento, y si no fuera porque sus víctimas de veras sufrieran en carne y hueso las consecuencias de esa ficción, tal vez no cuestionaríamos el uso de las técnicas narrativas del género negro entre tantos autores del Tercer Mundo.³ Será que la resistencia fluye por donde puede y hacia donde produce los mejores resultados. No dejará de ser irónico si uno de los medios por el que mejor se difundiera un mensaje alternativo desde los países más marginados resultara ser la ficción policial.

Muertos incómodos, por la manera colaboradora en que fue concebida y escrita, ostenta su artificialidad incluso más que la mayoría de las sátiras policiales que hemos descrito. En el primer capítulo, Marcos ya nos advierte sobre esta historia que escribirá y “que promete meterse en las tripas del desastre nacional.” Su protagonista-narrador-*alter ego*, Elías Contreras, se refiere sin cesar a la novela y a su condición de personaje junto al detective veterano de Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne [HBS], que a su vez ha protagonizado ya más de diez novelas. Lo mismo ocurre con casi todos los personajes de la novela, que son conscientes no sólo de su consistencia ficticia, sino también de sus papeles dramáticos en cuanto piezas representativas — “tipos” discursivos propios de la sátira— dentro de la alegoría izquierdista que sostiene la novela. Uno de ellos, un filipino homosexual que convive con una comunidad zapatista en Chiapas, se dirige al lector de la siguiente manera: “Ustedes se preguntarán qué hace un campamentista ‘extranjero’ en esta novela policíaca...debe tratarse de una lamentable equivocación que, según me avisan, resolverán en la mesa de redacción del periódico o en la editorial del libro” (Cap. III, 2).

La novela se organiza en torno al encuentro sostenido entre el investigador zapatista Contreras —llamado “comisión de investigación” por carecer el EZLN de un concepto mercenario de la justicia⁴— y HBS en el Monumento de la Revolución en el Distrito Federal, con el fin de colaborar en una investigación sugerida a su vez por otro novelista aficionado al género negro —el español Manuel Vázquez Montalbán— entre cuyos papeles póstumos, entregados por su hijo al Subcomandante Marcos, existen notas que apuntan hacia una conspiración internacional que involucraría el gobierno mexicano, la

³ Este fenómeno literario que hemos bautizado “sátira policial” no es un fenómeno exclusivo de México o de América Latina, sino que ha surgido con gran vigor en países de todo el planeta, incluyendo China, India y África, lo que ha llevado a muchos críticos a asociarlo al poscolonialismo. Véase *The Post-Colonial Detective*. Ed. por Ed Christian. New York: Palgrave, 2001.

⁴ Dice Elías Contreras en el primer capítulo: “En nuestras tierras no hay ‘detectives’, hay ‘comisiones de investigación’. El Belascoarán dice que en la Ciudad de México no hay ‘comisiones de investigación’, hay ‘detectives’” (Cap. I, 2).

ultraderecha católica, las fuerzas del “orden” y el capital transnacional empeñado en desangrar el país, específicamente las tierras protegidas de la Selva Lacandona, tan ricas en recursos naturales. Estarían involucrados directamente el ex-presidente Ernesto Zedillo y Julia Carabias, que encabezaba la Secretaría del Medio Ambiente en su gobierno, grupos de ultraderecha católica como El Yunque, asesores de Vicente Fox y en particular un hombre misterioso de apellido Morales, figura ubicua desde las antecámaras del poder corrupto hasta los paredones extraoficiales de la Guerra Sucia de los 70, e involucrado en todo desde el plan por construir un Wal-Mart en Teotihuacán hasta la masacre perpetuada por los paramilitares durante el gobierno de Zedillo en el pueblo chiapaneca de Acteal el 22 de diciembre del 1997. Morales, de acuerdo a las necesidades de caracterización (o “caricaturización”) de la sátira, adquiere de inmediato su rol alegórico como representante del Mal –“el más hijo de la chingada de todos los hijos de la chingada y de la chingada incluida, que sea el tal Morales, que era como si el mal y el malo se hubieran casado y hubieran tenido un hijo, que sea el tal Morales” (Cap. III, 8). Marcos, convertido en personaje de su propia novela, sostiene una conversación con uno de sus informantes, cuyo apodo recuerda otra época política norteamericana que también tenía algo de novela negra: “Garganta Profunda”. Su análisis de los orígenes del tal Morales, y resumen de la actualidad política del país sirven para demostrar un poco la libertad expresiva –las “verdades” que la “ficción” permite decir– que marca la sátira policial:

No soy experto en la Guerra Sucia, pero sí te puedo decir que los de antes siguen activos, más bien los reciclaron. El gobierno del cambio es más bien el gobierno del mal reciclado. Donde antes decía PRI, ahora dice PAN. . . .Yo hablo de la mierda nacional, lo que tú llamas clase política. Hay en juego mucho dinero. Hay una cantidad estratosférica para quien consiga las privatizaciones de la energía eléctrica y el petróleo. Como se ve que no salen en este sexenio, la apuesta es para la siguiente. Se van a dar con todo. A López Obrador lo atacan no porque le tengan miedo por ser populista o de izquierda. No es ni una cosa ni la otra. Lo que pasa es que él va adelante en la carrera por el premio mayor. . . .Al final, quedarán los peores de cada lado: Martita por el PAN, Madrazo por el PRI y Cárdenas por el PRD–.

–Te pedí informes de inteligencia, no análisis políticos–. [dice Marcos]

–Ya lo sé, pero es que estos cabrones están convirtiendo a la Patria en una fulana sifilítica. Con perdón de las fulanas, pero da coraje. . . .[Y] es que eso no es un pantano, es un pinche drenaje profundo y se va a reventar. Vamos a nadar en mierda. (Cap. V, 4)

Mientras tanto, a HBS lo visita un funcionario de la Contraloría (o sea, alguien que investiga corrupción) que recibe llamadas de un ex–preso político que se supone muerto, asesinado en 1971 por un agente infiltrado en los movimientos de izquierda de nombre Morales. Al solicitar su ayuda, este funcionario “progresista” quiere saber antes que nada la afiliación política del detective, estableciendo de inmediato (tal como lo hace el protagonista de Marcos) su motivo por convertir en oficio tan desdichada labor investigativa. Es notable aquí la forma “artificiosa” en que Taibo resuelve este asunto, y que aleja la figura del

detective del modelo norteamericano “materialista” en lo esencial sin ignorar los aspectos más típicos y atractivos de su estilo y caracterización:

–¿Usted es un hombre de izquierda?– preguntó el funcionario. . . .
Tomó aliento:

–Mi hermano dice que soy de izquierda natural, pero pinchemente inconsciente– respondió Héctor sonriendo–. O sea, como que de izquierda pero sin haber leído Marx a los 16, sin haber ido a las manifestaciones suficientes y sin tener en mi casa póster del Che Guevara. O sea, pues sí, de izquierda, yo. (Cap. II, 2)

En otro momento cuando tiene que defender sus credenciales, lo hace de la siguiente manera:

–El ojo que me falta me lo voló un ex comandante de la judicial, hoy finado. Cojeo por culpa de un escopetazo que me metieron los mismos que organizaron los halcones. Y me he pasado 7 meses y 3 días en una cárcel en Tabasco por documentar un fraude electoral del PRI hace unos añitos. Me apalearon las hordas de un cura de Tlaxcala que quería exorcizar los pokemones y yo fui el que reunió la documentación para encarcelar a Luisreta, el banquero.
–Ah, usted es gente seria– dijo el Chino. –Como quien dice, gente decente. (Cap. VI, 2)

La trama de *Muertos incómodos* se estructura a partir de un viaje doble que ocurre entre los dos personajes principales, y que remite al “proyecto” extraliterario de la novela en sí, al que referiremos con mayor detalle más adelante. El primer viaje lo emprende Elías Contreras y algunos aliados de la Selva Lacandona al “monstruo” de la Ciudad de México. El segundo viaje es más simbólico, y se trata del acercamiento de HBS, y con él la ciudad misma, pues cualquier lector familiarizado con este personaje de Taibo II comprende el amor infinito que siente por el DF y conoce los largos soliloquios dedicados a la capital federal que integran cada una de sus novelas, al campo y a la solidaridad inmediata, no intelectualizada, para con la causa indígena, encuentro central que se da cuando el indio Contreras, bajo los arcos porfirianos del Monumento de la Revolución, discute con HBS “la virtud comparada de Pancho Villa y Emiliano Zapata” antes de entregarle el dossier “Morales” por parte de su jefe, el Subcomandante Marcos, autor de la escena.⁵

En lo estilístico, a partir del capítulo siete, que según Taibo II marca el momento en que los dos autores empiezan a escribir sus capítulos en reacción directa al escrito por el otro la semana anterior (McKinley), Marcos empieza a adoptar rasgos de humor, juegos de palabra y otras técnicas metaficticias comunes en la obra de Taibo II, lo que provoca un comentario entre curioso y certero por parte de uno de los personajes: “El Ruso, dirigiéndose a Elías: –Si lo

⁵ Es curioso al respecto los comentarios de Taibo II en una entrevista con *The New York Times*: “We have put it forward as a fiction novel. I don’t know what else he wants to say. I know what I want to say. I want to say that Mexico City is also a jungle” (McKinley). [“La hemos presentado como una obra de ficción. No sé qué más él quiere decir. Yo sé lo que yo quiero decir. Quiero decir que la Ciudad de México también es una selva.”]

ve al Sup [Subcomandante Marcos], dígame que ya se deje de mamadas de cuentos y novelas, que ya nos diga qué sigue...”– (Cap. VII, 2)

El humor de Taibo II comienza a infectar el resto de la novela, así también su propensión hacia la novela de aventuras y los desenlaces dramáticos, otro subgénero del cual se apropia satíricamente dentro de la novela. Abundan las observaciones sarcásticas, el humor negro y el gusto por lo absurdo, todos rasgos de la sátira policial: “[HBS] era un mexicano sujeto a la definición mexicana de paranoico: ‘un ciudadano con sentido común que dice que lo andan persiguiendo unos tipos que realmente lo andan persiguiendo’” (Cap. VIII, 2).

Una muestra interesante de esta convergencia estilística ocurre en el capítulo nueve, escrito por Marcos, que se dedica a presentar una serie de reflexiones sobre la naturaleza del Mal, y la distinción entre el “mal” y los “malos”, hechas por personas tomadas de la historia, de la ficción y del momento actual, lo que constituye un despliegue entre filosófico y humorístico que resume la temática de la novela utilizando métodos típicamente satíricos. Una monja zapatista cuyo nombre de lucha es “Chapis” resume de manera escueta y precisa buena parte del argumento novelesco:

El mal está arriba a la derecha, con los ricos, con los que mal gobiernan, con los que oprimen al pueblo. ¿Dónde quedó entonces el bien? No lo sabemos, hay que buscarlo. No sé si, al contrario, el bien está abajo a la izquierda, pero sí se que es un buen inicio empezar a buscarlo por ahí. Por eso yo, cuando rezo, bajo la mirada, porque estoy rezándole a Dios que está con los de abajo. (Cap. IX, 3)

El otro punto de vista lo ofrece el Mal personificado, es decir, Morales, cuyo argumento de contrapartida se hace con la misma sencillez conceptual que la monja zapatista:

Mire usted, ¿sabe cuál es la ciencia para triunfar en esto de la maldad? Pues saber caer parado siempre, jugar en todas las canchas y con todos los equipos, estar bien con dios y con el diablo, chingar al que está siendo chingado por el más chingón, bajar la mirada ante el poderoso y alzarla ante el débil. En suma, hacer política moderna. (Cap. IX, 4)

En consideración de estos elementos narrativos por un lado, y su contenido referencial por otro, cabe preguntarse por la existencia de una supuesta “contaminación” recíproca entre propaganda y literatura, y también por la funcionalidad que podría tener una novela como ésta fuera de lo estrictamente literario. ¿Fue *Muertos incómodos* un mero anticipo de la “Sexta Declaración de la Selva Lacandona” que apareció en junio del 2005 después del estado de alerta roja declarado por el EZLN en todo el territorio rebelde? Se nos hace claro que el proyecto de novela que le propuso el Subcomandante Marcos a Taibo II está relacionado con la nueva proyección nacional e internacional que busca el EZLN a raíz de la reestructuración política-militar que llevó a cabo en ese período. Mientras que la prensa empezó buscando indicios de una nueva movilización de la guerrilla, o nexos entre la renovada actividad zapatista y el

“descubrimiento” por parte del gobierno de Fox de cultivos de marihuana en Chiapas,⁶ al parecer se trató de un replanteamiento de las bases del movimiento indigenista hacia una mayor colaboración con los grupos de izquierda en todo el país, y con organizaciones mundiales que se oponen al neoliberalismo. O sea, un proyecto de integración entre el EZLN y el neo-izquierdismo internacional. De ahí la estructura de la novela a la que aludimos anteriormente, según la cual hay un acercamiento entre el campo (Marcos–Elías Contreras) y la ciudad (Taibo II–Héctor Belascoarán Shayne), y que se entiende como proyección imaginaria del sueño de integración de las fuerzas opuestas a la globalización, y un llamado simbólico a la solidaridad y colaboración en la lucha contra el Mal que representa. Pero lo que busca entender el presente artículo está más relacionado con la forma que ha tomado este llamado, y que tiene que ver con la expresión literaria y las estrategias del lenguaje. Cerramos esta “investigación” haciendo una comparación entre las cinco “Declaraciones” anteriores del EZLN y la sexta, y última, que apareció poco después de la publicación de *Muertos incómodos*. Las declaraciones anteriores están escritas todas en el lenguaje sobrio, intelectual y viril de los comunicados políticos, y demuestran un notable control retórico; esta Sexta Declaración, en cambio, además de ser el documento fundacional de una nueva etapa en la lucha zapatista, parece haber sido dictada por Elías Contreras, “comisión de investigación” zapatista, integrante nuevo al panteón de detectives del género negro, y agente publicitario del Subcomandante Marcos:

Ahora vamos a explicarles cómo es que vemos nosotros los zapatistas lo que pasa en el mundo. Pues vemos que el capitalismo es el que está más fuerte ahorita. El capitalismo es un sistema social, o sea una forma como en una sociedad están organizadas las cosas y las personas, y quien tiene y quien no tiene, y quien manda y quien obedece. En el capitalismo hay unos que tienen dinero o sea capital y fábricas y tiendas y campos y muchas cosas, y hay otros que no tienen nada sino que sólo tienen su fuerza y su conocimiento para trabajar; y en el capitalismo mandan los que tienen el dinero y las cosas, y obedecen los que nomás tienen su capacidad de trabajo.

Y entonces el capitalismo quiere decir que hay unos pocos que tienen grandes riquezas, pero no es que se sacaron un premio, o que se encontraron un tesoro, o que heredaron de un pariente, sino que esas riquezas las obtienen de explotar el trabajo de muchos. O sea que el capitalismo se basa en la explotación de los trabajadores, que quiere decir que como que exprimen a los trabajadores y les sacan todo lo que pueden de ganancias. Esto se hace con injusticias porque al trabajador no le pagan cabal lo que es su trabajo, sino que apenas le dan un salario para que coma un poco y se descansa un tantito, y al otro día vuelta a trabajar en el explotadero, que sea en el campo o en la ciudad. (“Sexta Declaración”)

* * *

⁶ Uno de los “Morales” capturado por Elías Contreras y puesto a comparecer ante el tribunal zapatista, describe la estrategia del gobierno: “El plan [del gobierno] era provocar un problema ahí para justificar la ocupación militar de toda esa zona y que limpiaran el lugar de gente. Nuestro plan, porque no crean que estoy solo en esto, era primero sembrar drogas y con eso de pretexto meter al ejército, pero no se pudo porque ustedes prohíben la droga” (Cap. XI, 7).

Y entonces el Alakazam [un mago que Contreras conoce en el DF] me explicó que hay dos agendas: la agenda de los poderosos y la agenda de los jodidos. Y entonces la agenda de los poderosos es lo que es más importante para ellos, que sea aumentar sus riquezas y sus poderes. Y entonces la agenda de los jodidos es lo que es más importante para nosotros, que sea luchar por la liberación. Y entonces el Alakazam me explicó que los poderosos, que sea los ricos y sus malos gobiernos, quieren convencer a todos que su agenda, que sea la agenda de los poderosos, es la agenda de todos, hasta de los jodidos. . . .Y entonces nos tienen mirando para ese lado y no miramos que por otro lado se están robando todo y están vendiendo a la Patria y a sus recursos naturales, como el agua, el petróleo, la energía eléctrica y hasta la gente. . . .Y entonces la maldad no nada más está en que estamos distraídos, sino que también *arresulta* que sus preocupaciones de los ricos las agarramos como que son nuestras. Y entonces la política moderna. . .se trata de que la democracia sea que la mayoría, que sea los jodidos, trabaje y se preocupe porque le vaya bien a la minoría, que sea a los poderosos. Y entonces también se trata de que todos los jodidos miremos para otro lado mientras nos roban nuestra tierra, nuestro trabajo, nuestra memoria, nuestra dignidad. (Cap. XI, 1)

¿Será esto una forma novedosa de integrar literatura y acción revolucionaria, literatura y política, literatura y propaganda, diversión y compromiso ideológico? ¿Será que en una época donde el discurso político se ha visto tan desprestigiado, que la ficción y el humor se hayan convertido en vías más eficaces de transmisión ideológica? ¿Será esto una simple estrategia posmoderna por difundir un mensaje por los medios más populares, y menos controlados de la aldea global? ¿O es todo lo contrario, una estrategia publicitaria por llamar la atención sobre un movimiento guerrillero que ha desaparecido de las primeras planas de los periódicos del mundo? Seguramente es todo eso a la vez. Pero por sobre todo es una novela policial, y más específicamente, una sátira policial, una forma de hacer literatura “popular” y subvertir en lo posible el orden actual. Si bien no ha desaparecido la dicotomía entre forma y fondo en las letras mexicanas y latinoamericanas en general, sí vemos que ha encontrado nuevas maneras de manifestarse que responden a las exigencias estéticas y éticas de nuestro momento histórico.

Obras citadas

Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.

---. *La Zona del Silencio*. México: Alfaguara, 2002. Print.

---. *La Santa Muerte*. México: Alfaguara/Conaculta, 2004. Print.

- Close, Glen. "The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!" *Latin American Studies Association XXV International Conference*. CD-ROM. LASA Publications, 2004.
- Díaz Eterovic, Ramón. "Ramón Díaz Eterovic, o el placer de las letras." Entrevista con Luis Martínez. *Proyecto Patrimonio: página chilena de literatura en el Internet* 2 Abril 2002. Web. <<http://www.letras.s5.com/entreeterovic.htm>>.
- Knight, C.A. "Satire, Speech and Genre." *Comparative Literature*. 44.1 (1992): 22-42. Print.
- McKinley, James C. "Solution to a Stalled Revolution: Write a Mystery Novel." *The New York Times* 13 December 2004. Web. <<http://www.nytimes.com/2004/12/13/international/americas/13mexico.htm>>
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986. Print.
- Saer, Juan José, y Ricardo Piglia. *Diálogo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995. Print.
- Serna, Enrique. *El miedo a los animales*. México: Joaquín Mortiz, 1995. Print.
- . *Uno soñaba que era rey*. México. Plaza y Janés, 1989. Print.
- . *El seductor de la patria*. México: Joaquín Mortiz, 1999. Print.
- . *El orgasmógrafo*. México: Plaza y Janés, 2001. Print.
- "Sexta Declaración de la Selva Lacandona." *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. Web. <<http://www.ezln.org>>.
- Taibo II, Paco Ignacio, y Subcomandante Insurgente Marcos. *Muertos incómodos: falta lo que falta*. *La Jornada* 15 Julio 2005. Web. <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/index.php?id=anuncios1109994026.xml>>.