

Presencia de la muerte en *El complot mongol* de Rafael Bernal

Presence of death in *El complot mongol* by Rafael Bernal

Rogelio Castro Rocha
Felipe Oliver Fuentes Krafczyk
Universidad de Guanajuato, México

Resumen: En este artículo nos proponemos mostrar la configuración de la muerte y el modo de afectación en el protagonista de la novela *El complot mongol*, del escritor mexicano Rafael Bernal. Destacamos cómo la muerte se configura como fuerte presencia que nos acompaña a lo largo de nuestro transitar por la vida, la incertidumbre de su aparición en el decurso vital deja una huella que resulta una carga muy pesada de llevar. Desde esta propuesta de lectura, para el análisis de esta novela de Bernal, nos apoyamos en algunos autores que han reflexionado sobre los rasgos de la literatura policial y otros que han problematizado la concepción de la muerte; así, formulamos cómo esta figura se presenta en la novela. En este sentido, en *El complot mongol* el protagonista Filiberto García se concibe a sí mismo como un fabricante de muertos, para él la muerte ha sido algo cercano y evidente, su presencia ha definido la visión que tiene de las cosas.

Palabras clave: nociones de la muerte, literatura policial, género negro, literatura mexicana, Rafael Bernal.

Abstract: In this article we intend to show the configuration of death and manner of involvement in the protagonist of the novel *El complot mongol* of the mexican writer Rafael Bernal. We highlight how death is set up as a strong presence that accompanies us throughout our life, the uncertainty of their appearance in the succession of vital time leaves a mark that is a heavy burden to carry. From this reading proposal, for

the analysis of this novel by Bernal, we rely on some authors who have reflected on the features of the police literature, and others who have problematized the conception of death; thus, we formulate how the figure of the death appears in the novel. In this regard, in *El complot mongol* the protagonist Filiberto García sees itself as a manufacturer of dead, for him death has been something near and clear, their presence has defined the vision he has of things.

Keywords: Notions of death, Police literature, Black genre, Mexican literature, Rafael Bernal.

I. Acercamiento a la literatura policial

A manera de apunte sobre la literatura policial en México, resulta pertinente hablar sobre el origen de este tipo de literatura, las influencias que toma de otras formas literarias y los influjos que se consideran de ella en los diversos espacios literarios en los que se desarrolla. En nuestro caso, nos enfocamos en México, debido a que nos interesa destacar el papel de este género en la literatura mexicana; para esto tomamos como referente la novela *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal (1915-1972). En este sentido, es conveniente destacar las reflexiones que se han hecho sobre el género policial. Al respecto, nos apoyamos en los estudios sobre este género de Mempo Giardinelli con su libro *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013, edición corregida de la de 1984) y en Ilán Stavans con su texto *Antihéroes. México y su novela policial* (1993). Estos trabajos presentan algunas convergencias pero también divergencias, sobre todo en relación con el origen del relato policial y con las clasificaciones que pueden derivarse de este género. También consideramos las importantes aportaciones de Vicente Francisco Torres en algunos de sus trabajos sobre la literatura policial en México.

En relación con las diferencias y semejanzas que se aprecian en los trabajos de Giardinelli y Stavans, podemos señalar cómo

para Giardinelli la literatura policial –en específico el género negro– contiene influencias de la literatura gótica, la de aventuras y la de Oeste. Para Giardinelli, el antecedente directo del género negro, por tanto su mayor influencia, proviene de la literatura del Oeste norteamericana; al respecto enfatiza “la influencia de la novelística del Oeste estadounidense sobre el moderno género negro. Más aun, diríamos que esa influencia es, en realidad, una línea de continuidad: no pudo haber novela negra [...] sin la literatura romántica y de acción de los autores del llamado Far West [*sic.*]” (2013: 27). Después de hacer un recorrido por algunos rasgos de la literatura del Oeste y señalar como sus principales representantes a Bret Harte (1839-1902) y Zane Grey (1872-1939), Giardinelli reafirma la correspondencia entre la literatura del Oeste y el género negro:

Casi no hay elemento de la novela negra que no sea espejo (adaptado al siglo XX y a otra realidad) de situaciones ya tratadas por la literatura de conquista del Oeste. Incluso el hecho de que los personajes del género negro –de cualquier lado de la justicia que estén– también luchan siempre en desventaja. Parten de la nada: sólo tienen un crimen enigmático y pocos datos, confusiones y violencias inesperadas. Deben sobreponerse al desaliento, la incompreensión y cuanta adversidad les plantean sus miserables vidas (2013: 37).

Por su parte, Ilán Stavans también coincide con Giardinelli en que la literatura policial tiene influjos de la literatura gótica, desde Horace Walpole (1717-1797) hasta Bram Stoker (1847-1912). Sin embargo, este crítico señala cómo se pueden vislumbrar antecedentes del policial en literaturas muy anteriores, en donde las obras presentan “un secreto, un crimen o un atentado, y una necesidad social o individual de resolver un enigma”; entre estas obras menciona *Las mil y una noches*, “Mademoiselle de Scudery” (1819) de

E. T. A. Hoffman (1776-1822) y *El hombre de la máscara de hierro* (1867) de Alexandre Dumas (1802-1870), entre otras (1993: 50). Pese a que este autor señala como antecedente del policial los relatos anteriores, sería muy aventurado afirmar que el policial como se le conoce –con el desarrollo de una fórmula específica, punto que mencionaremos líneas adelante– pueda encontrarse claramente en las obras señaladas por Stavans. No por ello, deja de ser una lectura interesante, pues el crimen acompañado de las pasiones humanas son descritas en la literatura mediante el empleo de diferentes artilugios. En el caso que nos ocupa, la literatura policial, el crimen y todo lo que le rodea se convierte en el centro y tema del entramado de un relato; no sólo como presencia, sino como motivo esencial para la construcción de un universo ficcional determinado por el delito y sus vertientes, así como su desarrollo y resolución; esto es un rasgo determinante de la literatura policial.

En este sentido, estudiosos sobre el género policial –como Giardinelli, Stavans, Torres, sólo por mencionar algunos– han destacado como al precursor o fundador de esta forma literaria al escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), quien con tres relatos establece los cimientos de lo que posteriormente conformaría el género policial. De este modo, Poe escribió el primer relato policial con “El asesinato de la calle Morgue” (1841) que tiene como protagonista a Auguste Dupin, personaje detectivesco que aparece en otros relatos como “El misterio de Marie Rogêt” (1842) y “La carta robada” (1849). Aquí, podemos mencionar lo que destaca Giardinelli al respecto: “Como fuere hay acuerdo generalizado de que el género nace realmente en el siglo XIX y en que su creador es Poe. Autor de cuentos de aventuras, de horror y detectivescos, él escribió las tres primeras historias en las que el crimen es asunto central” (2013: 20). En esta misma dirección, consideramos pertinente anotar también lo que Stavans señala sobre el origen del género policial a partir de Poe:

Sin lugar a dudas el verdadero titán, el faro, el pilar que marcó la pauta que siguieron después Conan Doyle, Chesterton, Wilkie Collins y otros admiradores, fue Edgar Allan Poe, con la creación de su detective Auguste Dupin [...] El suspenso, la presencia de personajes estereotípicos [...], y el triunfo de la razón sobre el caos natural, son creación del norteamericano [...] Poe fue el primero en mezclar deducción con literatura e incursionar con esta mezcla en la narración corta (1993: 51).

Hemos señalado el acuerdo que existe entre los estudiosos del género policial en que su creador fue Edgar Allan Poe, quien influye para que otros autores desarrollen esta forma literaria como Arthur Conan Doyle (1859-1930) y G. K. Chesterton (1874-1936). Este acuerdo se da porque Poe y sus sucesores instauran un género: el policial; a diferencia de otros relatos en donde aparece un crimen y el interés por resolverlo, pero que no propician el establecimiento de un género literario. Esto se debe a que en la literatura policial se presentan rasgos que resultan reiterativos y propician una especie de fórmula para el desarrollo de la historia relatada y la resolución del crimen, esta fórmula se observa principalmente en las novelas de la “escuela inglesa”: “novela enigma” o de “cuarto cerrado”. En este sentido, Stavans señala cuatro puntos de esta fórmula en el policial clásico: 1) El suspenso, 2) El uso de una técnica tradicional del discurso, 3) El reparto de personajes típico y maniqueo y 4) Lo moral y lo intelectual (1993: 43-46).¹

¹ Consideramos pertinente anotar de forma general en qué consisten los puntos de esta fórmula señalada por Stavans: “1. EL SUSPENSO [*sic.*], que se alcanza por la vía de la develación morosa y manipulada de la información en pluma del escritor [...]; 2. EL USO DE UNA TÉCNICA TRADICIONAL DEL DISCURSO [*sic.*]. La narración policial es afín a la presentación coherente, lineal y conservadora de la trama y rehúye lo anticonvencional [...]; 3. EL REPARTO DE PERSONAJES TÍPICO Y MANIQUEO [*sic.*], que incluye a un detective renuente y poco sociable, aunque inteligente y suspicaz; a un ayudante [...] que

Para Stavans, en la literatura policial, se pueden distinguir tres vertientes: “la sofisticada británica [escuela inglesa o “novela enigma”], la *hard-boiled* estadounidense [“novela negra”] y la novela de espionaje” (1993: 49). Por su parte, Giardinelli destaca solamente dos ramas de la literatura policial: la que proviene del policial clásico como la “novela enigma” o de “cuarto cerrado”, relacionada con la escuela inglesa. En este sentido Giardinelli la define de la siguiente forma: “La novela enigma, novela-problema o de cuarto cerrado: son los textos clásicos, en los que casi invariablemente la trama consiste en descubrir a un criminal que se esfuma en el espacio: la típica situación de asesinato en una habitación cuyas puertas y ventanas están cerradas por dentro, el cadáver en el piso y ninguna pista visible. Claro está: alguien ha cometido el crimen y ese es el misterio (2013: 18). En cuanto a la segunda rama del policial, Giardinelli señala a la “novela de acción y suspenso” o “novela negra”² relacionada con la escuela estadounidense de prin-

interpela al investigador [...]; hay un criminal o ladrón, o más; sospechosos o testigos [...]; 4. LO MORAL Y LO INTELECTUAL [*sic.*]. Triunfa siempre la razón sobre la sinrazón y el orden sobre el desorden; indistintamente [...] lo humano termina victorioso y el caos del universo es sometido a un riguroso plano intelectual” (Stavans, 1993: 43-46).

² Para Giardinelli se distinguen tres variantes en la novela negra: “1) la novela de acción con detective-protagonista; 2) la novela desde el punto de vista del criminal; 3) la novela desde el punto de vista de la víctima” (2103: 60). A su vez este autor argentino propone una subclasificación del género negro que consideramos pertinente anotar: “1) La novela de detective-investigador, personaje recordable por su astucia y/o algunas características peculiares; 2) La novela desde el punto de vista de ‘La justicia’ [*sic.*], entendida genérica e indefinidamente como ‘el brazo-literario-de la ley’; 3) La novela psicológica, que sigue la acción desde la óptica, la angustia y/o la desesperación del criminal o de la víctima; 4) La novela de espionaje, hasta fines de los 80 del siglo pasado dedicada a diversas formas de macartismo, y posteriormente cibernética [...] 5) La novela de la crítica social, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de sistemas sociales; 6) La novela del inocente que

cipios del siglo XX. Para Giardinelli, esta novela “se caracteriza por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo. Se diría que ‘pone los pies sobre la tierra’ porque incorpora elementos de la vida real: la lucha por el poder político y/o económico por parte de sujetos sobrados de ambición, sexismo, violencia e individualismo, productos todos de una sociedad [...] vista por casi todos los autores como corrompida y en descomposición” (2013: 19).

Lo relevante y el centro del relato policial es el crimen, las causas del mismo y su resolución; en ellos aparece la figura del investigador, que generalmente se trata de un personaje vinculado con las fuerzas del orden, que tiene una capacidad deductiva e intelectual mayor al resto de los personajes, así se presenta principalmente en la “novela-enigma”. No obstante, también el investigador es conocedor, está inmerso y se desenvuelve en aquellas zonas sórdidas de una sociedad, que están determinadas por el delito, como la prostitución, el robo, el tráfico, entre otros. El investigador que se mueve en este ambiente, y trata de resolver el crimen de las calles, se trata de un personaje que se construye en la “novela-negra”.

Por otro lado, consideramos importante reiterar que en los relatos policiales la muerte y el crimen son parte inherente de su estructura y lo determinan. Lo que se puede destacar es el tratamiento que se le da a la muerte mediante un crimen, lo que interesa es descubrir las motivaciones del asesinato y las circunstancias en que se dio. En esta parte, se ponen en juego las emociones humanas

se ve envuelto en un crimen que no cometió, y debe luchar para esclarecerlo y así probar su inocencia; 7) Las novelas de persecución, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de los criminales [...] 8) Los *thrillers*, es decir aquellas novelas cuyo propósito fundamental es provocar emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo terrible que inexorablemente va a suceder” (2013: 60-61). Con esta subclasificación, se podría mencionar que *El complot mongol* estaría en el primer y quinto punto de forma más específica, sin descartar otros puntos.

como el amor, la venganza, los celos. De este modo, nos apoyamos en lo que Giardinelli menciona sobre el género policial: “Lo que lo define y constituye es el hecho de que el crimen, en la novela policiaca, es el tema central, el corazón del asunto; o sea su punto de partida, razón de ser y conclusión” (2013: 62). Así, lo relevante en este género radica en el tratamiento que se le da a la muerte y al crimen, a sus implicaciones. En el relato policial esto se determina por la resolución de los motivos que originaron un crimen, por lo tanto a la develación de estas motivaciones. En este sentido, anotamos lo que para Giardinelli sería una probable definición de la literatura policial:

La novela de crimen, o de delito como quizá sea mejor llamarla, es formalmente una narración, por contenido una ficción y por su temática específica un reflejo de las transgresiones a las leyes penales de una sociedad. Por esta especificidad, no hay novela negra si no hay delito (asesinato, secuestro, robo, extorsión, corrupción, violación, etc.). Las formas que adquiere la narración son variadas: hay novelas de persecución, de detección pura, de investigación (2013: 50).

En este sentido, es conveniente mencionar que no por el hecho de que un relato presente crímenes en su trama se trataría necesariamente de un texto policial, pues el motivo de un delito puede manifestarse de forma secundaria al entramado y no como parte central, como sucede en los relatos policiales. De esta forma, en esta literatura con crímenes como motivo secundario, las emociones humanas forman parte del entramado de los relatos; pero la resolución de los crímenes no configura el centro de interés o hilo conductor de los mismos. En los relatos policiales, el crimen se manifiesta mediante las debilidades y pasiones del hombre, sin veladuras y con crudeza. Lo que nos interesa enfatizar es cómo en estos relatos las afecciones se relacionan con el crimen o derivan en

éste. Por ello, el crimen es la parte sustancial y central de la trama, pero también de la construcción de los personajes, que se desarrollan en torno al mismo.

En México, la literatura policial se vio influida o acompañada por colecciones de bolsillo, de la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, provenientes primordialmente de Buenos Aires, entre ellas destacamos la “Biblioteca de oro” que consiste en traducciones realizadas a obras literarias de la “novela-enigma”. En relación con este punto, Stavans menciona: “Desfilaban en su páginas los textos de G. K. Chesterton, S. S. Van Dine, Charlie Chan, Rex Stout, Agatha Christie, E. Philip Oppenheim y Stuart Palmer” (1993: 77-78). También anotamos como otra influencia importante la colección “El séptimo círculo” creada en 1945 por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el sello editorial Emecé.³ En palabras de Giardinelli, esta colección “cumplió un rol fundamental: durante más de cincuenta años incluyó todas las variantes y ‘descubrió’ en lengua española a casi todos los escritores del género” (2013: 219). El mismo autor menciona otras colecciones que en sus palabras “inundaron los kioscos y puestos de periódicos de todo el continente”, por lo mismo propiciaron el desarrollo del género negro en Latinoamérica; entre ellas destaca las colecciones *Cobalto*, *Débora*, *Pandora*, *Rastros* y *Teseo*, de Buenos Aires; *Policiaca y de Misterio*, *Jaguar* y *Caimán*, de México. Estas son sólo algunas de las publicaciones que influyeron en la propagación de la literatura policial en México (Giardinelli, 2013: 219).⁴

³ Esta colección se publicó de 1945 a 1983, cuenta con 366 números y durante un periodo estuvo al cuidado de Borges y Bioy Casares (Palafox Cabrera, 2014: 28). En su trabajo, Palafox Cabrera también destaca cómo esta colección “fue un referente, no sólo para los amantes del género en Argentina, también acercó de manera amplia el policial dónde aún no había ingresado o se encontraba en desarrollo, como México, Colombia, Cuba” (28).

⁴ Por su parte, Palafox Cabrera destaca cómo las primeras publicaciones periódicas del policial en México se tratan de las revistas *Misterio* y *Detectives y Bandidos*

Por otro lado, a manera de paréntesis, para Giardinelli en Latinoamérica solamente se puede producir el género negro debido a la conformación social y la fragilidad de las instituciones de nuestras sociedades, porque la literatura policial de la tradición inglesa o “novela enigma” refleja cierta confianza en las instituciones encargadas del orden, pues los investigadores siempre se apoyan o colaboran con estas instituciones para resolver el crimen que investigan. En cambio, la “novela negra” lleva el crimen a las calles, a las zonas sórdidas, de una sociedad caracterizada por la corrupción de las clases en el poder, donde los protagonistas se determinan por claroscuros y una “moral” ambigua. Según Giardinelli, en el caso de la literatura norteamericana los personajes se desenvuelven en torno a la importancia del dinero y el beneficio que éste les propicia para una reivindicación individual, caso contrario sucede con la literatura policial en Latinoamérica, que propone un interés más colectivo que individual. En este sentido, continuamos con las ideas de Giardinelli, quien apunta la diferencia entre el género negro en Norteamérica y en Latinoamérica:

Los personajes del género negro norteamericano pertenecen a un mundo definido: ahí están presentes el desarrollo capitalista y el triunfo del individualismo; la industrialización y la alienación de la sociedad de consumo elevada a su máxima expresión [...].

En cambio, en los personajes de la narrativa policial latinoamericana la situación es diversa: en nuestros autores se encuentran todo tipo de claves políticas y sociales. En nuestra literatura parece inevitable la indagación sobre nuestra identidad, y siempre se ven

editadas en la tercera década del siglo XX, que primordialmente publicaban traducciones de la literatura policial de otros países. También enfatiza la relevancia de dos publicaciones posteriores, sin ellas sería difícil entender el policial en México. En ambas publicaciones periódicas participó uno de los pioneros de este género en México: Antonio Helú, quien funda *Selecciones Policiacas y de Misterio*, e influye para el surgimiento de *Aventura y Misterio* (2014: 87).

los marcos históricos de la literatura y de la realidad social. El mestizaje está presente, como lo están nuestros sistemas políticos. La violencia casi siempre se refiere a la autoridad dictatorial o falsamente democrática [...] La interpretación —o la sugerencia— de tipo político es parte esencial del *thriller* latinoamericano (2013: 231).

Al retomar la presencia de la literatura policial en México, anotamos cómo para el crítico Ilán Stavans el iniciador de relato policial es Antonio Helú, a quien considera como “la piedra angular de las letras policiales en México” (Stavans, 1993: 91), pero también considera autores representativos y también cultivadores de este género a María Luisa Bermúdez y José Martínez de la Vega; ambos autores relevantes en la literatura policial en nuestro país. Sin embargo, Antonio Helú, estrictamente, no sería el iniciador de este género en México, pero sí es uno de los escritores más importantes y representativos del relato policial, ejemplo de ello es su compilación de cuentos *La obligación de asesinar* (1946) con prólogo de Xavier Villaurrutia (Stavans, 1993: 91).

A quien Vicente Francisco Torres considera como el iniciador de la literatura policial en México es a Enrique F. Gual (escritor catalán radicado en México), con algunas de sus obras como *El crimen de la obsidiana* (1942), *Asesinato en la plaza* (1946) y *La muerte sabe de modas* (1947) (Torres, 1985: 38). No obstante, Rafael Bernal es apreciado como uno de los escritores mexicanos más importantes que desarrollaron el género; también, es considerado como uno de los precursores del género policiaco en la literatura mexicana, junto con Rodolfo Usigli, su antecesor, con *Ensayo de un crimen* (1944) y Enrique F. Gual como ya mencionamos.

Entre las obras de Rafael Bernal que pertenecen a este género se encuentran: *Un muerto en la tumba* y *Tres novelas policiacas* ambos de 1946 (el segundo libro está conformado por tres relatos: “El extraño caso de Aloysius Hands”, “De muerte natural” y “El he-

roico Don Serafín”); los cuentos “La muerte poética” (1947) y “La muerte madrugadora” (1948);⁵ pero sólo hasta dos décadas después publicaría su novela más conocida y emblemática: *El complot mongol* (1969) (Torres, 2003: 33-34).⁶

En este trabajo nos interesa destacar un rasgo específico de la novela *El complot mongol*: la configuración de la muerte y el modo de afectación en el protagonista. Por tal motivo, no profundizaremos sobre la relevancia de este autor como precursor del género policial en la literatura mexicana y de esta novela como una de las obras literarias más importantes de este género en México; este punto de la novela es más conveniente desarrollarlo con detenimiento y profundidad en otros trabajos. Como ya mencionamos, lo que aquí nos interesa desentrañar de esta novela es la relevancia de la muerte para la configuración del universo ficcional que constituye *El complot mongol*.

II. Apuntes sobre la muerte

⁵ De estos relatos, los últimos cuatro son protagonizados por Don Teódulo Batanes, personaje principal de la novela *Un muerto en la tumba*.

⁶ De igual modo, Vicente Francisco Torres, en *La otra literatura mexicana*, señala cómo Rafael Bernal también escribió poesía, cuento, novela y teatro. Entre algunas de sus obras se encuentran el poemario: *Improperio a Nueva York y otros poemas* (1943) libro compuesto por sonetos, décimas y versos libres; el libro de cuentos: *Trópico* (1946), según Francisco Torres es uno de sus textos más conocidos; las novelas: *Memorias de Santiago Oxtotilpan* (1945), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Caribal. El infierno verde* (1954-1955). Esta última una obra ambientada en la selva chiapaneca y, según Torres, con algunas “pesquisas casi policiales” que relatan crueles sucesos sobre la vida de los caucheros; en ella Bernal intenta “redimir a los habitantes de la selva” y muestra el tópico literario civilización contra barbarie; este mismo tópico aparece en su novela *Tierra de gracia* (1963) (Torres, 1994: 13-19, 32-34). Por último, entre sus obras dramáticas se mencionan: “Antonia”, “El maíz en la casa” y “La paz contigo” publicadas en un volumen de *Teatro* (1960) (Torres, 1994: 29-31).

La complejidad para hablar de la muerte resulta algo incierto, inconcreto, aparentemente distante, pero familiar y cercano. Esta presencia es algo inherente de la vida. La complejidad para reflexionar sobre la muerte radica en la dificultad de expresarla, pues la muerte siempre será esa figura ajena pero constante; cuando se presenta en la vida nos afecta radicalmente de forma directa y cercana, al grado de que provoca el sentimiento de dolor y duelo; esta experiencia determina, limita y transforma la visión de mundo de los dolientes y de su vitalidad. Por ello, la muerte se configura como fuerte presencia que nos acompaña a lo largo de nuestro transitar por la vida, la incertidumbre de su aparición en el decurso vital propio o ajeno deja una huella que resulta una carga muy pesada de llevar. Sin embargo, resulta especialmente doloroso cuando la muerte se manifiesta en aquel otro que consideramos forma parte de nuestra vida, como si ese otro fuera algo necesario para nuestra propia existencia. Entonces, su peso se resiente con más angustia y desconcierto, ¿qué hacer frente a la incertidumbre?, ¿cómo seguir cuando el vacío determina ese momento vital? La nada se hace presente y domina todo momento sin permitir una pausa para la reflexión y claridad, mismas que se manifiestan tiempo después. De este modo, se anotan las palabras de Vladimir Jankélévitch en relación con su enfoque sobre la muerte, para este pensador: “La muerte es irrevocable e irreversible, pero este acontecimiento sella para siempre la existencia de cualquiera, el hecho de que ese cualquiera existió, un hecho que es inalienable, imperecedero, indestructible” (2004: 35).

La muerte –presencia “irrevocable, irreversible”– determina de forma paulatina el paso por la vida, no es que se viva para la muerte, se vive para morir; es la única certeza “irrevocable” que tiene el ser humano. El hecho está en la forma, en cómo se experimenta la vida y el sentido que se le otorga. Así, el ser humano encontrará la capacidad de seguir adelante, pese a que no tenga claro a dónde

se dirige, ni por qué la necesidad de esforzarse para no darse por vencido en una existencia respaldada por esperanzas lejanas a la propia. Pese a ello, resulta inexplicable descifrar los detalles de la vida que hacen que nos aferremos a ella. En este sentido, se anotan las palabras de Jankélevitch:

La muerte no solamente nos impide vivir, limita la vida, y después un buen día la acota, sino que al mismo tiempo comprendemos que el hombre no sería él mismo un hombre sin la muerte, que es la presencia latente de esa muerte la que hace las grandes existencias, la que les brinda su fervor, su ardor, su tono. Se puede decir entonces que lo que no muere no vive (Jankélevitch, 2004: 18).

Las ideas propuestas por autores que profundizan sobre algunas nociones de la muerte y su afectación en el ser humano llevan a reflexionar sobre la forma de pensar esta figura en el momento de su revelación. Por lo mismo, resulta pertinente preguntarse sobre la forma de pensar la muerte. Ésta consiste en una presencia a manera de ausencia que nos acompaña a lo largo de la vida; pero se trata de una certeza llevada al límite de lo agobiante y de la incertidumbre, se presenta como algo limítrofe y definitivo, porque desconocemos el momento y la forma en cómo la muerte se manifiesta.

Es complicado realizar una posible conceptualización de la muerte, serían nociones aproximativas sobre la misma. ¿Cómo discernir sobre la muerte cuando ésta se manifiesta al finalizar la vida? No hay una forma específica para hacerlo, pues cuando la vida propia termina no existe posibilidad de pensar la muerte. Lo que se puede intuir sería que la muerte se trata de una certidumbre velada y distante que forma parte de la existencia humana, es lo que define al hombre como alguien finito y con posibilidades limitadas por el paso del tiempo. Por lo mismo, ¿cómo saber aproximarse a una noción de la muerte? Cada persona experimenta el duelo, debido a la muerte, de forma particular. El dolor y el padecimiento son

intransferibles. En este proceso parecería que la muerte deja huella de su paso, esta marca irreversible determina la existencia del sujeto y su forma de ser y estar en el mundo. Acaso se vive, sin tener de manera plena consciencia, en una incertidumbre permanente, en el límite entre lo vital y lo mortal, porque se desconoce cuándo se puede manifestar la muerte. Lo angustiante radica precisamente en esta incertidumbre, en lo poco que sabemos sobre esta presencia de la muerte que domina el umbral hacia la nada, hacia lo desconocido.

Frente a este vacío y temor a lo desconocido, el hombre se aferra a la vida a certidumbres que pueden darle sentido a la existencia. En ocasiones esta sujeción se centra en la capacidad de creencia. En este sentido, ¿cómo se puede hablar de la muerte cuando al parecer resulta algo extraño? En ocasiones parece olvidarse que no forma parte de lo cotidiano. Se trata de una presencia inherente a la vida, el anverso que la constituye y también le da sentido.

Así, a pesar de lo complejo que resulta reflexionar sobre la muerte, consideramos pertinente mencionar cómo la existencia humana se ve determinada por esta presencia. La aparición de la muerte consiste en el cese de la vida, su finitud, para dar paso a “la no existencia”. Así, según Ferrater: “el primer ‘rostro’ que la muerte nos ofrece es el de algo que ya no es; la no existencia. Ante la muerte vista como algo puramente exterior a la vida no cabe sin embargo, sino la completa mudez” (Ferrater, 1988: 118). La muerte representa la nada, porque nos resulta desconocida e incierta, la muerte viene a ocupar lo que antes estaba vinculado con una existencia humana, una vitalidad. En este sentido, se puede mencionar cómo esta existencia no se determinaba por ella misma, sino por la existencia del cuerpo humano en el mundo. El cuerpo da validez y hace tangible el existir en el mundo, sin un cuerpo no hay constancia de una vida. La corporalidad es lo que representa y construye la existencia del sujeto, con sus padecimientos, sus pla-

ceres y sus afecciones. Acaso es lo tangible y visible de la vida. Por tanto, según Ferrater, el hombre no puede trascender físicamente, su cuerpo se extingue con el paso del tiempo y el final de la vida. De este modo, la forma de trascendencia radica en “‘las objetivaciones’ (los productos culturales)” que el hombre realiza en vida. Las ideas y productos culturales son las huellas de una existencia humana que en algún momento tuvo vida (*Vid.* Ferrater, 1988: 95-96).

La muerte en sí misma es indescifrable, acaso es un acontecimiento que nos contiene en el límite; en la frontera de lo comprensible, lo conocido y lo desconocido. La injerencia de la muerte en la vida es permanente, cuando acontece termina con la vida. Así, cuando el cuerpo se extingue ya no se puede experimentar el mundo mediante las sensaciones y el pensamiento.

III. La muerte en *El complot mongol*

La muerte sería una idea abstracta que conduce a la nada, aquello que se presenta en el ser humano para evidenciar su fragilidad. Cuando parece que el momento final está cerca, la figura se anuncia, es en ese instante cuando el hombre se detiene a pensar en el camino recorrido –por supuesto si se tiene la posibilidad de hacerlo, en caso de que la muerte no se presente de forma abrupta e inesperada–. Estos escenarios se ven descritos por el escritor mexicano Rafael Bernal (1915-1972) en su novela *El complot Mongol* (1969). En ella el protagonista Filiberto García se concibe como un fabricante de muertos, para él la muerte ha sido algo cercano y evidente, su presencia ha definido la visión que tiene de las cosas.

La muerte ha sido compañera de García desde su infancia, cuando andaba en “la bola” durante la Revolución Mexicana, hasta su madurez al ser un policía que realiza “el trabajo sucio” que las leyes no permiten. El protagonista es un mercenario de políticos

derivados del régimen revolucionario. Así, García es un “fabricante de muertos” como se menciona en la novela. En este sentido, García está vinculado a la muerte, pero también se ha convertido en extensión y brazo ejecutor de la misma; se trataría acaso de un emisario de la muerte que extermina la vida de otros sólo por seguir órdenes. De este modo, se concreta una muerte ajena, en tercera persona, ésta se trata de “la muerte de no importa quien”, de “la muerte sin misterio” (Jankélévitch, 2004: 14).

Por lo mismo, como García es un fabricante de muertes todas sus acciones no parecerían ocasionarle ninguna perturbación, porque convive de forma cotidiana con la muerte y forma parte de su trabajo. En este sentido destacamos las reflexiones de Vladimir Jankélévitch sobre tres formas en que se presenta la muerte, podría añadirse desde una afcción: *a*) en tercera persona “cuando un individuo convive con ella cotidianamente”, por tanto no existe una afectación directa; *b*) en primera persona, que consiste en la muerte propia, al respecto señala: “En lo que concierne a la muerte en primera persona, es decir la mía [...] no puedo hablar en absoluto porque es mi muerte. Llevo mi secreto si hay tal a la tumba”; *c*) la otra forma consistiría en la muerte en segunda persona, ésta se trata “de la muerte de alguien cercano, que es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas allegadas. Es la más parecida a la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, y al mismo tiempo es lo que me toca más de cerca. Más allá, eso sería mi muerte, me tocaría a mí” (Jankélévitch, 2004: 14-15).

Acaso la reconciliación de García con la vida se aprecia como algo secundario que no tiene importancia. Sin embargo, por un momento esta reconciliación se muestra relevante cuando García junto con el licenciado velan el cadáver de Marta Fong. Las reflexiones de García sobre su vida se detienen en ese momento, porque padece la muerte “en segunda persona” —aquella que no es

la suya pero le afecta—, por este suceso experimenta la ausencia de alguien muy cercano. De tal forma que García toma conciencia de su soledad. Pese a este ritual de velación, o tal vez por éste, García comprueba su visión desencantada del mundo y cómo la existencia para él es un padecimiento.

A pesar de todo, resulta difícil dejar de pensar que García, al tratarse de un personaje solitario, no se vea afectado por algún tipo de sensación derivada de la muerte; como ya se mencionó, el asesinato de Martita (“la china”) dejará huella imborrable en su vida. Pese a ello, la soledad caracteriza a García y su modo de ser no cambiará, tampoco su visión de mundo. Esta soledad del protagonista investigador, justiciero o no, es un rasgo determinante de los personajes detectivescos del género negro. En la novela, la muerte acompaña a quien fielmente le sirve de instrumento: Filiberto García, quien llevará al extremo el cuestionamiento sobre su propia existencia. Él sirve para la muerte, y sólo espera el momento de su aparición en su vida, que la figura se le manifieste a él directamente para saldar todas sus cuentas.

En *El complot mongol*, quien nos introduce al microcosmos ficcional es un narrador omnisciente o heterodiegético que inaugura el mundo del relato, mediante la enunciación en tercera persona describe a Filiberto García y sus acciones, así como las del resto de los personajes. Su punto de vista predomina mientras su voz enuncia con un tono distanciado los sucesos. En principio, al parecer sólo se limita a relatar los acontecimientos. Por otro lado, cuando la voz del narrador se desplaza, en otro plano a la del protagonista García, es enunciada en primera persona y mediante un lenguaje sencillo y algo soez, que caracterizará al personaje, sobre todo con la constante repetición de la palabra “pinche”.

De este modo, se aprecia lo que García piensa en relación con su entorno inmediato o incluso con una forma de estar en el mundo por medio de su propia voz; es decir, a manera de monólogo

interior, acaso como un fluir de la conciencia. Así, según Vicente Francisco Torres, Bernal en esta novela, además de demostrar “las taras con que nació la Revolución hecha gobierno”, el lenguaje empleado por el autor “se salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismos [...] para poder caracterizar a sus personajes y ser consecuente con su tema” (Torres, 1994: 36). Por su parte, para Azucena Rodríguez, en la novela se proponen temas como “el fracaso de los sistemas políticos, el desorden ético de la modernidad y [...] los tópicos del amor y la muerte; ello clausura la posibilidad de reducir el efecto de esta novela a un divertimento” (Rodríguez, 2002: 54-55).

La trama del relato se ubica temporalmente en la década de los sesenta y espacialmente en la ciudad de México. El protagonista se describe como un sesentón y pistolero de oficio de la vieja guardia que adquirió estas habilidades durante la Revolución Mexicana; por sus servicios proporcionados en ella y su lealtad a los altos mandos de entonces, García ocupa un cargo en la policía y es llamado por los actuales funcionarios del gobierno federal —el Coronel y el Sr. Rosendo del Valle— para que se haga cargo de la investigación sobre un supuesto complot para asesinar al presidente de los Estados Unidos, quien visitará México en pocos días. El rumor es proporcionado por agentes de Inteligencia de la entonces Unión Soviética. Por ello, a García —acostumbrado a trabajar solo, pero a cumplir órdenes— se le impone colaborar con agentes secretos de la KGB y del FBI, las partes interesadas en el asunto. Esta situación y el cambio de voz del narrador al protagonista se aprecian cuando el Coronel le comunica a García sobre su nuevo trabajo:

—En algunas ocasiones ha trabajado para el FBI. Por cierto no lo quieren y no les va a gustar que lo destaque para este trabajo. Pero se aguantan [...]. Tienen que trabajar juntos es una orden. ¿Entendido?

—Sí, mi Coronel

[...]

El coronel se puso de pie y fue hacia la ventana. No había nada que ver allí, tan sólo el patio de la luz del edificio.

¡Pinche Coronel! Pero bien que me manda llamar a mí. Para eso me mandan llamar siempre, porque quieren muertos, pero también quieren tener las manos muy limpiecitas. Porque eso de los muertos se acabó con la bola y ahora todo se hace con la ley. Pero a veces la ley como que no alcanza y entonces me mandan llamar (Bernal, 2003: 13).

Podría decirse que (como en el ejemplo anterior, después de los diálogos entre los personajes) se aprecia este desplazamiento de la enunciación del discurso del narrador al protagonista, quien generalmente, cuando posee la voz, transmite una serie de reflexiones sobre los acontecimientos inmediatos como en este caso, o sobre la situación política del país, y también sobre su historia personal y condición humana. En este sentido, Francisco Torres considera a esta novela como artística, además de ser policial, porque tiene otras cosas para destacar: “En primer lugar, es una novela artística por la cantidad de aciertos de lenguaje coloquial que el autor va consiguiendo en cada una de su páginas y por lo riguroso de su estructura, que se va ampliando en círculos concéntricos durante los tres días anteriores a la visita de un presidente norteamericano a la ciudad de México” (Torres, 2003: 35).

En relación con la presencia de la muerte en la novela, el protagonista Filiberto García menciona cómo el Estado –la Revolución hecha gobierno– sólo necesita de sus servicios cuando quieren muertos, por lo que él mismo se considera un “fabricante de muertos en serie”. Así se da la reflexión de su oficio como pistolero en correspondencia con la visión de las cosas de los funcionarios, que según ellos se “rigen” acorde a la política y las leyes, desde su perspectiva Filiberto ya representa lo antiguo, lo bárbaro, pero sigue siendo necesario aun cuando se hable de un México del pro-

greso y de leyes. Desde el punto de vista de García, él es fabricante de muertos. Por ello, mantiene una relación de aparente frialdad, acaso indiferencia con la figura de la muerte, desde su perspectiva así se menciona en el texto:

Lo que va de muerto a muerto, de cadáver a pinche muerto. Y a mí me tienen nomás para hacer pinches muertos. Eso soy yo, fabricante en serie de pinches muertos. Y Rosendo del Valle muy moral, muy supersticioso. Y el Coronel muy cobero. Ha de pensar que del Valle puede llegar a mandamás. A sus órdenes, mi Presidente. Aquí está su fabricante de pinches muertos en serie (Bernal, 2003: 54).

Aquí, la cuestión radicaría en cuál es la percepción de García sobre la muerte, se trata de un hombre que no conoce el miedo, por lo mismo no le da miedo matar (Bernal, 2003: 16). Por otro lado, la muerte no le resulta tan indiferente. Este hecho natural, en verdad le afecta cuando matan a Marta Fong de veinticinco años, a quien le había tomado cariño y ya vivía en su departamento. Es entonces cuando García reciente la presencia y afectación directa de la muerte. Para él sería una muerte cercana, una muerte en “segunda persona”, como señala Jankélévitch. En este sentido, también consideramos pertinentes las palabras de Eduardo Subirats:

La muerte simple es el golpe brusco que siega fulminante el hilo de la vida. Pero la muerte adquiere una dimensión espiritual cuando no es la herida abrupta abierta en la carne de la víctima sino el agujón que estremece su existencia entera. Allí la sangre nubla la visión postrera de la última palpitación; aquí la vida [los que se quedan] se conserva intacta como escenario de la angustia, el vacío y la disolución interior. Allí el dolor gime por la vida que expira; aquí el temor retiene el horror de la muerte que penetra mudamente en la vida (Subirats, 1983: 369).

Acaso el asesinato de Marta llega a afectar a García en su aparente frialdad ante la muerte, no por el miedo a matar, ya que después de haber encontrado su cadáver en su departamento, se comunica con quienes él cree ordenaron matar a la señorita Fong –Del valle y el general Miraflores intuyen que García sabe demasiado– y arregla un encuentro para revelarles lo que en verdad está detrás de complot de la Mongolia exterior: un golpe de estado en contra del Presidente de México, organizado por estos personajes. No obstante, el verdadero motivo de ese encuentro es poder vengarse por el asesinato de Marta, objetivo que logra al matar a estos personajes, montando una escena en la que todo parezca que ellos se mataron entre sí después de un altercado. La afectación por el fallecimiento de Marta radicaría en la manera de sentir la muerte. En este punto consideramos pertinente anotar las palabras que menciona Ferrater sobre la muerte ajena: “la muerte del prójimo se convierte en un elemento de nuestra propia experiencia [...] porque nos dice algo sobre la naturaleza de nuestro morir” (Ferrater, 1988: 131). En este sentido, García experimenta la muerte de Marta como la muerte más cercana que ninguna otra. Al final, el licenciado y él velan el cadáver en el apartamento de García para que Marta Fong no esté sola con la muerte:

Y ahora martita está sola. Está sola allí en la cama, con toda su muerte. Yo nunca había pensado en eso. Matar a alguien es mandarlo a que esté solo. Mejor me hubieran sonado a mí como lo hacen los hombres. Pero habrán pensado que una mujer es como cualquier otra. Y que una muerte es como cualquier otra. Así habrían pensado. Pero era Martita. Y ahora está allí con toda su muerte” (Bernal, 2003: 194).

Después de esta escena final, siguiendo a Subirats, Filiberto García es quien se queda en el aquí como doliente ante el cadáver de Marta –acompañado por el licenciado–, con la sensación

de angustia y de vacío. Al parecer, cuando García realiza el acto de velación está más consciente de la presencia perturbadora de la muerte. Del mismo modo, García asume su consciencia, acaso responsabilidad, sobre los muertos que se ha cargado, y hasta cierto punto los lleva en su memoria, forman parte de su historia personal:

Hay muertos que se vuelven pegajosos como melcocha. Y hay veces que hasta dan ganas de lavarse las manos. [...] a mí hasta ahora no me ha tocado ser el muerto, como le tocó a mi compadre Zambrano [...] Se lo quebraron por puritito hozicón [...] De memoria no vive nadie sólo el que no ha hecho nada. ¡Pinche memoria! [los muertos] van siendo como la cruda [...] y los que son nuevos se vomitan con su primer finado. Pero hay que ser borracho viejo con su alcaseltzer dentro. Y así todo se va quedando y se van haciendo memorias con eso que se nos va quedando. Menos mal que no se nos queda todo (Bernal, 2003: 58-59)

La circunstancia de agregar a su lista a un “muerto pegajoso” se presenta cuando Filiberto mata al chino Liu, después de haberse enterado de que fue él quien mando asesinar a Marta. El protagonista después de haberle disparado sale de la casa del chino pensando en el peso de su manos y en la necesidad de lavárselas, como si todos los muertos se hubieran conjuntando en un momento, en un instante:

Tengo que lavarme las manos ¿Para qué seguir llevando en ellas la sangre de esta gente? No conviene entrar donde está ella [Marta] con las manos cubiertas de sangre [...] García seguía caminando. Las manos me están pesando demasiado, como si llevara piedras en ellas. Liu la mato. Yo maté a Liu. Me están pesando las manos. Me duelen, como muchas muertes juntas [...] Pero ya no hay caminos que andar con las manos que me pesan, que me duelen con tantas muertes que llevo dentro. ¡Pinches manos! (Bernal, 2003: 211).

La presencia de la muerte en la novela y su configuración estarían relacionadas más a partir del protagonista y de su punto de vista, debido a que éste es el fabricante de muertos, específicamente de cadáveres. En el texto, quizá podría hablarse de algunas formas de muerte figurada, como las del cuerpo concretadas por Filiberto García o simbólicas como las ideologías, más bien la ausencia de ellas en el protagonista, y de la Revolución que degeneró en gobierno “La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes” (Bernal, 2003: 189). En este sentido, para Francisco Torres, en la novela existe un cuestionamiento, una crítica al sistema político y social, se trata entonces:

[...] de una búsqueda más para cuestionar al sistema político mexicano. Así parecen mostrarlo estas diversas líneas temáticas que la apartan de la univocidad del relato policial: la sustitución de militares por civiles en el poder, los golpes bajos que se dan los de arriba, la relación amorosa protagonizada por Martita, el intento de sacar a los rusos de Cuba, y las amarguras, las miserias y los odios de los seres marginales entre los que sobresale Filiberto García (Torres, 1994: 37).

Al retomar la presencia de la muerte desde la perspectiva del cuerpo cadavérico, producto de un fabricante de muertos como García y los otros agentes secretos, cabría señalar una de las nociones sobre la muerte que enmarcarían una manera de mostrarla en el texto. De este modo, Subirats señala:

la muerte es el desgarramiento interior de la persona en la experiencia del temor y la culpa. Es la separación y la constitución, a partir de ella y de su herida, de la identidad de la conciencia escindida de la vida, de la conciencia pura y de la actividad de la abstracción. Y es el poder emanado de esta separación y esta

actividad pura: poder de la conciencia sobre la vida, y sobre la naturaleza en la que ella está inmersa (Subirats, 1983: 369-370).

Aun cuando aparentemente el protagonista no tenga miedo – porque no teme matar, pero tampoco quiere ser el muerto –, en cierto grado, la muerte o sus muertos lo acompañan en sus reflexiones. Tal vez con ello se daría ese desgarramiento interior de culpa de la que habla Subirats. Al final de la novela le pesará más la muerte del otro o la otra (Marta), aquella que él no fabricó, tanto que sus propias manos, instrumentos secundarios para la realización de la muerte –y sus configuraciones en el texto–, le pesan más que nunca, como si cargara con todas las muertes. Acaso se da cuenta por vez primera de que el peso de la muerte cercana, que no es de las suyas, es más fuerte, porque es una herida que le pesará no como muerte sino como soledad.

Bibliografía

- Bernal, Rafael, 2003, *El complot mongol*, Planeta, Colección booket, México.
- Ferrater Mora, José, 1998, *El ser y la muerte*, Alianza, Madrid.
- Giardinelli, Mempo, 2013, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Jankélévitch, Vladimir, 2004, *Pensar la muerte*, Horacio Zabaljáuregui (trad.), FCE, Buenos Aires.
- Palafox Cabrera, Jorge, 2014, *Letras asesinas. Historia de la literatura policial mexicana (1930-1960)*, El Colegio de San Luis, México, (tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana)
- Rodríguez Torres Azucena, 2002, “*El complot mongol: construcción de una novela*”, *Fuentes humanísticas. Literatura*, año

13, núm. 24, pp. 49-57. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11191/2774> (Consultado:19/IX/2016).

Stavans, Ilán, 1993, *Antihéroes. México y su novela policial*, Joaquín Mortiz, México.

Subirats, Eduardo, 1983, *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona.

Torres, Vicente Francisco, 1985, “La novela policiaca mexicana”, *La palabra y el hombre*, núm. 53-54, Universidad Veracruzana, México, enero-junio, pp. 37-42. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2347> (Consultado 19/IX/2016).

_____, 1994, *La otra literatura mexicana*, UAM, México.

_____, 2003, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, Conaculta, México.

Recibido: 10 de octubre de 2016

Aprobado: 5 de abril de 2017