



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Proceso de nacionalización y estabilización del género neopolicial en la saga de Héctor Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo II.

Autor:

López, Leonardo

Tutor:

Maltz, Hernán

2024

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

**PROCESO DE NACIONALIZACIÓN Y ESTABILIZACIÓN DEL
GÉNERO NEOPOLICIAL EN LA SAGA DE HÉCTOR
BELASCOARÁN SHAYNE DE PACO IGNACIO TAIBO II**

Tesis de Maestría en Literaturas Española y Latinoamericana

Estudiante: Leonardo López

Tutor: Dr. Hernán Maltz

2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1. NACIONALIZACIÓN DEL GÉNERO, SAGA, INTERTEXTUALIDAD Y POLITIZACIÓN EN LA SERIE POLICIAL DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE	11
El detective Héctor Belascoarán Shayne en sus cinco primeras novelas.....	16
Construcción del primer bloque.....	24
El primer bloque: posibilidad de construir un género.....	37
El policial como problema	38
La hipertextualidad o la noción saga	41
La politización del género policial en la saga de Belascoarán Shayne.....	44
CAPÍTULO 2. LA SAGA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE Y LA NACIONALIZACIÓN DEL <i>HARD-BOILED</i> EN DOS PUNTOS CLAVE: PERSONAJE E IDEOLOGÍA	47
Héctor Belascoarán Shayne: la figura del detective en el marco de los setentas.....	49
Héctor Belascoarán Shayne como detective constituyente del neopolicial en <i>Días de combate</i> y <i>Cosa fácil</i>	54
Detective, actos seriados y motivos	57
Ideología y forma en la saga de Belascoarán.....	65
CAPÍTULO 3. ESTABILIZACIÓN DEL GÉNERO NEOPOLICIAL EN LA SAGA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE DE PACO IGNACIO TAIBO II.....	69
Aspectos de la formación del género literario	71
Aspectos iniciales de formación del neopolicial.....	74
La saga de Belascoarán Shayne: cambio de paradigma genérico.....	76
La saga de Belascoarán Shayne: problematización del género	78
Elementos de estabilización: detective, urbe e ideología.....	82
CONCLUSIONES	94
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100

INTRODUCCIÓN

Paco Ignacio Taibo II (Gijón, España, 1949 y nacionalizado mexicano) ocupa un lugar completamente central en la literatura policial hispanoamericana. Esto es posible constatar debido a la bibliografía crítica¹ que acordona su trabajo; sobre todo, en lo que concierne a la saga policial del detective Héctor Belascoarán Shayne —escrita desde 1976 hasta 2005 y dividida en diez novelas²—, tanto como su desarrollo y proyección regional³ como paradigma genérico; incluso existe un amplio número de ediciones y reediciones de la saga, lo cual supone que, desde su aparición en la década de los setenta, aún mantiene lectores.

En cuanto a su otra producción literaria de corte policial se tiene, entre lo más destacado, *La vida misma* (1989) y *La bicicleta de Leonardo* (1993) —ambos trabajos premiados con el galardón Dashiell Hammett de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP)—, la serie de la periodista-investigadora Olga Lavanderos⁴ y la compilación de relatos policiacos *Solo tu sombra fatal* (2006) donde figuran dos de los cuentos policiacos más descollantes del autor y más significativos del género neopolicial: “El sur más profundo” y “Mi amigo Moran” —estos textos son homenajes a los escritores estadounidenses de novela negra Raymond Chandler y Dashiell Hammett—.

Además, la contribución de Paco Ignacio Taibo II al género policial latinoamericano no se limita a la producción de obras literarias como autor, sino se expande a gestor, teórico y editor como se evidencia en su extendida labor de fundador del festival Semana Negra de Gijón —pionero a nivel iberoamericano en colocar como tema de un evento al género policial—, expresidente de la AIEP, en su influyente ensayo “La ‘otra’ novela policiaca” (1987) que es un documento de obligada lectura para

¹ En especial, los trabajos de Martín Escribá y Sánchez Zapatero (2007), García (2022) y Garí (2022) son importantes porque abordan la saga de Héctor Belascoarán Shayne en la transición de origen hasta la fundación de un género en Latinoamérica.

² La saga se compone de las siguientes obras: *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *Algunas nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1989), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Adiós, Madrid* (1993), *Amorosos fantasmas* (1998), *Desvanecidos difuntos* (1999) y *Muertos incómodos* (2005), este último en colaboración con el Subcomandante Marcos. Para este trabajo nos basaremos en la edición *Todo Belascoarán* de 2014 que recoge toda la saga, salvo la última novela con el Subcomandante Marcos.

³ En este contexto, el término *regional* se refiere a la totalidad de países latinoamericanos en lugar de uno específico. Se emplea a partir de la visión de Taibo II (citado en Argüelles, 1990) al considerar que toda la región latinoamericana muestra coincidencias en los estilos de vida, conformación de las ciudades, historia y lengua.

⁴ La serie de Olga Lavanderos se compone de cuatro obras: *Sintiendo que el campo de batalla* (1989), *Que todo es imposible* (1995), *Olga Forever* (2006) y *Olga Lavanderos* (2011).

entender la forma en la que el género neopolicial logra encontrar espacio en el sistema literario latinoamericano en la década de los setentas; y, por último, en su contribución como editor del Fondo de Cultura Económica (FCE) donde ha recuperado textos policíacos clásicos como “El Rayo Macoy” (1986) del autor mexicano Rafael Ramírez Heredia y, asimismo, Taibo II ha sido editor de textos canónicos de policial como el libro *Mexico City noir* (2020) de la afamada editorial estadounidense Akashic Noir.

No hay que olvidar, de la misma manera, que Paco Ignacio Taibo II también logró acuñar, en la década de los noventa y en un proceso de crítica retrospectiva, la denominación con la que se conocerá el género hasta el día de hoy: neopolicial (Castro Rodas, 2011).

Ahora, la tendencia de las lecturas críticas sobre la obra policial de Paco Ignacio Taibo II (Martín Escribá y Sánchez Zapatero, 2007; Castro Rodas, 2011; García, 2022; Garí, 2022) —enfocada especialmente en la saga de Héctor Belascoarán Shayne— es que este autor fue uno de los primeros en ocuparse, de manera concreta, en la búsqueda de la formación de una narrativa policial que respondiera a las necesidades literarias de Latinoamérica que era, en líneas generales, el hallazgo de una forma que pudiera ser novedosa a nivel genérico, pero que también lograra emplazar un aparato discursivo que se enfocara en los modos de vida urbanos de la región (García, 2022); algo así como la búsqueda de un nuevo realismo social⁵ o la reactualización del mismo que había tenido su auge en los años treinta (Garí, 2022).

Justamente, con la publicación de *Días de combate* en 1976, la primera obra de la saga del detective Héctor Belascoarán Shayne, Paco Taibo II logra dar una respuesta clara, precisa y con proyecciones a toda la región para la formación y consolidación de dicha forma narrativa. Es por esta razón que a este autor se lo conoce como el iniciador o padre del género neopolicial en América Latina; mote que, incluso, parece excesivo debido a que la noción del policial en estas latitudes está instalada desde, por lo menos, finales del siglo XIX⁶.

⁵ El crítico ecuatoriano Alejandro Moreano (2015) tiene una definición adecuada para esta discusión que buscaba mancomunar literatura y discurso: “la unidad de vida cotidiana y social configura el referente de la narrativa social [...]. Ese carácter específico la convertía [a la novela realista] en una suerte de sociología novelada. La sociología, cuyo objeto de estudio y reflexión es la vida social, y la narrativa, cuyo objeto de estudio y reflexión es la vida cotidiana, se encontraban en esa peculiar situación (p. 58); precisamente, lo que se esperaba de la narrativa neopolicial en los años setenta.

⁶ Por ejemplo: el argentino Eduardo Holmberg había publicado en 1896 una novela titulada *La bolsa de huesos* a la que el autor reconocía como un “juguete policial” (p. 3); idea que fue trabajada con fuerza por los escritores de policial clásico como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle o Ellery Queen que veían en este tipo de narrativa un ejercicio cerebral o juego mental —de ahí que el género fue tachado de vacío o

Sin embargo, las lecturas críticas (Castro Rodas, 2011; García, 2022; Garí, 2022) insisten y argumentan que el trabajo narrativo policial de Paco Ignacio Taibo II a partir de la saga de Belascoarán Shayne es fundamental para la literatura latinoamericana, precisamente, porque logró concretar un proceso sistemático de asimilación y adaptación de la narrativa policial extranjera —sobre todo, del *hard-boiled* estadounidense— que se venía intentando, de manera aislada, desde *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero y *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal (Taibo II en Argüelles, 1990, p. 14). Esto se conocerá, eventualmente, dentro de la crítica como el proceso de nacionalización del género policial.

Pero este proceso, como es posible deducir, fue un procedimiento que los escritores anteriores a los años sesenta —a pesar de haber publicado copiosamente como el chileno Alberto Edwards con cerca de veinte cuentos de la colección del detective Román Calvo entre 1913 y 1921— no pudieron lograr ya que tenían como dogma de creación las leyes de la narración policial clásica⁷ y su estructuración en el esquema simple y claro: misterio, pesquisa por parte de un detective aficionado y revelación del culpable (Franken, 2004); sistema que constriñó las posibilidades de innovación y, por ende, de evolución del género (Piglia, 1979) porque no se consentía un género que transgrediera la forma establecida del policial clásico.

Por otro lado, el proceso de conformación del género, con la publicación de la saga de Héctor Belascoarán Shayne, fue un partearguas entre la narrativa policial latinoamericana anterior a los sesenta que se definía por su carácter pastichista, paródico o de emulaciones (Lafforgue y Rivera, 1996) y el neopolicial que era una forma de escribir —es decir: un hacer— una nueva narrativa policial desde Latinoamérica basado en un conjunto de prescripciones tipológicas e ideológicas estables o consolidadas y que respondían, por supuesto, a una realidad regional.

poco serio—. Sin embargo, la aparición temprana del policial en la región no favoreció la concreción de una narrativa policial latinoamericana. De hecho, no fue sino hasta los años cuarenta donde puede hallarse el primer intento por construir una narrativa policial con intenciones regionales (Trelles Paz, 2006; De Rosso, 2011; Cordero, 2013; García Talaván, 2014).

⁷ En la época de oro de la narrativa policial clásica —el período de entreguerras—, Ronald Knox (fundador del Detection Club en 1928) planteó, en 1929, las diez reglas para la composición de obras de corte policial de tipo clásica o *whudunit*. Se supone, desde la lógica de la prescripción de diez pasos, que este tipo de narrativa tiene límites y posibilidades. Sobre todo, es importante que este decálogo prohíba ciertas cosas como “II. Los agentes sobrenaturales o preternaturales están descartados por rutina” (p. XI). Ahora, que estas leyes hayan aparecido en 1929 no significa que no haya existido previamente un “cuerpo normativo” que regulara qué era o no policial. Más bien, al fundar el Detection Club en 1928, estas leyes adquieren un tono de oficialidad.

A propósito, Mempo Giardinelli (en Nichols, 2010) ha sabido diferenciar de manera cabal estas dos tendencias; la una orientada a los procesos de emulación de la novela anglosajona —entiéndase como la de tipo enigma o clásico y que fue sublimada a canónica— y la otra enfocada en subvertir ese procedimiento:

[...] la [narrativa policial] latinoamericana [posterior a los sesenta] se vincula con lo social, o sea con la vida de nuestros pueblos, mientras que la anglosajona ha estado siempre vinculada casi exclusivamente a lo individual, y/o a subrayar el heroísmo personal. En cambio, entre nosotros el heroísmo personal es mucho menos apreciado y esto ha significado un cambio fundamental para el género. Como sostengo en mi libro, el género negro norteamericano, y en cierto modo también el europeo, se basan política y filosóficamente en la confianza y seguridad que brindan sus instituciones, mientras en América Latina eso es impensable porque aquí las instituciones del Estado son vistas como enemigas ganadas por la corrupción o el negocio de la política, y no suele haber ninguna confianza en ellas. (p. 498)

De esta forma, Giardinelli (en Nichols, 2010) dimensiona las diferencias entre la narrativa policial latinoamericana posterior a los sesenta y la de tradición anglosajona o anterior a los setenta. En la cita, principalmente, se expresa que la narrativa neopolicial se entrelaza más con aspectos sociales y la vida de los pueblos latinoamericanos, en contraste con la orientación anglosajona que históricamente ha enfocado sus tramas en lo individual, el heroísmo personal y la capacidad intelectual del sujeto/detective —el detective August Dupin, en este punto, podría ser considerado un modelo—.

En otro orden de cosas, el proceso de formación de la narrativa policial, que logró un punto de consolidación con la publicación de la saga del detective Belascoarán Shayne, también supuso —desde una posición ideológica— el abandono de la “colonia cultural de otras literaturas” (Martín Escribá y Sánchez Zapatero, 2007, p. 50) que resultaba de la emulación y obediencia de fórmulas policiacas clásicas y, por ende, de la sublimación del canon policial anglosajón como paradigma de escritura.

En su defecto, este proceso tributó a una forma narrativa que pudiera escribirse y decodificarse en términos regionales, los cuales el mismo Paco Ignacio Taibo II (en Argüelles, 1990) ha sabido conceptualizar en:

La obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas de Estado como generador de crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso de poder; un sentido de humor negro a la mexicana y un poco de realismo kafkiano. (p. 14)

A partir de la cita, resulta significativo encontrar que en las palabras de Paco Taibo II (en Argüelles, 1990) —que funcionan, en un inicio, como un espacio de enunciación retrospectiva sobre su narrativa policial— se condensa una retahíla de coincidencias formales de la narrativa neopolicial a nivel regional. En efecto, la obsesión por las ciudades se entiende dado que estas son el epicentro de eventos coyunturales como el crimen, la corrupción, la arbitrariedad policial y el abuso de poder; además, la ciudad o la urbe —para los años sesenta y setenta— se había convertido en símbolo de la literatura posterior al *boom* latinoamericano que se había enfocado en temas de lo real maravilloso o en el exotismo latinoamericano condensados en ciudades rurales literarias como Macondo, Santa Mónica de los Venados o Comala.

Por su lado, la perspectiva de narración —en el neopolicial— adopta un tono peculiar de humor procaz y relajado que, a pesar de la gravedad de los problemas de tesitura o de las realidades establecidas, la cultura urbana tiende a encontrar estrategias de distensión; lo cual supone también la inclusión de la jerga, el albur en el caso mexicano y las “culturas ordinarias” como los relatos policiales, programas radiofónicos populares, canciones, series, cine y demás elementos propios de los *mass media* —según el esquema de Corcuff (2016)—.

Asimismo, lo kafkiano insinúa que la realidad urbana puede estar teñida de situaciones complejas, sobre todo, burocráticas o provenientes del Estado. Incluso, este término indica que la lógica del relato policial clásico, constreñido en el sistema de la civilidad (Kracauer, 2010) y supremacía de la razón, en Latinoamérica no tiene asidero porque las leyes de la realidad, en varias ocasiones, no logran entenderse bajo el paradigma de causa-efecto. Por ejemplo, la Justicia en esta región no opera como un instrumento estatal para defender la sociedad o la causa del individuo, como sí sucedía en la narrativa policial clásica —aunque no era efectiva, por eso la aparición del detective independiente o aficionado para suplir dicha falencia—; por el contrario, en Latinoamérica la Justicia, como órgano estatal, sirve para producir corrupción y muerte y, por tanto, va en contra de los intereses civiles.

En este marco de pensamiento, el presente trabajo gira en torno a la saga policial del detective Héctor Belascoarán Shayne y su relación con la construcción del género policial latinoamericano o neopolicial⁸ —términos que serán empleados de forma indistinta, a modo de sinónimos—.

Dicho esto, la hipótesis que se maneja como fundamento de investigación es que, si el género policial no se había consolidado o estabilizado en las décadas iniciales del siglo XX donde ya era posible rastrear un corpus extenso de textos policiales —como los trabajos de Eduardo Holmberg, Paul Groussac o del cubano Cirilo Villaverde—, era por la falta de mecanismos literarios, difusión y crítica estables que permitiesen lograr reiteraciones genéricas; cosa que pudo encontrar una proyección o hito inicial con la publicación de la saga de Belascoarán Shayne y el proceso de nacionalización del género que supuso su producción, principalmente en las cinco primeras novelas que fueron publicadas en un lapso de trece años.

Para tal fin, en este trabajo se buscará responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿de qué forma la saga del detective Héctor Belascoarán Shayne coadyuvó a concretar el género policial en Latinoamérica?, ¿qué elementos singularizan a la saga de Belascoarán para que esta pueda ser considerada como un momento de formación y consolidación del género en Latinoamérica? y ¿se puede pensar en la saga de Belascoarán como el elemento catalizador y estabilizador del género policial en Latinoamérica?

Para dar respuesta a las inquietudes expuestas, el presente trabajo se compone de tres capítulos. El primero corresponde a la acotación del objeto de estudio en tanto se plantea que las cinco primeras obras de la saga de Belascoarán Shayne ya definen las características esenciales de la forma neopolicial; por lo tanto, se realiza un abordaje y análisis en extenso de este *corpus* para iluminar zonas significativas para la constitución del género. En consecuencia, se discrimina de este estudio las obras posteriores a *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), es decir: desde la quinta novela, dado que se argumenta que, para este punto del desarrollo de la saga, el género neopolicial ya había encontrado un momento de estabilización y, cruzado este umbral, solo es posible encontrar reiteraciones genéricas que no consolidan una forma, sino la perpetúan.

⁸ Aunque es infrecuente, también se puede hallar la denominación nueva novela negra en español (Giménez y Silva, 2019). Como se puede deducir, esta nomenclatura pretende abarcar toda la producción literaria policial en Iberoamérica. En este trabajo, por su lado, no se optará por esta definición dado que los marcos de estudio se limitan a la narrativa policial latinoamericana.

El segundo capítulo estudia, en específico, el proceso de nacionalización del género *hard-boiled* en la saga de Belascoarán en dos puntos clave: detective e ideología. Ahora, centrarnos en estos dos vértices puede sugerir que otros elementos del policial quedan relegados del análisis como la ciudad, temáticas o discurso; sin embargo, se plantea que, sobre todo, el detective es un elemento que dinamiza, aglutina y otorga significancia a estos otros elementos. Además, es a través del detective que el mismo género neopolicial se consolida —es decir, logra hacer una diferenciación clara en relación con otros tipos de narrativa policial— y adquiere una carga ideológica que se considerará como un elemento constituyente del mismo.

El tercer y último capítulo busca lograr una descripción, a nivel de género, de cómo el neopolicial —a partir de la saga de Héctor Belascoarán Shayne— se encuentra al final del proceso de nacionalización del género *hard-boiled* y, sobre todo, se encuentra en medio de un arco de evolución del policial en Latinoamérica que comenzó con las emulaciones a los clásicos europeos y estadounidenses y continuó con el proceso de nacionalización. En este sentido, se establecen reiteraciones formales y se sublima al detective Belascoarán Shayne como umbral entre el policial tradicional y el nuevo.

Finalmente, en el apartado “Conclusiones”, se nominan generalidades que responden a las inquietudes planteadas como interrogantes guía de este trabajo: ¿de qué forma la saga del detective Héctor Belascoarán Shayne coadyuvó a concretar el género policial en Latinoamérica?, ¿qué elementos singularizan a la saga de Belascoarán para que esta pueda ser considerada como un momento de formación y consolidación del género en Latinoamérica? y ¿se puede pensar en la saga de Belascoarán como el elemento catalizador y estabilizador del género policial en Latinoamérica?

CAPÍTULO 1. NACIONALIZACIÓN DEL GÉNERO, SAGA, INTERTEXTUALIDAD Y POLITIZACIÓN EN LA SERIE POLICIAL DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE

Paco Ignacio Taibo II marcó un hito literario en 1976 al publicar *Días de combate*, dado que inició la exitosa serie policial protagonizada por el detective Héctor Belascoarán Shayne; un detective que no se encuentra en la categoría de aficionado, como cualquier genérico de narrativa policial clásica o de policial latinoamericano anterior a los setenta, sino como un profesional que consiente a la investigación como “un trabajo como cualquier otro, de rutina; de rutinas que van abriendo huecos” (Taibo II, 2014, p. 23); es decir: se autopercebe como un obrero o trabajador de la investigación.

De hecho, este detective sufre también un proceso de formación laboral que lo faculta a *ser* un investigador profesional —incluso como un proceso de cualquier trabajador que tiene que pasar por un proceso de capacitación en un ámbito de desempeño específico—. En *Días de combate* se establece esto cuando Belascoarán Shayne sigue un curso de correspondencia de detectives:

La Academia Internacional de Detectives Argentinos, registrada en los anales de la Ciencia de la Deducción como la más prestigiosa del Continente, se complace en informarle que tiene a la disposición de usted, así como a la de otros distinguidos colegas suyos, a los que pueda usted poner en conocimiento, un curso especializado sobre detección, ubicación, reflexión inicial y manejo de impresiones digitales. (Taibo II, 2014, p. 75)

Asimismo, este detective tiene por espacio de acción la ciudad de México D.F., lo cual faculta —aunque no de manera exclusiva— que los casos en los que se desempeña establezcan vasos comunicantes entre los crímenes y el contexto sociopolítico. Esta característica, en consecuencia, lo hará reconocerse como un “detective callejero” (Taibo II, 2014, p. 17) que no consciente la investigación desde un espacio estático o como un proceso eminentemente cerebral, sino que entiende que “la acción sólo puede ser explicada por la acción” (Taibo II, 2014, p. 96).

En otro orden de cosas, a lo largo de los años siguientes, la serie policial de Héctor Belascoarán Shayne se desplegó a través de nueve obras adicionales hasta las postrimerías del siglo XX, cuando Paco Ignacio Taibo II publicó *Muertos incómodos* (2005) —novela

escrita en conjunto con el Subcomandante Marcos— que completó, de cierta manera, la saga. Aunque sería más preciso decir que esta fue la última aparición del detective Belascoarán Shayne, dado que la saga se terminó de manera oficial en *Adiós, Madrid* dado que el narrador pone fin a las aventuras del detective como si fuera una película de detectives: “Sobre las imágenes de un Madrid suburbano, de multifamiliares sin panderetas, ojeando por la ventanilla, Héctor Belascoarán pensó que casi se podía poner fin a todos esos días y correr los créditos de salida” (Taibo II, 2014, p. 822).

Ahora, dentro del panorama de la narrativa latinoamericana, *Días de combate* es considerada un punto de referencia porque, como Garí (2022) indica, fue un trabajo pionero que dio paso a lo que sería denominado como neopolicial; es decir, una manera de escribir narrativa de esta factura en términos latinoamericanos, lo que supondría el enfoque de la experiencia urbana como crisol de los eventos sociopolíticos, ideología, jerga y dialectos locales, el uso de los registros de la cultura popular e integración de diversos formatos artísticos —provenientes de los *mass media*— como el cine, cómic, música, radio y la televisión (Giardinelli en Nichols, 2010; Corcuff, 2016).

Huelga decir, además, esta retahíla de novelas influyó la literatura policial ulterior —por ejemplo: la saga de Cayetano Brulé (escrita desde 1993 hasta 2021) del autor chileno Roberto Ampuero— al proponer, dentro del panorama latinoamericano, una noción clave: la saga⁹; lo cual permitió que las novelas policiales posteriores a los setenta, en la región, pudieran tener un marco de referencia para concretar una forma narrativa estable, girando en torno a una fórmula que constriñera las posibilidades de creación y, por tanto, que permitiera ser producida y decodificada en los términos locales planteados por la serie policial de Taibo II.

No hay que olvidar que el término *fórmula* ha sido un concepto adlátero —incluso constituyente— al género policial. Haycraft (1941), Cawelti (1976) y Symons (1982) lo han conceptualizado de diferentes maneras a lo largo del estudio del policial. Haycraft y Symons entienden por fórmula a las leyes de la narrativa policial o a las condiciones específicas de fábula que debe seguir un autor para escribir narrativa policial (por lo general: plantear un misterio, describir el proceso de investigación y exponer al culpable);

⁹ En este trabajo se entenderá el concepto *saga* bajo el pensamiento de Sánchez y Martín (2010): “A pesar de que, en sentido estricto, el término ‘saga’ se refiere al relato destinado a la ‘narración de la historia de determinadas familias —reales, principalmente— y de sus pueblos respectivos’ [...] y aparece en la historia de la literatura vinculado a los legendarios poemas épicos germánicos, los estudios narratológicos acostumbran a denominar con ese nombre —o con el de ‘serie’— al grupo de novelas o cuentos protagonizados por un mismo grupo de personajes”. Lo importante, para este trabajo, es la última aseveración, donde se prioriza la aparición de un personaje constante en un grupo de obras.

algo similar a lo que Jorge Luis Borges prescribía en *Leyes de la narración policial* (1933) cuando habló de “los mandamientos” (seis en total).

Sin embargo, nos interesa entender este concepto desde la perspectiva de Cawelti (1976) quien se detuvo a pensar a qué se referían los estudiosos del policial cuando hablaban de fórmulas. Pues bien, para este autor dicho concepto tiene doble valencia. La primera habla de los patrones convencionales y específicos de una cultura inscritos en un período clausurado; que, si se los lee por fuera de aquel, dichas convenciones pierden sus significados originales. La segunda definición indica el matrimonio de convenciones culturales específicas con una forma universal. En general, el concepto *fórmula* —desde el punto de vista de Cawelti— es un conjunto de convenciones con una tendencia a mostrar especificidades, mismas que deben ser sucedidas en varias obras para que se perpetúen y establezcan un esquema de escritura. Hay que advertir que tanto fórmula como género, en la teoría de Cawelti, muestran puntos de contacto. Pero la diferencia está en que la fórmula es un estado previo (patrón con cierta tendencia al cambio) a la consolidación del género (organización ya clausurada y estable).

Ahora, en la narrativa neopolicial propuesta e iniciada por la serie policial de Héctor Belascoarán Shayne, entonces, el planteamiento de una saga —un campo que supone la sucesión de obras— logró establecer una fórmula narrativa que, asimismo, planteó en el horizonte de la literatura latinoamericana la aparición de un género neopolicial con una base de características propias, estables y con proyección regional.

Esto, a su vez, permitió, como menciona Garí (2022), que *Días de combate* y la noción de saga con la que fue construida¹⁰ instalara al género neopolicial como una forma de narrar “global-local” (p. 189), puesto que la coincidencia en la fórmula narrativa y tópicos sociocríticos no se limitaba a un país específico, México, sino que trascendía a toda la región Latinoamericana.

Es por eso que la noción de saga —que engloba aspectos como la fórmula— pudo replicarse de manera rápida por toda Latinoamérica, ya que las obras de la serie de Belascoarán Shayne se publicaban casi a año seguido, lo que generaba un efecto de secuenciación de las aventuras del detective y, por ende, de réplica de la fórmula narrativa. A esto, incluso, vale añadir que la saga de Belascoarán Shayne fue apoyada por

¹⁰ La noción de saga se puede apreciar incluso desde el inicio de la serie policial dado que, al final de *Días de combate*, el narrador plantea dos preguntas que funcionan como *cliffhanger* de corte metafísico ya que interpelan (y, por lo tanto, demandan respuesta en términos de “acción del detective”) la inmanencia de Héctor Belascoarán Shayne: “¿Podría liberarse de aquella pesadilla alguna vez?, ¿podría volver a vivir nuevamente sin cargar detrás de sí aquel cadáver incrustado en la reja?” (Taibo II, 2014, p. 148).

los procesos editoriales que distribuyeron la obra hacia todo el continente de manera inmediata.

Adicionalmente, según el análisis de Garí (2022), la publicación de esta obra posibilitó un cuestionamiento directo de la herencia de la narrativa policial latinoamericana previa a los años setenta, específicamente en lo que concierne a la fórmula de la novela de enigma o *whodunit*, para abrir las puertas a una nueva corriente de influencia: la novela negra o *hard-boiled* estadounidense, destacando especialmente las contribuciones de autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett; aunque se incluyen otros escritores como Ross Macdonald o James M. Cain, que —al día de hoy— son también considerados canónicos.

De hecho, el mismo Taibo II (2011) indica:

Los escritores policíacos iniciamos el cambio, el viraje del gusto, como lectores (tómese nota que todos los escritores policíacos de habla hispana somos lectores habilitados). Pasamos de la novela enigma esencialmente inglesa a la novela negra. Y ese fue un viraje tardío. La batalla de los 30: Hammett vs. Van Dine, Chandler vs. Dickson Carr, Goodis vs. Agatha Christie, se produce en español en los años 60 y sobre todo a principio de los años 70. (p. 202)

Como es posible deducir, este último punto fue determinante porque facultó establecer un nuevo modelo paradigmático de escritura que consintiera una nueva forma de escribir narrativa policial y que dejara por fuera el dogma del proceso o investigación cerebral —propio de la fórmula clásica— para enfocar, más bien, el contexto donde sucede el caso, el origen de los crímenes y los distintos móviles que los excitan.

A propósito, a este proceso de reencuadre, de manera general, se lo conoce como la “nacionalización del género policial” (García, 2022). Pero vale mencionar que este concepto no es literal en el sentido de que se limita a una nación específica —en este caso México—, sino que se entiende de manera que “esta nueva literatura policiaca de lengua española [...] por primera vez puede prescindir totalmente de una relación mecánica con los referentes (textuales y extratextuales)” (Padura, 1999, p. 41). Es decir, la nacionalización del género policial no tiene que ver con la construcción de una literatura nacional, sino con la construcción de una literatura e identidad regional (Garí, 2022).

Por otro lado, a partir de la saga de Héctor Belascoarán Shayne, Paco Taibo II definió —*a posteriori*— otro aspecto clave en la narrativa neopolicial latinoamericana: la recuperación y reinterpretación de la “novela social y comprometida” (Parra, 2015, p. 140) que se había perdido en los años treinta y que se había construido como un paradigma de lo que suponía o representaba el ser latinoamericano; en otras palabras, de la integración nacional y el reflejo de la totalidad de las realidades sociales dentro de la literatura.

Es por ello que al hablar del autor mexicano y la saga de Belascoarán Shayne es recurrente caer en el lugar común de que la narrativa neopolicial es la politización del género (Castro Rodas, 2011), cosa que, de cierta forma, resulta evidente si se la examina a la luz de que en el neopolicial el crimen no es un elemento que debe ser resuelto, sino que es a través de él que se puede reflexionar sobre la tesitura.

Asimismo, la aparición de este conjunto de obras dentro de la literatura latinoamericana posibilitó que Paco Ignacio Taibo II pueda realizar —a inicios de la década de los noventa— un ejercicio de crítica retrospectiva para acuñar el concepto de neopolicial latinoamericano que englobará toda la literatura policial regional escrita después de los setenta y que la caracterizará en tres puntos clave: la ya mencionada nacionalización del género, intertextualidad a partir del concepto de saga y la politización del mismo.

Dicho esto, la saga de Héctor Belascoarán Shayne se conforma por tres bloques de producción identificables. El primero abarca las obras *Días de combate*, *Cosa fácil* (1977), *Algunas nubes* (1985), *No habrá final feliz* (1989) y *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), en donde se trabajan los conceptos de nacionalización del género, saga y de reiteración de elementos formales; además, se asientan las bases de lo que serán las características del neopolicial latinoamericano.

El segundo bloque se establece con *Sueños de frontera* (1990), *Adiós, Madrid* (1993), *Amorosos fantasmas* (1998) y *Desvanecidos difuntos* (1999); las cuales forman un conjunto de obras que retoman y perpetúan las nociones sentadas en el bloque de producción anterior.

El último bloque gira en torno al libro *Muertos incómodos* (2005) escrito en coautoría con el Subcomandante Marcos y marca el fin de las apariciones de Belascoarán Shayne como personaje/detective.

Dicho esto, es necesario puntualizar que la segmentación por bloques o los cortes realizados no son operaciones metodológicas exclusivas para este trabajo. Aunque,

efectivamente, en el mismo solo nos ocuparemos del primero ya que es el período que, como se argumentará enseguida, es el que alcanza mayor representación dentro de la narrativa neopolicial, porque cuenta con mayor significancia narrativa y formal y se convirtió en el paradigma genérico de la literatura de esta índole.

En pocas palabras, en estas cinco obras iniciales Paco Ignacio Taibo II sentó todas las bases del género neopolicial y las replicó en sus trabajos posteriores, porque la fórmula de escritura ya se había consolidado en ellas. Dicho esto, cabe acotar que los cortes también corresponden a las tres etapas programáticas de escritura que el autor siguió a lo largo del desarrollo de la saga y que marcan, en efecto, tres momentos de desarrollo del género.

El detective Héctor Belascoarán Shayne en sus cinco primeras novelas

De entrada, cabe plantearse: pero ¿qué pasa en las cinco primeras novelas de la saga de Héctor Belascoarán Shayne? La respuesta, paradójicamente, es nada novedoso en el sentido de que, a pesar de que esta saga puede ser considerada como la piedra seminal del género neopolicial y su existencia significó un parteaguas en el panorama literario latinoamericano (Noguerol, 2009; Garí, 2022), sus tramas están compuestas por una multiplicidad de tópicos de toda la literatura policial precedente que, para el período de lo setentas hasta los noventas, estaban completamente agotados en tanto había existido un auge en la escritura de narrativa policial a nivel global y, por ende, se podían encontrar un sinnúmero de permutas en sus formas desde las propuestas por Edgar Allan Poe hasta las del mexicano Rafael Bernal. Es más, Mempo Giardinelli (en Nichols, 2010) expresa que, de manera general, el neopolicial no es revolucionario o no presenta una ruptura radical con su forma antecesora y tampoco con los temas abordados.

Desde cierto punto esto es correcto; incluso, desde un enfoque de construcción del género, según los postulados de Todorov (1988), no debería extrañarnos que la serie de Taibo II en la saga de Belascoarán Shayne recupere fórmulas, temas o estilos, porque esto está contemplado en el arco de desarrollo de un género, debido a que un género no parte de manera espontánea sino se desprende de uno ya existente por razones de subversión, contaminación o solapamiento.

Ahora, en este primer bloque —las cinco obras iniciales de la saga en mención— existe un punto clave que permite encontrar un campo fértil de implementación y producción de la nueva narrativa policial latinoamericana: la reactualización de los elementos policiales ya no del estilo del policial clásico, sino del *hard-boiled* (Cerezo,

2005) que dio paso a que la permuta, ordenamiento y reinterpretación de la función de algunos elementos sustanciales del policial generara una batería que enfocara a un espacio concreto: el entorno donde se instala el misterio (Castro Rodas, 2011).

Esta recombinación de factores, por supuesto, dio paso al marco de desarrollo del neopolicial. En otras palabras, a pesar de que no existe nada “nuevo” en la narrativa policial de Taibo II —en relación con una ruptura radical de las bases—, existe un reenfoque de los antecedentes que ayudó a encontrar un espectro de novedad que tributara a establecer una nueva forma de narrar literatura de factura policial en la región, pero esto se limitó a las cinco primeras obras.

En este marco, al mismo tiempo, es evidente que un género, como menciona Steimberg (2013), tiene una vida social en tanto cumple con una transición de estilo a género¹¹ como tal. En específico, se puede observar que para la saga de Belascoarán Shayne este ciclo se cumplió en sus cinco primeras novelas porque en este rango agotó todos los posibles escenarios para la reconfiguración de sus elementos policiales constitutivos en el asentamiento de un “hacer”; por ende, en el segundo bloque solo existiría una reiteración y perpetuación del procedimiento.

Sin embargo, para llegar a ese análisis —y estructurar una argumentación vinculada— es importante desglosar cada novela del primer bloque para tener un panorama completo de las mismas y entender en qué puntos la reactualización proporciona una nueva forma de estructurar los elementos policiales que permitan la consolidación del neopolicial.

Pues bien, como se sabe, la saga policial empieza con *Días de combate* que es una novela que introduce al detective Héctor Belascoarán Shayne en el panorama literario latinoamericano. Este personaje se caracteriza porque en él existe una voluntad por cumplir un oficio que, desde su visión, es como cualquier otro. De hecho, comparte oficina con Gómez Letras, un plomero; lo que indica la compatibilidad de las dos labores bajo el signo de oficio. Ahora, para desempeñarse como detective sigue un curso de correspondencia que le faculta todos los conocimientos técnicos para su desempeño. Es decir, el detective, a diferencia de Auguste Dupin, por ejemplo, no cuenta con el don congénito de la deducción, sino existe una voluntad de “querer ser” investigador. De hecho, en la novela esto se puntualiza de manera diáfana: “Ningún curso de detective por correspondencia iba a dotarlo de una mentalidad deductiva afinada” (Taibo, 2014, p. 23);

¹¹ Esto lo desglosaremos a profundidad en el capítulo 3.

lo que plantea, muy prematuramente, que una de las características del neopolicial será la pérdida del factor cerebral o deductivo que caracterizaba la narrativa policial clásica.

Por otro lado, a él lo acompaña un grupo de personajes secundarios —que aparecerán en toda la saga— como su compañero de oficina Gómez Letras (ya mencionado), Marina (exnovia) y sus hermanos Carlos y Elisa. Además, en esta primera novela el criminal de turno es Cerevro —la grafía es correcta—, un femicida en serie que, a partir de pistas que va regando por las partes más pobres y alejadas del México D.F., emplaza un proyecto de violencia que decantará en la investigación por parte de Belascoarán Shayne.

En consecuencia, la investigación también supone la posibilidad de obtener conclusiones. En este marco, en *Días de combate* la premisa narrativa se fundamenta en que Belascoarán Shayne persigue al criminal gracias a un arranque emocional y a la necesidad de encontrar el origen del mal de la ciudad. Al final —y esto será lo que marca el compás de todo el neopolicial latinoamericano— llega a una doble conclusión: que el Estado es el principal asesino en la región latinoamericana y que el detective y el criminal son dos entes que se enfrentan en un mismo escenario: la ciudad.

Es más, el careo final entre Cerevro y Belascoarán Shayne es importante porque establece de manera concreta lo señalado:

—Bien, he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas... ¿Dónde está el estrangulador?

—El Gran Estrangulador es el sistema.

—¡Bravo! —sonrió—. Ve, ¡ve!, es evidente. Yo sólo soy un hombre que juega a la vida y la muerte, como ellos. (Taibo II, 2014, p. 146)

Con las ideas fundamentales de la saga de Belascoarán Shayne expuestas de manera expresa —función del detective, Estado como el Gran Estrangulador y la ciudad como telón de fondo—, Taibo II publica un año después, en 1977, *Cosa fácil* que es una novela que presenta a los mismos personajes; sin embargo, añade a Gallo Villareal

(experto en drenaje profundo) y Carlos Vargas (tapicero) como compañeros de oficina, lo que refuerza la idea de “oficio” de detective.

A nivel argumental, esta novela muestra una ironía expresa en relación con su título —*Cosa fácil*— dado que el detective Belascoarán Shayne se enfrenta a tres casos complejos y sin un punto de contacto entre sí: la búsqueda del asesino de un ingeniero en medio de una fábrica tomada por sindicalistas, la precautela del honor de una *vedette* de la época del cine de oro mexicano y la búsqueda de Emiliano Zapata; lo que deriva en que el detective no pueda dormir por largas jornadas por la complejidad y copiosidad de asuntos por atender.

Ahora bien, estos casos no son coincidencia, sino que giran en torno a tópicos del neopolicial latinoamericano: la política, la cultura popular y la reconstrucción de la historia a partir del abordaje de hitos, en una especie de historiografía. Al final, los tres casos son resueltos con moderado éxito. Aunque lo destacable de esta novela es que marca dos puntos importantes: la introducción del factor discursivo intercalado en la relación detective-crimen y la recuperación de la historia como fundamento del género neopolicial.

En el primer punto se inscribe que *Cosa fácil* es un punto de quiebre del detective —como actante o rol—, dado que en esta novela adquiere su rasgo distintivo: la cojera y el uso del parche en su ojo izquierdo que lo diferencia de los detectives anteriores del policial clásico, ya que estos son pulcros e invencibles y Belascoarán Shayne parece encarnar una persona “real” en el sentido de que es vulnerable al entorno y a la dinámica de la investigación. Asimismo, en este punto existe una asimilación del detective como tal. De hecho, el uso de la autodenominación en el clímax de la novela es altamente significativa: “—¿A quién anuncio? / —Héctor Belascoarán Shayne, detective independiente” (Taibo II, 2014, p. 296).

En la cita se observa que Belascoarán Shayne se concibe como tal a comparación de lo que sucedía en la novela anterior donde se conformaba con querer ser un investigador privado. Este discurso que construye al detective es interesante en *Días de combate* porque muestra el camino que ha seguido hasta el perfilamiento como “héroe”, cosa que habían planteado Boileau-Nacerjac (1968) con relación a cómo se construye un personaje/detective en la novela negra que no consistía en exclusivo en la adición de una dimensión psicológica que había tenido, por ejemplo, Sherlock Holmes como la experimentación de sentimientos como el rechazo, orgullo, amor o fascinación que en definitiva no eran más que adornos, sino en la sensación de miedo que le causa el enigma

que se convierte en *su* enigma y que lo pone en una situación de vulnerabilidad tanto física como psicológica. Para las alturas en que Belascoarán Shayne se presenta como “detective independiente”, este ya cuenta con las heridas de bala, ha asimilado el miedo y ha cultivado la necesidad de venganza que derivará en la deformación moral habitual del detective porque ya no busca la eliminación del enigma, sino la eliminación del criminal.

En la tercera novela, *Algunas nubes*, de 1980, el detective se enfrenta a un tópico: una viuda —una mujer indefensa— solicita su ayuda para proteger su vida y su patrimonio. No obstante, a medida que la trama avanza, el problema se complejiza a tal grado de recuperar la idea de que el Estado es el verdadero asesino que se había planteado dos novelas atrás.

Ahora bien, lo descollante de esta obra es que, además, Paco Taibo II seguirá introduciendo con fuerza elementos que, eventualmente, se convertirán en características del neopolicial: la metaliteratura como recurso estético y discursivo, la cultura popular como base de verosimilitud, la dimensión política del detective, el desleimiento de los métodos deductivos para tributar al discurso y la identificación del Estado como fuente del mal social. Por supuesto, en esta novela se recuperan elementos planteados en las dos obras anteriores. De forma general, al inicio de *Algunas nubes* se puede encontrar todo lo mencionado cuando el narrador explica:

Héctor Belascoarán Shayne tenía dos apellidos exóticos, una carrera de ingeniero amparada por un diploma de la Universidad Nacional, un ojo menos que otros, treinta y cinco años, una exesposa, una examante, dos hermanos, un traje de mezclilla que más que de detective parecía de antropólogo social en trabajo de campo, una pistola .38 guardada en un cajón en su oficina de la Ciudad de México, una leve cojera producto de un tiro en la pierna derecha, un título de detective privado producto de un curso tomado por correspondencia; una marcada predilección por los refrescos embotellados, las lociones de limón, la ensalada de cangrejo, algunas novelas de Hemingway (las primeras y la última) y la música de bossa nova. Sus héroes favoritos eran Justin Playfair, Miguel Strogoff, John Reed, Buenaventura Durruti, Capablanca y El Zorro. Sabía que no podía ir muy lejos con un panteón de héroes como ése. Dormía menos de seis horas diarias, le gustaba el suave ruido que hacen las ideas al

ordenarse, y llevaba los últimos cinco años soportando el peso desigual de un cansancio sin motivo que le hacía recordar épocas de pasiones pendejas, amores tontos, rutinas que entonces parecían excitantes. No tenía un alto concepto de sí mismo, pero sabía y respetaba su terquedad. (Taibo II, 2014, pp. 331-332)

Aunque lo destacable de esta novela es que da fuerza el elemento metaliterario, pero no para tender líneas con otras literaturas o artes, sino con un fin discursivo en tanto detective y autor se confrontan para reconocerse cada uno en su oficio/*ethos*:

—Mira, pinche Paco [Ignacio Taibo] —dijo Héctor apagando su último Delicado en el cenicero de latón—. No, yo detective, yo pura madre. Yo lo único que pasa es que no sé escribir novelas, entonces me meto en las de otros. Yo solito contra el sistema, ya vas. Llevo cinco años cultivando el estilo, porque lo que es la puntería, con la .38 a diez metros se me pela un elefante. Estoy tuerto, cuando llueve cojea, ayer me di cuenta de que ya tenía canas, estoy más solo que perro esquinero, si no fuera por mis hermanos, no tendría a nadie a quién llorarle. No lloro nunca. Me emputa tanto como a ti, me reencabrona cómo se van consumiendo el país y lo van haciendo mierda. Soy tan mexicano como cualquiera. Ha de ser por eso que ya no creo en nada más que en supervivir y seguir chingando. A mí el 68 se me pasó entre los ojos y cuando me di cuenta, ya estaban los tanques en la universidad. Leí al Che a los treinta, y eso porque una vez me quedé encerrado en una casa donde no había otra cosa que leer. Estudié ingeniería para hacer puentes, catedrales, drenajes, ciudades deportivas y terminé de ojete en la General Electric. ¿A mí qué me dices? Yo soy detective porque me gusta la gente. (Taibo II, 2014, pp. 356-357)

Por otro lado, *No habrá final feliz*, de 1981, es la condensación de todos los elementos manejados por Paco Ignacio Taibo II en las novelas que anteceden a esta. De hecho, el argumento de la misma es simple: el detective Belascoarán Shayne intenta, a partir de la resolución de un caso aparentemente nimio, dismantelar un grupo paramilitar conocido como los Halcones, quienes habían sido los artífices de la Matanza del jueves de Corpus en 1971.

En esta novela, como es de suponer, se lleva a la ponderación la tesis de que el Estado es el verdadero criminal de Latinoamérica y que el detective, a partir de su moral, es un artefacto que procura impedir su avance o, por lo menos, intentará denunciarlo. Pero lo segundo no se cumple, porque esta novela asume una característica fundamental de la novela negra: no interesa saber quiénes son los conspiradores, pero sí la conspiración (Palmer, 1983). Al final, el detective es asesinado bajo la lluvia, lo que corrobora la vulnerabilidad del detective y el poder corrupto e invencible del Estado.

La quinta novela es *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* de 1989. En esta novela se marca el fin del ciclo de la primera etapa, donde se ha logrado estructurar las características más generales del neopolicial latinoamericano, todas ellas ya mencionadas a lo largo de este apartado. Aunque esta novela viola una de las reglas del mismo: la verosimilitud, porque revive al detective que años antes había sido asesinado por los Halcones bajo la lluvia; sin embargo, su argumento es que esta novela sucede antes que *No habrá final feliz* y encima lo trata con humor o cinismo: “Tú no mueres”, le dice su secretaria a Belascoarán Shayne.

Este movimiento resulta intrigante debido a su desviación de los procedimientos estéticos que empleaba Paco Taibo II, optando por un enfoque, más bien, editorial, similar a lo que ocurrió con *El Regreso de Sherlock Holmes* en 1903. En aquel entonces, el público anhelaba el retorno de Holmes, quien previamente había desaparecido junto con su enemigo Moriarty en las cataratas de Reichenbach. En el caso de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* existe un paralelismo que se confirma con el caso de Conan Doyle en el prólogo del libro:

Su aparición por tanto en estas páginas es un acto de magia. Magia blanca, quizá, pero magia irracional e irrespetuosa hacia el oficio de hacer una serie de novelas policiacas. La magia no es totalmente culpa mía. Apela a las tradiciones culturales de un país en cuya historia abundan los regresos: aquí regresó el Vampiro, regresó el Santo (en versión cinematográfica), regresó incluso Demetrio Vallejo desde la cárcel, regresó Benito Juárez desde Paso del Norte... Este regreso en particular se gestó hace un par de años en Zacatecas cuando el público de una conferencia exigió que Belascoarán volviera... (Taibo II, 2014, pp. 482)

Pero más allá de todo ello, lo determinante de este “regreso” o “aparición” es que Taibo II confirma la existencia de un público enfocado en el género policial —aspecto que no vamos a abordar en esta oportunidad, dado que supera los límites de la investigación—; lo que permite suponer que para ese entonces ya existía un género identificado dentro de la literatura latinoamericana.

A partir de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* se da paso al segundo bloque de la saga de Belascoarán Shayne, donde los eventos que se narran evidencian reiteraciones del procedimiento de escritura y una reutilización de los tópicos manejados en las obras anteriores. Esto quiere decir que, aunque suceden eventos en términos de trama y discurso, no se observa una evolución adicional del género en este sentido. Más allá de eso, se puede considerar a esta novela como el umbral entre la cimentación del estilo y la reiteración de fórmulas ya probadas para la formación de un eventual género.

De hecho, es importante destacar que, hacia finales de los ochenta —período donde se escribieron las cinco primeras obras de la serie policial de Héctor Belascoarán Shayne—, el género policial ya había logrado una consolidación evidente, puesto que otros autores como Rafael Ramírez Heredia habían construido un *corpus* notable de neopolicial que establecía características sólidas y recurrentes en el género.

En efecto, como se detalla en el estudio de Guevara (2022), comenzaron a surgir además antologías de relato policial latinoamericano que demostraban la autonomía del género y la necesidad de interpretar estos textos desde su propia singularidad; es decir: ya no hacía falta sentar unas bases porque las mismas ya habían sido establecidas en las primeras obras de la saga de Belascoarán Shayne; incluso se habían publicado otras obras canónicas como *El lugar de los hechos* de 1978 de Rafael Ramírez Heredia y “La loca y el relato del crimen” de Ricardo Piglia (1976) que coadyuvaron para la formación del género neopolicial.

Vale acotar, a propósito, que este trabajo no busca encontrar en la narrativa policial de Paco Ignacio Taibo II un mesianismo del género neopolicial o arrogarle logros exclusivos que, no necesariamente, son propios del autor. Por el contrario, somos claros al indicar que si este autor fue notable —en un contexto donde ya existían esfuerzos por formar un género propiamente latinoamericano— fue porque, primero, logró consolidar un proyecto narrativo en forma de retahíla que dio continuidad y profundidad al mismo; cosa que no era una generalidad en el panorama latinoamericano de los setentas. Segundo, porque Taibo II no solo contribuyó al género desde su posición de autor, sino que se apoyó en una batería mediática (gracias a su militancia política en grupos de izquierda),

de instituciones literarias (como teórico, editor y gestor de eventos culturales sobre policial; además, que ganó muchos premios importantes) y también adecuó sus novelas de la saga de Belascoarán Shayne a otros lenguajes mucho más populares como el cine.

Construcción del primer bloque

Fórmula narrativa

Ahora bien, la saga de Belascoarán Shayne, como se dijo, fue el primer esfuerzo por llevar a la práctica un marco de prescripciones para la novela policial latinoamericana que ya se habían sentado, por ejemplo, en *Leyes de la narración policial* de Jorge Luis Borges (1933). De esta forma, la narrativa policial de Taibo II se caracteriza por su estructura influida en gran medida por el estilo *hard-boiled* de Hammett y Chandler, un modelo paradigmático de narrativa estadounidense de inicios del siglo XX.

Pero ¿por qué esta elección y no la narrativa policial clásica, por ejemplo? El mismo Taibo II (2011) explica este arbitrio:

La novela negra es un encuentro adecuado a las búsquedas de lecturas de las generaciones posteriores al 68, que admite con desenfado que los subgéneros no existen y que no hay pecado en la lectura de la “evasión”, o más bien, que hay tanto o tan poca “evasión” en el *Quijote* como en *Cosecha roja*. (...) [Además], este viraje crea un puente de posible cruce. Las distancias ente la campaña inglesa y el barrio miserable cerca del Río de la Plata se reducen cuando lo que hay que cruzar es el espacio entre Poisonville o el Barrio Chino de San Francisco y las Ramblas barcelonesas o la colonia Roma de la ciudad de México. (pp. 202-203)

A partir de la cita es posible responder la inquietud inicial, porque Paco Ignacio Taibo II es claro al describir el itinerario para que la novela negra —puntualmente, el *hard-boiled*— se convierta en un paradigma de escritura apropiado para las generaciones que siguieron al movimiento social del 68 y apoye la escritura de la narrativa neopolicial.

Primero, porque para los escritores jóvenes que iban a decantarse por la literatura policial en México como Rafael Ramírez Heredia y el mismo autor de *Días de combate*, la novela policial clásica representaba “la peor novela” (Taibo II, 2012, p. 202) ya que esta se caracterizaba por la reiteración dogmática de los tópicos del policial que embebían del imaginario victoriano y posvictoriano: defensa de la burguesía y el *statu quo*, el

extranjero como un eventual enemigo —esto debido a los procesos colonialistas de Reino Unido—, industrialización agresiva y aparición de las ciencias forenses.

Segundo, para los años setenta, el género policial ya no representaba un “subgénero” o un “genero menor” que rondara por los márgenes de la literatura latinoamericana. De hecho, Paco Ignacio Taibo II (2012) menciona que esta forma narrativa es flexible ya que no reconoce límites rígidos entre subgéneros y no juzga su lectura como una simple “evasión” como se consideraba a la narrativa policial. Más bien, sugiere que tanto las obras clásicas como *Don Quijote* o las policiacas como *Cosecha roja* pueden proporcionar un escape literario válido y pueden ser formas literarias en el sentido estricto.

Esta postura, asimismo, es interesante pues recupera una discusión que Alfonso Reyes en 1945 había clausurado con la sentencia: “el género policial es el clásico de nuestro tiempo” (p. 10) en un intento por demostrar que el policial no representaba un ejercicio estético vacío o una moda, sino que tenía una importancia literaria porque había formado un género con obras fundamentales y precursoras.

Ahora bien, “clásico de nuestro tiempo” es, en evidencia, una exageración y no consiste en algún tipo de argumento que valide la importancia del policial en Latinoamérica; sin embargo, esta construcción discursiva sirvió —en esa contingencia— para impulsar la producción de narrativa policial, la masificación editorial y el desarrollo de la crítica y teoría que validara la formación de un género.

Tercero y último, en la cita, Paco Taibo II (2012) destaca la forma en la que la novela negra puede establecer un puente entre diferentes lugares geográficos, ya que la distancia entre Europa, Estados Unidos y los barrios marginales de América Latina disminuye cuando se comparan, porque en todos los casos se habla de los mismos tópicos: violencia, crimen, ausencia de Estado y demás; cosas que pueden definirse como “problemas sociales” (Castro Rodas, 2011, p. 311).

Ahora, el elemento social en novela policial clásica estaba ausente, porque el fundamento de este tipo de narrativa solo se centraba, en exclusivo, en el manejo hábil de los tres ejes del policial: misterio, detective y explicación final. Fuera de eso, todo resultaba accesorio, por ende, innecesario. Incluso, en esta lógica, un pie de página resultaba un elemento “distractor” del policial clásico. En los libros de Ellery Queen (1953) —en las traducciones al español—, por ejemplo, se colocaban notas con las siguientes advertencias: “Para no distraer su atención con notas a pie de página, diremos aquí que *Sunday* equivale a *domingo*, *Monday* a *lunes*, *Tuesday* a *martes*, *Wenesday* a

miércoles, *Thursday* a jueves, *Friday* a viernes y *Saturday* a sábado” (p. 5); esto supone que la generalidad del policial sobre los elementos imprescindibles —y los discriminados— estaba socialmente aceptada incluso para los editores de este tipo de narrativa.

En este tenor, huelga decir que esta elección —entre la novela policial clásica y la *hard-boiled*— también es importante porque, como Taibo II (2011) lo indica, antes la parodia y el pastiche era moneda corriente porque los autores que se dedicaban a reproducir fórmulas del policial, hasta antes de los setenta, se basaban en la narrativa policial clásica que se enfocaba en la sociedad burguesa y en la eliminación del enigma que era el elemento que ponía en riesgo su armonía a partir de una investigación. Es por ello que al generar una interpolación de elementos como la conformación del escenario, construcción de personajes y demás se impelía un desfase que tributaba al pastiche y la parodia.

Los casos que pueden ser citados en este contexto son variados, pero uno de los más destacados es el caso de *Las Pesquisas de Román Calvo* del chileno Alberto Edwards, de 1914, pues estos relatos transformaron Valparaíso en el Londres del período victoriano, lo que generó una desconexión evidente entre la narrativa y la realidad circundante. En otras palabras, no se lograba establecer un nivel adecuado de verosimilitud en la narración, lo que daba como efecto una imitación de los textos de Conan Doyle (Franken, 2004).

No obstante, en esa época, esto no se percibía como un inconveniente, más bien era un mérito porque, como argumentaban Boileau-Nacerjac (1968), cuando se escribe novela policial se emplea una serie de normas rígidas, de otra manera se está yendo en contra del fundamento del género que es la reiteración formal. Incluso, en el caso de *Román Calvo*, Edwards lo tildaba, de manera literal, como el Sherlock Holmes chileno en sentido de la correspondencia entre los textos.

De esta manera, los escritores latinoamericanos de novela policial a principios del siglo XX seguían el dogma propuesto por el Detection Club que exigía un cumplimiento estricto de las normas del género: la presentación del enigma, la investigación por parte de un detective y su resolución por medios puramente cerebrales. Más allá de eso, cualquier elemento adicional resultaba en una “contravención” de las leyes policiales. De hecho, Ronald Knox (1929) —uno de los integrantes del Detection Club— escribió a modo de mandamiento: “Los agentes sobrenaturales, preternaturales o psicológicos están

descartados por rutina” (p. 127), lo que indica una rigidez en el empleo de recursos dentro del policial y en una confianza excesiva en el elemento cerebral, analítico e incluso real.

En este marco, en 1976, se publica *Días de combate* que es, justamente, una de las primeras novelas del género policial que se publica con base en un conjunto de convenciones literarias del estilo norteamericano *hard-boiled* que Bartual (2007) ha detallado minuciosamente, lo que nos permite comprender mejor su enfoque narrativo:

[El *hard-boiled* es una] narración en primera persona, lenguaje duro, uso de argot callejero, cinismo profundo en el carácter de un detective protagonista que está *de vuelta de todo* [a merced de las contingencias y la violencia experimentada], pérdida de importancia del proceso de identificación del culpable, y unos rasgos y, a veces, nihilistas en la filosofía vital del detective. (p. 98)

El párrafo anterior describe de manera concisa los elementos clave del género *hard-boiled* que serán asumidos, adaptados y reordenados en el neopolicial —a partir del proceso de nacionalización del género—, resaltando el estilo narrativo en primera persona, el lenguaje crudo, la jerga y los dialectos y el cinismo profundo del detective protagonista que decantará en un tono procaz-humorístico en ciertos casos. Además, se destaca la pérdida de relevancia en la identificación del culpable, es decir: el factor cerebral-metodológico, y se sopesa la filosofía vital y la moral impoluta a menudo estoica y nihilista del detective que lo vuelve un personaje socialmente comprometido con las causas del contexto. Aunque también está a la misma altura la transformación de la ciudad en un personaje más que deja de ser un paisaje de fondo para convertirse en un factor que determina las relaciones sociales de los personajes que transitan por ella.

En definitiva, todos estos elementos se tornaron una fórmula narrativa (Cawelti, 1976) en el neopolicial de Paco Ignacio Taibo II, dado que fueron la base de las cinco obras de la primera parte de la saga de Belascoarán Shayne. A partir de ahí, se estabilizó una forma de escribir narrativa policial en la región con base en los elementos nominados, los cuales partieron, sobre todo, como una forma de “hacer” un tipo de literatura policial diferente a la producida hasta los años sesenta.

Cabe advertir que, como fórmula, estos elementos funcionaron como una base estable, pero que —con el tiempo y el proceso de evolución del mismo neopolicial y los requerimientos de escritura en tanto novedad— fueron integrando otros elementos que

podrían ser importantes como el factor cómico, otros lenguajes artísticos o provenientes de los *mass media* y la intertextualidad.

Perspectiva de narración

Aunque resulta evidente, de inicio, en la saga de Belascoarán Shayne no existe un empleo mayoritario de la primera persona (yo). En su defecto, Paco Ignacio Taibo II selecciona una perspectiva narrativa —desde la teoría de Genette (1972)— que maneja el uso de la tercera persona (él) con el objetivo de consolidar la voz que narra desde un plano omnisciente y que se emplaza, naturalmente, sobre todos los elementos presentes en las novelas.

Sin embargo, a pesar de que no se logra la confianza propia de la narrativa *hard-boiled*, apalancada en el uso de la primera persona y el yo deíctico para construir la voz de un personaje/detective, como en el inicio de *El sueño eterno*, de 1939, de Chandler es posible encontrar un efecto similar. Pero veamos primero qué sucede con la novela del escritor estadounidense:

Eran más o menos las once de un día nublado de mediados de octubre, y se tenía la sensación de que podía empezar a llover con fuerza pese a la limpidez del cielo en las estribaciones de la sierra. Me había puesto el traje azul añil, con camisa azul marino, corbata y pañuelo a juego en el bolsillo del pecho, zapatos negros, calcetines negros de lana con dibujos laterales de color azul marino. Iba bien arreglado, limpio, afeitado y sobrio y no me importaba nada que lo notase todo el mundo. Era sin duda lo que debe ser un detective privado bien vestido. Me disponía a visitar a cuatro millones de dólares. (2010, p. 9)

En este fragmento, el detective se construye a partir de la primera persona. No hace falta decirnos quién es, cómo se llama o por qué está ahí. El uso de la primera persona es suficiente para exponerse de cuerpo entero porque a través de su articulación la acción se ejecuta y nos va permitiendo saber quién es, cómo viste o cuál es su modo de ver las cosas: “Me disponía a visitar a cuatro millones de dólares” (Chandler, 2010, p. 9) es, en este sentido, un claro ejemplo de que la visión del detective está contaminada por el dinero y por lo que significa en el mundo capitalista estadounidense; después de todo, esta visión se correspondería con las palabras de Piglia (2012) sobre el policial: “yo diría que son

novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas” (p. 33).

En pocas palabras, el narrador/personaje en *El sueño eterno* se nombra para que la dinámica del relato vaya construyéndose hacia un progreso narrativo y, en ese proceso, vaya también estableciendo características del entorno que pueden perfilar una ideología dominante o un sistema de producción específico (Piglia, 1991). Pero también es cierto que su visión está limitada por lo que nos quiere narrar o, principalmente, por lo que sabe.

Ahora bien, en la saga de Héctor Belascoarán Shayne —como se dijo— es cierto que no hay un uso mayoritario o significativo de la primera persona; sin embargo, es posible encontrar el efecto buscado por la literatura *hard-boiled*: darle espesor y realismo¹² a cada uno de los elementos de la narración de forma integral, conocer la dimensión psicológica del detective y entender sus motivos para involucrarse en los casos que, eventualmente, pondrán su vida en riesgo como sucede al final de *Cosa fácil*, donde Belascoarán es herido por seguir los pasos de Paniagua, un comandante de la policía acusado de corrupción:

La primera ráfaga de ametralladora destruyó el vidrio y le astilló el fémur de la pierna derecha. La segunda le hizo sentir cómo la cabeza explotaba en mil turbulentos e irreparables pedazos que ya nunca volverían a juntarse, y al caer hacia el suelo, en un reflejo absurdo, llevó la mano hacia la pistola. Quedó en el suelo sangrando, con la mano cerca del corazón. (Taibo II, 2014, p. 291)

En su defecto, en la serie policial de Héctor Belascoarán Shayne, el hecho de la utilización constante de la tercera persona —“La segunda le hizo sentir”, “Quedó en el suelo...” (Taibo II, 2014, p. 291) y otras construcciones similares— permite lograr una separación lo suficientemente significativa entre el narrador, el personaje/detective, el misterio y el lector en una especie de “efecto de distanciamiento” brechtiano¹³, en tanto

¹² Entendemos el concepto de realismo en este trabajo bajo los términos de Durán y Martínez (2010): “el realismo literario sólo puede ser una pretensión, una conjetura, pues existe una distancia infranqueable entre los hechos, las cosas, las experiencias y las palabras” (p. 96); lo que refiere que el realismo no es una meta, sino una construcción ficcional de lo que supone el autor es la realidad.

¹³ Se entiende este concepto en los mismos términos de Brecht en 1948: “representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante (Freud)” (1983, p. 42). Esto supone que arte literario, en este caso, opera de manera directa en el lector sin un proceso de análisis racional, lo que hace que sus representaciones se vuelvan familiares y tengan la

este hiato posibilita que el lector encuentre en lo que lee una versión coherente, realista, descriptiva y, asimismo, fácilmente decodificable del entorno donde suceden los crímenes. Esto es importante porque, al generar un efecto de distancia, Paco Ignacio Taibo II establece una condición del neopolicial que es la intervención política o la concepción de su literatura como un instrumento de cambio social (Castro Rodas, 2011).

En este sentido, el uso de la tercera persona es mayoritario en la saga de Belascoarán Shayne, puesto que posibilita que las escenas escritas con esta elección estilística destaquen ciertas zonas que no deben ser asumidas como parte de la ficción, sino como un reflejo de lo que se está representando: el México D.F. Por ejemplo, *Días de combate* abre la saga con la siguiente escena:

Hacía frío afuera, más frío que de costumbre. En los últimos minutos, los ruidos del tránsito habían comenzado a crecer; el torrente de la jodida fiesta de humo y claxonazos, escapes aullando y semáforos en rojo: la sinfonía de las siete de la noche. Héctor caminó hacia la ventana y la cerró. (p. 11)

La ausencia de un yo deíctico o de una primera persona hace que el personaje/detective quede —como se lee en la cita— relegado a un plano secundario para dar paso a un enfoque mayoritario al contexto o ciudad. A la par, perfila claramente cuál es el escenario en el que el personaje está inmerso: el caos habitual de una ciudad llena de autos, contaminación —en todas sus posibilidades— y frío. Sin embargo, este caos no supone, para el narrador que describe, un problema, dado que la considera una *fiesta* y los elementos que la constituyen son parte de la composición armónica, en *sinfonía*, con el día a día. En este tenor, la ciudad va agarrando protagonismo y se constituye como un factor importante de la saga.

Por otro lado, esta descripción inicial nos proporciona una imagen elocuente, en tanto Héctor Belascoarán Shayne cierra la ventana como un acto que simboliza su aislamiento frente a la dinámica de la ciudad; es decir, hay, como se dijo, una escisión de los elementos narrativos para el lector, pero que funcionan en la fábula como integrados. Así, este gesto es coherente con un tema recurrente en la literatura de detectives que resalta el carácter eremita de estos investigadores, ya sean Auguste Dupin, Sherlock

capacidad de influir en el espectador de manera sutil y sin que este se dé cuenta; es decir: lo enajena de forma temporal.

Holmes, Mike Hammer de Mickey Spillane o Rubén Jiménez, el detective de “La selva en llamas” (1938) del escritor ecuatoriano José de la Cuadra.

Pues bien, de manera global, a partir de la perspectiva de narración que hace un barrido desde la ciudad hasta el propio detective, el narrador confirma que este personaje encarna la racionalidad en medio de una sociedad caótica o apolínea. Esto se asemeja a lo que Kracauer (2010) sostenía a principios del siglo XX: “como la *ratio* [razón] no admite un yo, le está prohibido relacionarse con el mundo aparente” (p. 75); por lo tanto, el personaje del detective, ya sea un elemento del policial clásico o *hard-boiled*, se convierte en una alegoría de la investigación y el conocimiento y su lugar no puede ser simplemente la ciudad material, sino más bien un sitio elevado, metafóricamente hablando, en relación con esta última.

Cosa que, eventualmente, en el neopolicial se irá desgastando porque la dinámica ciudad-investigación-detective se vuelve más conectada a medida que pasan las obras; de hecho, en *Algunas nubes* la ciudad “recibe” a Belascoarán Shayne luego de que este se haya retirado a la playa:

Héctor había registrado en el autobús la conversación de dos viajeros que se quejaban de la cantidad de enfermedades virales que había en el aire de la ciudad: virus mutantes por todos lados en el contaminado aire chilango; y lluvia gruesa, que ensuciaba la ropa tendida olvidada por las mujeres en las azoteas. Se subió el cuello de la chamarra y comenzó a brincar charcos. Era una bienvenida esperada. Ésta era la ciudad que lo esperaba. Era la misma ciudad de siempre. Un poco cabrona, no más quizá que una buena parte de los que vivían en ella. Calculó mal un salto y metió toda la pata en un charcote. No pudo impedir que la sonrisa apareciera en la cara mojada. Ésta era la bienvenida. (Taibo II, 2014, p. 320)

Esta escena revela la conexión profunda y casi afectiva entre el detective Héctor Belascoarán Shayne y la ciudad del D.F. A pesar de los desafíos cotidianos, como la contaminación y las enfermedades, el detective entiende que son parte del espacio; efectivamente, la charla sobre los problemas de salud y la suciedad de la lluvia no parece perturbarlo; al contrario, lo hace sentirse más familiarizado con su entorno. Así, para Belascoarán Shayne la ciudad no es solo un lugar de trabajo, sino un hogar con sus propias singularidades y desafíos a los que se adapta de manera inmediata.

En otro orden de cosas, el empleo de la tercera persona no significa que el perfil psicológico del detective no adquiriera una dimensión significativa; es más, el uso del yo no resulta un problema para generar un efecto de profundidad. En *Días de combate* el narrador indica: “¿Podría liberarse de aquella pesadilla alguna vez? ¿podría vivir nuevamente sin cargar detrás de sí aquel cadáver incrustado en la reja? Las lágrimas comenzaron a rodar por las mejillas de Héctor Belascoarán Shayne. Cuánta soledad, carajo” (Taibo II, 2014, p. 148). En este fragmento, y gracias a la elección de la tercera persona, el narrador puede articular las interrogantes clave que conforman el *ethos* del detective: el compromiso perpetuo con la causa y el costo moral y social (soledad) que eso significa. Primero, porque existe una dimensión psicológica en él, ya que las pesadillas y recuerdos solo suceden, como Freud indicaba en 1899, a partir del estímulo del inconsciente; esto incluso, resulta evidente. Segundo, que el detective, a partir del llanto descrito por el narrador, tiene también una dimensión somática que está expuesta al oficio. De hecho, llora después de que su desempeño es interpelado por el narrador.

De esta forma, la elección en la saga de Belascoarán Shayne de la tercera persona tiene un objetivo claro y es registrar con detalle —y desde una perspectiva crítica— lo que sucede con el detective y su contexto; esto está posibilitado por el uso de la tercera persona y la perspectiva del narrador omnisciente que es capaz de saberlo todo y orientar la narración hacia un punto específico como, por ejemplo, cuestionamientos sobre su oficio y destino que lo perpetúa a ejercer un actividad por un tiempo indeterminado: “¿Podría liberarse de aquella pesadilla alguna vez?” (Taibo II, 2014, 148).

A diferencia de lo que sucedía con la narrativa policial más clásica, por ejemplo, el narrador era incapaz de conocer ciertos detalles de la inmanencia del personaje/detective y del entorno, porque su enfoque —a pesar de emplear la primera persona que supone una confianza mayor y sin veladuras— estaba concentrado en el método y nada más. Por ello, en “Crímenes de la calle Morgue”, de 1841, el narrador realiza un extenso preámbulo para presentar al detective Auguste Dupin y explicar, de alguna forma, sus capacidades cerebrales:

Las condiciones mentales que suelen considerarse como analíticas son, en sí mismas, poco susceptibles de análisis. Las consideramos tan sólo por sus efectos. De ellas sabemos, entre otras cosas, que son siempre, para el que las posee, cuando se poseen en grado extraordinario, una fuente de vivísimos goces. (Poe, 2010, p. 10)

En el caso de la saga de Belascoarán Shayne la elección de la tercera persona tiene, como se dijo, una utilidad marcada en describir todo lo que sea posible, como si el narrador fuera una especie de ojo que puede verlo todo, he ahí la palabra *omnisciente* que se centra en conocer todo lo que sea posible. En los párrafos anteriores se mostraron dos aspectos: la ciudad y el personaje, pero también esta elección se amplía hasta el uso de la lengua, caracterización del personaje y demás.

Por último, el empleo de la tercera persona también es determinante en tanto carga a la saga de Belascoarán Shayne de un efecto de distanciamiento entre lo que se narra con el lector. Esto quizá, en una primera instancia, no sea importante para un proceso de decodificación —aunque, eventualmente, será determinante para la nacionalización del género—, pero es imprescindible para trasmutar a la narrativa neopolicial en un artefacto discursivo que interpele el sistema social establecido mediante la ruptura entre lo puramente lúdico del género policial clásico y su carga discursiva que se fomenta en el neopolicial.

Uso del lenguaje

Ciertamente, en la saga de Belascoarán Shayne, la elección del narrador omnisciente se combina con el uso del argot mexicano, particularmente el albur o juego de palabras de doble sentido que marcan un tono local a la narración. Esto, por supuesto, no solo añade un matiz distintivo a lo que se cuenta, sino que también establece un contexto geográfico concreto de origen: la ciudad de México.

Todo ello para que la visión del narrador no solamente se concentre en describir la ciudad como un caos sinfónico o reflejar lo que está pasando en términos realistas, sino para mostrar la forma en la que la elección léxica configura también esa realidad y, asimismo, al detective en términos ideológicos en una dinámica de *se habla como se piensa*.

Si Sélles (1996) había concluido que “el lenguaje es elíptico por necesidad, porque está al servicio del pensamiento, y el pensamiento funciona mucho mejor en régimen de universalidad que de particularidad” (p. 7), la saga de Belascoarán dribla ese criterio porque no le interesa una universalidad sino una particularidad. De hecho, en *Días de combate* se puede leer:

—Abusado, güey, que me los pisa —le dijo al plomero, con el que compartía el despacho.

—Pues pa'qué los pone en el suelo.

—Para verlos todos, carajo.

—¿Al mismo tiempo?

—A la mierda.

—Una hermana —vaticinó impertérrito Gilberto el plomero, se ladeó la gorrita de Sherwin Williams y salió. (Taibo II, 2014, p. 11)

El albur que se teje en esta cita es claro: el doble sentido sobre el uso literal de las palabras, incluso a costa de perder el referente de lo que se quiere expresar como en la respuesta “Una hermana” que, en el contexto del doble sentido, puede significar cualquier cosa de índole sexual. Aunque lo determinante de este uso del argot es que coloca, como se dijo, *in situ* las coordenadas de dónde está sucediendo la narración.

Esto mismo, en efecto, para la narrativa policial anterior a los setenta se había convertido en un dogma y un límite, dado que la universalidad —que, más bien, era una estandarización— en la elección de la lengua generaba que las voces de los personajes de la narrativa policial latinoamericana fueran sintéticos o puramente funcionales —en el sentido que demarca Propp (1974)—, pues solo se concentraban en cumplir un rol dentro de la narración: detective, culpable, sospechoso y demás.

Esto, naturalmente, se daba en un contexto en donde la interpolación de elementos del policial clásico —a una realidad latinoamericana— generaban que la construcción del personaje/detective, las ciudades y la elección de la lengua se disloquen y generen un efecto de impostación. Es por ello que el detective Román Calvo, por ejemplo, ejecutaba sus procesos deductivos con base en un lenguaje estandarizado, sin sopesar la riqueza idiomática del Valparaíso de comienzos del siglo XXI.

En el caso de la saga de Belascoarán Shayne es cierto que los personajes también cumplen funciones porque es a través de ellos que la trama, como sostiene Todorov (1988), avanza, pero es cierto también que traslucen ciertos rasgos identitarios que son condensados en sus expresiones; es decir: en cómo hablan.

Otro ejemplo relacionado es:

Entraron a la oficina juntos y pese a los intentos que Héctor hacía para ocultar su cojera, Gilberto que no en balde era un sagaz plomero, lo cachó a las primeras de cambio.

—Otra vez lo jodieron a usted, mire nomás. Seguro que lo pateó algún hijo de la chingada.

—Tengo una herida de bala, güey —respondió muy dignamente Héctor.

—¡Ah, cabrón! —respondió el plomero muy serio. Y pasando del choteo al respeto, en uno de esos chaquetazos ideológicos tan de Gilberto, hizo a un lado una silla para que pasara más fácilmente el detective. (Taibo II, 2014, p. 72)

Resulta evidente que en esta cita el albur es muy marcado en mexicanismos sobre todo de la capital del país. Aunque lo relevante es que, a partir de la identificación de los rasgos lingüísticos como *güey*, se perfila al detective como un personaje “real”, con un nexo directo entre la gente del D.F y él, porque, como menciona García (2022), su elección verbal está en sintonía con las pretensiones del mismo neopolicial: la verosimilitud y, por ende, la apropiación no paródica del género; en una dinámica de *se habla como se es*.

Pérdida del proceso deductivo

Dado que la saga de Belascoarán Shayne no está apalancada en el género policial clásico sino en el *hard-boiled*, resulta lógico que la importancia de la “verdad” —como fundamento de la razón y de la narrativa policial más clásica— es mínima o resulta un accesorio para justificar alguna intención adicional. De hecho, como lo había mencionado Castro Rodas (2011), lo sustancial de las obras policiales de Paco Ignacio Taibo II está en que su mirada está lejos del proceso deductivo y, más bien, se posa en los contornos que posibilitan una lectura exacerbada de lo que pasa alrededor del detective; es decir: de lo social, de los hechos históricos y políticos. Incluso Palmer (1983) ya había escrito que las novelas de policial de corte negro o *thriller* no buscan encontrar al culpable sino identificar sus motivos; situación que indica que el misterio no es un elemento que *debe* ser eliminado, sino entendido.

Dentro de esta perspectiva, las novelas de Belascoarán Shayne exploran aspectos sociales, históricos y políticos de manera más pronunciada que el género policial clásico

e incluso que la narrativa paródica latinoamericana anterior a los años sesenta. En lugar de centrarse exclusivamente en la resolución de crímenes, Paco Ignacio Taibo II utiliza al detective como una especie de lente a través del cual se examina la sociedad y se exageran los elementos que la componen.

Asimismo, el detective funciona como un órgano moral que no opera como un agente que despeja el velo del crimen, sino que lo interpela: “me reencabrona cómo se van consumiendo el país y lo van haciendo mierda. [...] Soy detective porque me gusta la gente” (Taibo II, 2014, p. 359), expresa el detective en *Algunas nubes* cuando es interrogado sobre el motivo de su oficio.

Así, las obras del primer bloque de la saga de Belascoarán Shayne se convierten en un vehículo para reflexionar sobre cuestiones más amplias como la dinámica política y social de México, las tensiones históricas y las complejidades de la vida urbana. Por este motivo, la importancia de la “verdad” —que se buscaba en la narrativa policial clásica— en las obras de Belascoarán Shayne se reduce en favor de una exploración más profunda y crítica del contexto social, histórico y político en el que se desarrollan los relatos. Esto, por ejemplo, se articula en *No habrá final feliz*:

No se sentía particularmente inteligente, particularmente agresivo o audaz. Simplemente, trataba de afilar los sentidos, empaparse del ambiente y romper la apatía con la que se había incorporado a la vida ese día. Apatía reforzada por la visión de las dos gargantas cercenadas. (Taibo II, 2014, p. 400)

Esta escena ilustra un cambio en el enfoque del detective Héctor Belascoarán Shayne, donde el énfasis en la investigación pura y dura cede terreno al aspecto más social y humano de su labor. Es más, el detective no se ve a sí mismo como particularmente astuto o agresivo —en tanto método de investigación—, sino más bien como alguien que intenta sintonizar con su entorno y entenderlo. Pues bien, en lugar de destacar por sus habilidades investigativas, Héctor Belascoarán Shayne parece estar luchando contra la apatía y la falta de motivación, mostrando una faceta más introspectiva y preocupada por el entorno social en el que se desenvuelve.

Otro ejemplo elocuente está en el final de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, dado que no existe una explicación final del caso que muestra la resolución del misterio; por el contrario, se emplaza un tiroteo final que reúne a todos los causantes de

la violencia en la ciudad: el Estado y el narcotráfico. Es por ello que Belascoarán, sintiéndose vulnerable y acorralado huye porque entiende que no puede luchar contra la violencia sistemática del país:

En medio del fuego, los tiros, los gritos, Héctor pensó que más valía poner distancia, porque dentro de algunos días un buen montón de judiciales, un montón de mafiosos de Miami, un camión de contras nicaragüenses y 27 músicos de mariachi vestidos de negro y con botones plateados, lo iban a estar buscando. [...] La muchacha de la cola de caballo lo tomó del brazo y apretó. Se alejaron. El detective cojeaba. Todavía se oían tiros. (Taibo II, 2014, p. 577)

Sin embargo, el final de *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, a pesar de que no cumple con la característica del policial clásico de eliminar el peligro del *statuo quo*, sí es capaz de cumplir una característica del neopolicial y de la novela negra: revelar y describir quién es el culpable de la violencia en la región; más no capturar a los culpables (Palmer, 1983). Aquí, otra vez, se llega a la conclusión que se había planteado en *Días de combate*: el Estado es el gran estrangulador.

El primer bloque: posibilidad de construir un género

Por otro lado, el primer andarivel de escritura de la saga de Belascoarán Shayne está enfocado en la escritura en sí y en las estrategias procedimentales que facultarán lo que Paco Taibo II denominó la “nacionalización del género” (Nichols, 1998, p. 223). Es decir, las cinco primeras obras tienen una orientación meramente de producción —de establecer una forma de “hacer” literatura (Steimberg, 2013)— con el objetivo de formar una saga que trazara algunas de las bases de una narrativa policial que pudiera ser cimentada con lo que Kracauer (2010) llamaría, a inicios del siglo XX, los “medios estéticos propios” del género (p. 23); medios que definieran a un conjunto de obras de factura policial y las singularizara de otras que, en apariencia, pudieran tener coincidencias formales como la novela de aventuras, judicial, de caballería o fantástica.

En el caso de la saga de Belascoarán Shayne es evidente que su contraparte no es un género —como lo que analizaba Kracauer al hablar, por ejemplo, de la novela de aventuras— sino otras variables estilísticas del policial como la clásica anglosajona que se había convertido en el paradigma genérico en Latinoamérica y del cual se

desprendieron parodias o emulaciones según lo han estudiado en extenso Lafforgue y Rivera (1995), Cordero (2013) y demás.

Por otro lado, es importante recalcar que esta nacionalización no tiene ligazón política con el término *nacionalismo*, como bien lo indica García (2022), o con el proyecto de construcción de una nación en específico. En otras palabras, este movimiento no es un procedimiento discursivo ni ideológico y tampoco pretende, en una primera instancia, convertirse en una completa maniobra enunciativa donde el autor proyecte sus motivos. *Nacionalizar* aquí no significa apropiarse de una forma —o un género— con el fin de entablar únicamente una posición política, de denuncia o de lograr un proceso antropofágico al estilo de lo que había planteado Oswald de Andrade en 1928 o lo que había postulado *Calibán* de Roberto Fernández Retamar en 1971.

Más bien, Paco Taibo II inicia la construcción de la saga de Belascoarán Shayne desde una perspectiva literaria —un modo de hacer— y social que busca dejar por fuera todos los firuletes enunciativos —por decirlo de una manera general— para, primero, sopesar al género policial como un problema en sí y, segundo, para buscar posibilidades hipertextuales o, como lo llamamos en este trabajo, de saga a nivel de toda la región hispanoamericana.

Naturalmente, es innegable que la producción de Taibo II se contaminó con la veta política, incluso a la par del proceso de nacionalización, pero es menester analizar este primer proceso en específico.

El policial como problema

Si Blanchot en *La parte del fuego* (2007) había sentenciado: “la literatura comienza en el momento en que se convierte en una cuestión” (p. 271), Paco Taibo II entiende que el problema de la narrativa policial no es qué puede decir, representar o proyectar como idea —tal y como si fuera una campana de resonancia—, sino cómo trazar aquellos medios estéticos inmanentes para no repetir el ciclo de emulaciones o parodias tan habituales en esa época. Dicho de otro modo, su enfoque se centraba en la manera de crear o hacer una forma particular que pueda ser leída, entendida y replicada a la luz de un contexto específico: el latinoamericano.

De hecho, Taibo II había trabajado bajo la consigna de que “la parodia es un género de salida” (en Nichols, 1998, p. 228), en relación a que la narrativa policial latinoamericana, anterior a la década de los setenta, había sido un conglomerado que emulaba una forma extranjera inasimilable para estas latitudes y que en contraste con

algunas obras como *Los albañiles* de Leñero o *El complot mongol* de Bernal empezaban a evidenciar su inmanencia paródica.

A propósito, esta misma problemática, para esa misma década, ya era un tópico superado en la narrativa policial clásica y negra estadounidense y europea, dado que se contaban por decenas los libros y apologías que estaban a favor del mismo. Por ejemplo, Howard Haycraft en 1941 publicó *Murder for pleasure* que era un sesudo análisis de la evolución del género policial desde Edgar Allan Poe hasta los contemporáneos de Agatha Christie y su tesis central era sublimar un género que había sido vilipendiado por los teóricos más puristas de la literatura que veían en ella una variante o deformación de la novela de aventuras.

Años antes, incluso, Siegfried Kracauer y Ernst Bloch —en la década de los veinte— sopesaron al género policial desde una dimensión filosófica para concluir que, el mismo, era un síntoma de los tiempos modernos y no un divertimento vacuo. En el plano local, Alfonso Reyes (1945) fue radical al nombrar al policial como “el clásico de nuestro tiempo” (p. 10) tratando de realzar al género que estaba ganando terreno en Latinoamérica y que, otra vez, los críticos denostaban.

En este tenor, y de manera sucinta, entonces, se puede decir que la intención de Paco Taibo II se concentraba en cómo formar, antes que nada, un género literario que responda a prescripciones propias de la región latinoamericana; he ahí el problema de la nacionalización.

Incluso el mismo autor confesó a posteriori: “sí, a partir de la nacionalización del género descubrí que los mecanismos de nacionalización tienen que ser internos y no externos” (en Nichols, 1998, p. 223); lo que faculta pensar que Taibo II, en esa primera etapa, se había concentrado en una cosa simple: buscar la manera de adaptar una forma literaria de tal manera que pueda obtener una nueva con una retahíla de condicionantes exclusivas.

Huelga traer a colación que Monsiváis en 1973, pocos años antes de la publicación de *Días de combate*, había juzgado como imposible la conformación de un género policial latinoamericano por las diferencias, sobre todo, idiosincráticas y coyunturales. Para este autor, “la tesis es socorridísima y la he citado antes: entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la justicia y todo mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo” (p. 11). Lo que demuestra un indicio de cómo era concebida la literatura policial —y la literatura en general— en esos años y qué se esperaba de ella: que refleje la realidad de origen o que problematice cuestiones

características de una región concreta. En definitiva, que la literatura se explique por medios sociológicos y no por sus propios medios estéticos.

En este marco, se puede mencionar que el primer momento de escritura de la saga de Belascoarán Shayne está sumido en una especie de “soledad esencial” blanchotiana que, de inicio, prescinde del autor —y, por ende, de sus proyecciones discursivas— para enfocarse, únicamente, en el lenguaje que conforma la obra, los elementos inmanentes y el mundo ficcional en sí. Blanchot (2007), a esto había acotado como “el lenguaje exige jugar su juego sin el hombre que lo ha formado” (p. 291), en función de que la cuestión, para esos instantes, de la narrativa policial latinoamericana no era la búsqueda del sentido o de la significación potencial que pudiera tener una obra —e incluso la formación de un “yo” escritor—, sino la manera en la que funcionan las cosas en un plano literario en tanto “hacer”, de lenguaje o de su misma materialidad.

Aunque lo anterior es una mirada contraintuitiva de lo que la crítica de Paco Taibo II había escrito de manera casi automática a lo largo de los años. Por ejemplo, Castro Rodas (2011) había mencionado que lo que inicia la narrativa neopolicial de Taibo II es su vistazo al contexto, su carácter enunciativo, su pretensión de fundar un género realista que dé cuenta de lo que sucede en latinoamericana a partir de una “mirada justiciera” (p. 318). Cosas que, eventualmente, resultaron ciertas pero que fueron sucediendo de manera posterior y paulatina y en un plano donde la literatura policial de la región empezaba a ser utilizada como un medio para transmitir o celar ideas como en el caso de la novela policial revolucionaria cubana que defendía el proceso en la isla¹⁴.

Aunque, otra vez, por más que la narrativa policial de Taibo II se haya leído, de forma habitual, en términos políticos y que se la haya vinculado como el realismo del siglo XX (García, 2022), esto no quita que antes existió un procedimiento literario que buscaba asentar sus medios estéticos propios.

Efectivamente, la misma saga de Belascoarán Shayne da pistas de que, de primera instancia, la cuestión literaria radicaba en la nacionalización del género y no en el discurso como fundamento. Esto se corrobora, incluso, en la primera acción investigativa del detective cuando pretende: “investigar científicamente” (Taibo II, 2014, p. 16); tarea que abandona porque entiende que la investigación tradicional no es posible en ese contexto

¹⁴ La novela policial revolucionaria cubana es un género literario aparecido en los años sesenta, el cual combina elementos del género policial con la temática y el contexto de la Revolución cubana. Su empleo por parte del régimen castrista se dio por un factor importante: la capacidad del mismo para establecer una distinción entre el detective (el agente que elimina los peligros sociales) y los criminales (agentes que buscan desestabilizar el régimen comunista que, por lo general, eran los espías norteamericanos).

altamente violento y sin posibilidades de descanso para la reflexión y, más bien, el detective asume que la acción es el único medio investigativo posible: “había cubierto fiel como perro callejero sus rutinas indescifrables, visita tras visita, alternando el peregrinar con sus estudios del fichero de estranguladores y sus visitas a la biblioteca universitaria” (Taibo II, 2014, p. 40); situación que describe que, a medida que Belascoarán Shayne va desempeñándose como investigador, va asumiendo una rutina excéntrica o propia en comparación con un molde clásico, donde el sistema de investigación trazaba un itinerario deductivo que era aplicable a cualquier situación posible.

La hipertextualidad o la noción saga

Por otro lado, una vez planteado el cuestionamiento sobre el género policial en Latinoamérica, Paco Ignacio Taibo II insiste en la conformación de un procedimiento o un hacer estable que sostenga —en el tiempo y las obras— un constreñimiento formal y que, a su vez, posibilite la existencia de un género policial regional.

Aquí ingresa la caracterización o la búsqueda de los medios estéticos propios que facultarán la hipertextualidad o el concepto saga del género policial latinoamericano; los cuales se fundamentan en la nacionalización del género que, como se dijo, se enfocaban sobre todo en la pérdida del factor cerebral para favorecer la acción que convierta al detective en un “antropólogo social en trabajo de campo” (Taibo II, 2014, p. 331).

Vale advertir que Taibo II nunca se refirió a este procedimiento de establecer vínculos con otras obras de manera explícita en sus trabajos, aunque siempre estuvo dando por hecho que la novela policial latinoamericana estaba siendo escrita a modo de retahíla, tal y como lo indica en la siguiente declaración:

No tenías que narrar a partir del concepto de novela negra de Chandler-hammetiano sino tenías que narrar a partir del concepto de la realidad negra del Distrito Federal y ese era mi punto de partida y esa fue la verdadera génesis del proyecto. De ahí fue creciendo a una manera de contar un tipo de personaje, una reflexión sobre la realidad mexicana y una estructura que reiteré en nueve novelas. (En Nichols, p. 224)

En este punto es importante la palabra *reiterar*, dado que esta suerte de coherencia y secuenciación en su saga dio pie para estabilizar una única forma de escribir novelas

policiales de corte latinoamericano. De otra forma, los productos de este autor hubiesen pasado a formar parte de los “hechos aislados” que mencionaba De Rosso (2011) al hablar de textos policiales escritos en la región que, genuinamente, mantenían medios estéticos propios —o elementos nacionalizados del *hard-boiled*—, pero que no lograban escalar hacia la formación de una estructura estable y replicable de escritura.

Ahora bien, la decisión de establecer un conjunto de obras policíacas basadas en un mismo personaje, con un mismo entorno, con personajes secundarios que ingresan y salen de la fábula de manera constante, con un mismo tono, un mismo discurso y publicadas en tiempos relativamente cortos fue importante para el género neopolicial, dado que como Steimberg (2013) indica, la creación de un modo de hacer o un estilo de escritura constante es la base para la formación de un género, el cual deriva eventualmente en un campo de normas y formas de organizar textos que comparten dicho procedimiento, el cual es la saga.

En este sentido, la hipertextualidad o la noción de saga en la obra policial de Belascoarán Shayne puede ser analizada a través del marco teórico de Gérard Genette y su concepto de “transtextualidad”. De hecho, Genette (1989) propone que todo texto está en relación con otros, ya sea de manera implícita o explícita y establece diferentes tipos de relaciones. La que nos interesa, en este punto, es la transtextualidad que supone que una obra puede ser replicada o continuada en otra con el objetivo de dilatar y expandir un estilo específico.

En el caso de la saga de Belascoarán Shayne, podemos identificar varias formas de proceder que contribuyen a la construcción de la narrativa y al enriquecimiento del universo interno del detective. En primer lugar, la intertextualidad juega un papel esencial en la obra de Paco Ignacio Taibo II, dado que el autor hace referencia a otros textos literarios, históricos o culturales, incorporando elementos de distintas tradiciones narrativas e incluso integra otros tipos de lenguajes de la cultura popular (Corcuff, 2016) como el cine, la música y la televisión. Es por ello que, por ejemplo, en *Algunas nubes* el detective se compara con una serie de personajes de otros textos como “Justin Playfair, Miguel Strogoff, John Reed, Buenaventura Durruti, Capablanca y El Zorro” (Taibo II, 2014, p. 332) y en *Días de combate* se identifica, sobre todo, con la figura de Humphrey Bogart como paradigma de detective comprometido y con una moral sólida; mismo que fue la imagen o símbolo del detective de la novela *hard-boiled*. Todo ello, otorga a la saga una rica amalgama de recursos estilísticos y temáticos y, principalmente, expande el alcance de la saga.

Es decir, Paco Ignacio Taibo II entiende que el género policial latinoamericano no es un universo aparecido de manera súbita o que flota en un espacio sin referentes tanto sociales como culturales, sino que es un *corpus* de obras conviviendo bajo el signo de la anarquía formal que heredó del *hard-boiled* en contraposición del policial clásico —que buscaba el respeto irrestricto a la fórmula misterio, detective, investigación—.

Entonces, la hipertextualidad tiene como base ordenar, ya no el corpus, sino las reglas inmanentes o las formas de hacer este tipo de literatura con el objetivo de consolidar una lista de prescripciones específicas que puedan ser continuadas de manera posterior.

Por otro lado, en la saga de Belascoarán Shayne también encontramos elementos de metatextualidad (Genette, 1989) en la obra de Taibo II, donde el propio autor reflexiona sobre el género policial y la creación literaria. Taibo II, de hecho, aborda el problema de la nacionalización del género y explora las posibilidades de la escritura policial latinoamericana en un contexto y tiempo específicos. Su búsqueda por crear un género literario propio implica una reflexión sobre los recursos narrativos y estilísticos que caracterizan a la literatura policial y cómo pueden ser adaptados para representar y problematizar la realidad latinoamericana. En este sentido, el detective Belascoarán Shayne en *Días de combate* hace una síntesis del procedimiento de novela policial clásica:

—Resulta [...] que, en todas las novelas policiacas que se dignan serlo, el culpable es uno de los personajes previamente analizado. Para que el lector pueda sorprenderse y decir: «Claro, ya lo pensaba». El factor sorpresa surge del descubrimiento de la identidad entre ese personaje y su máscara, y el asesino. Es como un caso de solución antiesquizofrénica, la personalidad desdoblada se reúne. Cura mágica. Así, el mayordomo y el asesino son el mismo, la dama inválida y el asesino son el mismo... (Taibo II, 2014, p. 66)

Este método que Belascoarán Shayne condensa en un solo diálogo y que, aparentemente, es la forma del policial clásico, es interpelada en tanto la misma saga de este detective presenta al asesino y/o culpable como un personaje recurrente y que no necesita de un proceso deductivo para ser identificado: el Estado. Esto supone que, en comparación al modelo clásico, la saga de Belascoarán Shayne no se basa en la búsqueda del culpable, sino pretende interpelar el contexto donde suceden los crímenes, porque el

asesino es conocido de antemano; es decir: el proceso de investigación clásico ya no funciona en un espectro del neopolicial.

Finalmente, la paratextualidad también está presente en la saga de Belascoarán Shayne a través de elementos como títulos, prólogos, epígrafes o notas que acompañan a las obras y que contribuyen a su significación, sobre todo en temas de construir a estas novelas en aparatos discursivos o que se identifiquen con líneas ideológicas. Por ejemplo, es recurrente el tema de los epígrafes de autores de corte marxista que perfilan ciertos pasajes donde el detective Belascoarán Shayne debe obrar de una u otra forma. En *Días de combate*, por citar un caso, luego de que el detective se detuviera para conocer y reflexionar sobre los móviles del criminal de turno, el capítulo subsiguiente cambia e integra un epígrafe del poeta español José Hierro: “Volvamos a la realidad”. Esto quiere decir que, como se explicó líneas atrás, la narrativa neopolicial busca distanciarse del lector en tanto no quiere que la fábula coopte todo el foco de atención, sino quiere que los elementos presentados puedan retratar una realidad específica en términos de verosimilitud. Es así que el epígrafe de Hierro —como un elemento discursivo— demanda por retornar los ojos a lo esencial del policial: que la urbe está llena de contradicciones y crisis impelidas por el Estado: una realidad constante de las identidades latinoamericanas. De forma general, se puede decir, entonces, que estos elementos periféricos añaden información adicional, introducen al lector en el universo de la saga y pueden ofrecer pistas o claves interpretativas para abordar la lectura de los textos de la saga con una arista de izquierda dado que los autores son en su mayoría Lenin, Trotsky, Mayakovski, Mao y otros similares.

La politización del género policial en la saga de Belascoarán Shayne

Después de la nacionalización del género y la implementación de la noción de saga, emerge la dimensión política en las novelas del detective Belascoarán Shayne; la cual, eventualmente, se sublimó como una característica distintiva de la serie y del género neopolicial (Castro Rodas, 2012).

Como se vio en los apartados anteriores, a lo largo de las historias de la primera parte de la saga se aborda una interconexión constante entre el mundo del crimen y la política en México; en efecto, el detective se encuentra inmerso en un ambiente donde la corrupción y el poder son temas centrales, incluso más graves que los asesinatos o criminales que trabajan, dentro de las novelas, como agentes solitarios. En *Días de*

combate el careo final entre el detective y Cerevro, el criminal, es elocuente en tanto expone dicha postura:

—Bien, he asesinado once veces y he causado heridas menores [dice Cerevro]. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas... ¿Dónde está el estrangulador? (Taibo II, 2014, p. 146)

La respuesta que entrega Belascoarán Shayne es única y en ella no existen atisbos de duda: “—El Gran Estrangulador es el sistema” (Taibo II, 2014, p. 146). Esto, según Castro Rodas (2011) es una revelación capital para el neopolicial, dado que refiere a una ruptura del antecedente clásico y orienta al género a la construcción de “un ambiente sombrío, negro, una suerte de denuncia estatizada de un mundo corrupto y violento” (p. 312).

Esto, por otro lado, obliga también al detective Belascoarán Shayne a percibirse como un personaje políticamente consciente y frecuentemente muestra una actitud crítica hacia el sistema político mexicano. Sin embargo, esto no se dio de manera automática, sino el detective también tuvo que transitar por un estado de preconciencia hacia un compromiso más radical.

De hecho, en *Días de combate* el detective se mostraba desde un espacio superior a la ciudad, no se comprometía de manera profunda y encontraba en los signos o pistas cuestiones meramente literales. Esto, evidentemente, con el transcurso de las obras fue trasmutando hacia un compromiso total como lo que expresa en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*:

Vivimos ciudades diferentes, hiladas por los abusos del poder y el miedo, la corrupción y la eterna amenaza del descenso a la selva, que oculta en los rostros del sistema, se asoma regularmente para recordarnos que somos frágiles, que estamos solos, que un día seremos pasto de los zopilotes. O que un día todo habrá de jugarse en un volado, a lo *western*, a lo duelo en la calle mayor: ellos o nosotros. (Taibo II, 2014, p. 499)

Esta reflexión de Belascoarán Shayne resalta el *quid* o la naturaleza social y comprometida del género neopolicial latinoamericano, donde el detective —como su agente visible, su elemento constituyente— se expone como alguien conectado con la sociedad en lugar de ser un individuo aislado o un “héroe de despacho” como es la concepción clásica del detective (Boileau-Nacerjac, 1968). De esta forma, el uso de la primera persona del plural —“Vivimos ciudades diferentes” (Taibo II, 2014, p. 499)—, y que antes no era empleada de manera constante, refuerza esta idea de conexión y pertenencia colectiva. Es más, en la novela el empleo de la primera persona tiene una función que desborda la descripción narrativa, sino se la emplea con un fin mucho más significativo que en la identificación del detective con un colectivo.

Asimismo, en la reflexión nominada se enfatiza los problemas comunes o transversales que enfrentan las ciudades latinoamericanas como el abuso del poder, el miedo, la corrupción y la sensación constante de peligro. Además, las palabras de Belascoarán Shayne indican que estas amenazas están intrínsecamente ligadas al sistema establecido, lo que corrobora una crítica social más amplia en relación con los antecedentes que encontraban un agente de peligro a factores externos a las sociedades a las cuales respondían, por ejemplo, los extranjeros como en *El signo de los cuatro* de Conan Doyle.

Aunque lo más importante es la frase final donde se culmina con una sensación de confrontación inevitable, donde se plantea un enfrentamiento entre “ellos” —los agentes del poder establecido y condensados en la figura del Estado— y “nosotros” —la sociedad a la cual pertenece también Belascoarán Shayne porque no es un personaje que asocial, sino que es un trabajador como cualquier otro como se había reconocido en *Días de combate*—. Ahora bien, esta dicotomía entre “ellos” y “nosotros” refleja una tensión social y política subyacente que se abordará, como tópico, en el neopolicial latinoamericano y la caracterizará.

CAPÍTULO 2. LA SAGA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE Y LA NACIONALIZACIÓN DEL *HARD-BOILED* EN DOS PUNTOS CLAVE: PERSONAJE E IDEOLOGÍA

Se había indicado —en el capítulo anterior— que, para Paco Ignacio Taibo II (2011), el género neopolicial había logrado instalarse en el panorama literario latinoamericano gracias a que los escritores como Vicente Leñero, Rafael Bernal, Rafael Ramírez Heredia y, sobre todo, el mismo Paco Ignacio Taibo II habían desestimado la herencia de la narrativa policial clásica —como paradigma de escritura que derivaba indefectiblemente en parodias y pastiches (Lafforgue y Rivera, 1996)— y habían optado por seguir por un estilo mucho más flexible que pudiera retratar la realidad latinoamericana y, sobre todo, lograr un efecto de realismo en los componentes de su narrativa como el detective: “El detective mexicano, para alcanzar una identidad plena y una verosimilitud acorde con la realidad del D.F., debe huir precisamente de ese mito netamente anglosajón” (García, 2022, p. 155).

Ahora, esto pudo concretarse, naturalmente, a partir del empleo y nacionalización de la forma *hard-boiled* que había sido popularizada por los autores estadounidenses Dashiell Hammett y Raymond Chandler y que, como caracterización formal, había abandonado parcialmente el foco sobre el enigma y el proceso cerebral que se impelía a su alrededor para decantarse por la exposición, más bien, del crimen, sus motivos y sus distintos significados que rebasan la pretensión inicial de la investigación clásica: el revelamiento del culpable y la reparación del orden social establecido (Jaume, 2015).

No obstante, hay que indicar que el “abandono” del policial clásico, por los autores de neopolicial, tampoco fue de manera radical o completa, dado que las obras policiales mantenían reminiscencias de los elementos constituyentes del género más clásico como la oposición bueno-malo o misterio-verdad; además, la tematización de una investigación es un “invento” (Cabrera Infante, 1983) propio del género policial, lo que demarca una influencia clara e ineludible.

Pero más allá de eso, en la elección del *hard-boiled* —y las pretensiones por abandonar el modelo clásico o *whodunit*— existió un proyecto por dejar de lado la tematización del ejercicio cerebral para sublimar y favorecer los tópicos criminales que expusieran, como diría Piglia en *Crítica y ficción* (2012), las redes internas y corrompidas del sistema capitalista que se pueden nominar como la violencia, ausencia de estado, corrupción, barrios marginales y problemas vinculados con el dinero.

Además, de que esta elección facultaba dar un retratamiento a la figura del detective, en tanto su concepción ya no se limitaba a ser una mera pieza que “elimina” misterios que amenazan el orden social, sino que pueda cumplir con la máxima de que el detective es, ante todo, un héroe con un vector moral sólido que aparenta ser un “antropólogo social en trabajo de campo” (Taibo II, 2014, pp. 331), en medida que interpela su contexto.

Aunque es cierto que el *hard-boiled* es un estilo que funciona y se explica, de inicio, dentro del sistema ideológico, social e histórico estadounidense (Piglia, 1979), es cierto también que todos los elementos empleados en la configuración de este género pudieron ser, eventualmente, acoplados de mejor manera a las realidades latinoamericanas por el hecho que se pueden rastrear coincidencias contextuales, por ejemplo, en la corrupción de los aparatos estatales (Taibo II, 2015).

Aunque, de forma general, Uxó (2020) propone que el género policial de este tipo es, además de todos los ordenamientos formales que puedan pensarse en la relación detective-investigación, una retahíla de principios y una comprensión comunitaria de ciertas reglas que marcan el orden social y los defensores e infractores de esta¹⁵.

Justamente, el *hard-boiled*, como menciona Paco Ignacio Taibo II (2011), pudo acortar las distancias entre Estados Unidos y los países latinoamericanos debido a las coincidencias en algunos aspectos coyunturales como los que ya se han mencionado. Por ende—gracias a la elección del *hard-boiled* en vez del policial clásico—, el ordenamiento de la tipología del policial en Latinoamérica (misterio, detective y pesquisa) fue emplazada de tal suerte que favoreció el aspecto realista o mimético del policial que, en la tesitura de los setenta y con toda una serie de procesos políticos desatados, resultaba cabal.

Por esta misma razón, Garí (2022) asegura que la nueva narrativa policial en Latinoamérica, gracias a la serie policial iniciada por Paco Taibo II con *Días de combate*—que supuso uno de los primeros trabajos que readecúa la forma policial bajo la lógica mencionada— puede encontrar un espacio de construcción, consolidación y proyección en términos de nacionalizar un género para poder producir uno propio que se anclara en

¹⁵ Uxó (2020) explica también que por esta razón el gobierno cubano en los años setenta tributó para el florecimiento de la novela policial revolucionaria—a pesar de que era un género propio de las sociedades capitalistas— debido a que esta forma se establece, más allá de la tipología habitual del género, con base en un sistema de creencias, valores y hábitos compartidos por toda la comunidad; por lo tanto, era fácil y didáctico entender quiénes querían quebrantar dicho sistema (por lo general, los espías imperialistas) y quienes defenderla (los revolucionarios).

la realidad del territorio; cosa que resultó difícil de lograr antes de los años setenta, dado que el modelo mayoritario de escritura seguido era el clásico que se basaba en el dogma de la investigación cerebral; además, los legítimos casos de adecuación del *hard-boiled* —que sí existían antes de los años sesenta como *Arcilla indócil* (1959) del ecuatoriano Arturo Montesinos Malo— eran hechos aislados (De Rosso, 2011).

Ahora bien, con base en lo anterior se impele una retahíla de inquietudes vinculadas: ¿de qué manera el empleo del *hard-boiled* logró influenciar y modificar los aspectos de la narrativa latinoamericana en el ámbito policial?, ¿cuál fue el procedimiento empleado? y ¿qué aspectos fueron nacionalizados?

A pesar de que las respuestas podrían ser múltiples —como en el caso de Castro Rodas (2011) que ve que el inicio del neopolicial es el enfoque a la urbe latinoamericana y no el misterio—, en este caso se ha sopesado y, más bien, se ha condensado una respuesta en dos puntos considerados clave: detective e ideología.

Cabe advertir que esta elección se sustenta, como se explicará en apartados posteriores, en que estos nodos son determinantes en la construcción del género neopolicial y, sobre todo, son elementos que pueden aglutinar otros que, desde una visión clásica, se tornaban indispensables como el misterio y el proceso deductivo (Boileau-Nacerjac, 1968; Symons, 1982).

Héctor Belascoarán Shayne: la figura del detective en el marco de los setentas

De inicio, Cerezo (2005) sostiene que dentro del género policial el detective es el “elemento primario de toda narración policíaca por su relación directa con el factor característico de este tipo de literatura: la investigación” (p. 362). En esta línea de pensamiento, es importante destacar, entonces, que las novelas o cuentos policíacos no necesariamente dependen del elemento intrigante para construirse como tales y, por lo tanto, no siempre se centran en la descripción del proceso de investigación como fundamento de fábula.

Huelga mencionar, a propósito, que esta aseveración no puede tomarse como una totalidad conclusiva, dado que es innegable que, en los albores del género, el policial clásico se enfocaba, sobre todo, en el método analítico (Cabrera Infante, 1983); es decir: en el misterio como elemento gatillante de una investigación policial de tipo científica. Incluso, María Elvira Bermúdez (en Guzmán, 1990) insiste que es un error pensar en el detective —y en su dimensión ideológica— como el factor que posibilita un relato

policial. En su defecto, sostiene que el misterio es el único elemento indispensable del género¹⁶ y su resolución es lo que compone el hecho de fábula.

No obstante, las palabras de Cerezo (2005) son justificables y aceptadas en el marco de la aparición del género negro o *hard-boiled* en Estados Unidos que se concentró en el “tono policial”¹⁷, que era la mezcla entre eventos inexplicables, crímenes aberrantes y situaciones peligrosas (Boileau-Nacerjac, 1968) y no tanto en el proceso investigativo como tema de escritura; cosa que era imprescindible para el modelo clásico (Cabrera Infante, 1983). Esto quiere decir que, a nivel general y desde una postura que va por fuera de las prescripciones de policial clásico, tanto el misterio como la investigación no son requisitos esenciales del género dado que la evolución del mismo supuso una ruptura en el dogma del policial clásico: misterio, detective y pesquisa.

Por ejemplo, *Acaso no matan a los caballos* (1935) de Horace McCoy es una novela policial que prescinde de un proceso investigativo y, más bien, se construye con base en la recopilación de información sobre un crimen. Naturalmente, esta información está colectada por una especie de detective, pero no muestra la forma en que lo hace sino solo los resultados que terminan explicando el asesinato de una joven.

Una caso más reciente es *El huevo izquierdo del talento* (2016) de Carlos Salem que, a pesar de ser una novela policial, no integra un proceso deductivo como pivote de fábula; por el contrario, la novela describe el mundo del hampa, las relaciones entre el bajo mundo y la criminalidad y, fundamentalmente, se concentra en tematizar el aspecto psicológico del detective que, en este caso, es el paroxismo del hombre de cantina que desenmaraña misterios para que le faculten seguir manteniendo la vida bohemia.

¹⁶ Bermúdez realiza esta aseveración en el marco del auge del neopolicial y su asociación con la novela realista. En otras palabras, la autora no consciente que el neopolicial sea estimado como un tipo de narrativa que se fundamenta en su capacidad de denuncia; sino, Bermúdez sostiene que el neopolicial se configura en el misterio que está emplazado en una región latinoamericana y que está tratado por un detective local.

¹⁷ Debido a su importancia en este trabajo, ampliamos el término *tono policial* como la integración de elementos propios del género policial (misterio, detective, proceso deductivo, pistas, falsos culpables y demás) en una obra literaria sin una intención de crear una novela o cuento policial. El ejemplo de este tono policial es la novela *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, la cual ha sido analizada por Calderón (2004) a partir de la siguiente premisa: “el misterio que rodea a Klingsor es así total y se investiga un crimen silenciado, desprovisto de escena de crimen, que no ofrece al lector de novelas policiacas los indicios necesarios para iniciar un proceso de deducción paralelo al del detective” (p. 60). Ello supone que la condición para que una obra sea considerada policiaca debe integrar la fórmula policial completa (misterio, detective y pesquisa) de lo contrario solo tendría el tono. Esto mismo ha posibilitado —no sin polémicas por medio como la de Bermúdez (en Guzmán, 1990)— la creación de la etiqueta *outsider* (Kracauer, 2010), en la que se engloban novelas o cuentos que presentan solo el tono policial como *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux (1910) o *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. Cabe advertir que el tono policial no es sinónimo de suspenso o *thriller* (Palmer, 1983), dado que este último sí constituye un género consolidado.

Entonces, ¿qué las convierte en piezas de novela policial si su base no es un misterio ni un proceso deductivo? La respuesta es la figuración del detective como personaje principal y aglutinante de los demás elementos. O, para responder de manera más amplia, el tono policial es lo que les faculta inscribirse dentro del género.

A partir de lo mencionado, como indicaría Daniel Link (2003) años antes que Cerezo (2005), el detective es el elemento más importante dentro del género policial porque “es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos” (p. 7); y esta cita es un hecho en el marco de la novela negra, dado que el detective es quien comprende los elementos con significado en el texto para sublimarlos como objetos necesarios para la resolución del caso.

Pero la importancia más relevante del detective radica en que es gracias a él que el género policial ha logrado evolucionar. Primero, porque al ser un elemento fundamental de este tipo de narrativa es normal que todo el foco de atención caiga sobre él y, por lo mismo, las condicionantes sobre la forma de concebir el policial —y la literatura incluso— modifiquen su construcción.

Segundo, porque las presiones provenientes de fuera del texto obligan al detective a emplear un método que vaya acorde con los tiempos que corren a su alrededor —esto por la búsqueda de efectos realistas de la narración— y, de esta manera, los elementos constitutivos del policial se reorganicen en estilos y combinaciones nuevos.

Cabe advertir que, a pesar de que es un hecho que el detective posibilita la modificación del policial, estos cambios no son espontáneos ni ocurren a nivel interno. Piglia (1979), en concomitancia, sostiene que:

el desgaste de los procedimientos no puede explicar el surgimiento de un nuevo género ni sus características. De hecho, es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década del 20. (p. 45)

En la cita es interesante que Piglia (1979) subraya la necesidad de vincular la evolución literaria con el contexto histórico para una comprensión completa de cómo y por qué surge una nueva forma de escribir policial. Es menester asimismo puntualizar que, desde la visión de este autor, los cambios en el género policial no han sido internos

o no se dan por la violación a las reglas formales, sino más bien impelidos por factores socioculturales que presionan la forma del mismo.

En relación con lo mencionado, los años sesenta y setenta en Latinoamérica adquieren un profundo significado debido a una serie de factores sociopolíticos que dejaron una huella indeleble en la región. De inicio, la Revolución Cubana de 1959 estableció un hito continental en cuanto a la identidad y política latinoamericanas. Enseguida, el auge de las dictaduras y la creciente exhibición de violencia estatal se convirtieron en un trauma para varios países de la región; por ejemplo, en el caso mexicano, la Matanza de Tlatelolco de 1968 y el Halconazo de 1971.

Es cierto también que estos acontecimientos influyeron de manera significativa en la sociedad y, de lo que nos interesa, en la producción literaria, lo que hizo que la aparición del *boom* latinoamericano, en específico, no sea considerado un evento aislado o fortuito sino un discurso identitario de exaltación de lo que suponía ser habitante de esta región a partir de la literatura (Aguirre, 2015). Claro está que en revisiones posteriores enmarcaron al *boom* como una mera maniobra editorial (Rama, 1984), pero en esta oportunidad no nos detendremos en este punto, sino que nos quedaremos con lo evidente: el *boom* como un punto de referencia literaria que sublimaba a las realidades latinoamericanas como tópico.

Sin embargo, este procedimiento no fue suficiente para los cometidos planteados en un inicio, dado que, en el *boom*, las realidades correspondían a la exposición más bien del exotismo encarnado en lo real maravilloso. En consecuencia, en los años setenta se impele un punto de inflexión en el *boom* para dar paso al *posboom* que significó una “superación” de las pretensiones de García Márquez y compañía para dar paso a otras formas de hacer literatura como la inclusión de autoras al nuevo canon latinoamericano y abordaje de realidades urbanas, relaciones con la tecnología y, por supuesto, la integración de artes y géneros populares como base literaria (García, 2015); justamente aquí se incorpora el género policial que ha sido históricamente considerado un tipo de literatura de divertimento o de consumo popular.

Ahora, la aparición del detective Héctor Belascoarán Shayne en *Días de combate*, en el contexto de los años setenta, durante el clímax del *boom* y su posterior transición al *posboom*, representó la concreción de un elemento fundamental para la nacionalización y estabilización de una narrativa policial estrictamente latinoamericana, dado que su papel trascendió más allá de la mera resolución de misterios para, más bien, convertirlo en un

factor de adaptación al contexto y evolución en respuesta a los cambios en la sociedad y la literatura de la época.

Esto quiere decir que la aparición de Héctor Belascoarán Shayne ayudó a nacionalizar el género *hard-boiled* para establecer uno propio; todo ello, mediante las presiones sociales que le acordonaban. Con respecto a lo primero, Paco Ignacio Taibo II (2006) había escrito:

Era cierto, tenía contratos para publicar en varios países y cada vez que veía una traducción [...] dudaba si los lectores extranjeros serían capaces de entender la ciudad que yo contaba. Me sentía tentado a escribir con menos claves locales, de una manera más abierta, sin tanta complicidad solidaria mexicana. Ahora podía darme el lujo de pensar en lectores sin verlos hojeando mis libros a la sombra de la torre Latinoamericana comiendo tacos de chicharrón. El solo concebir esa posibilidad hizo que me echara un mes en el más furibundo complejo de culpa, sintiéndome un reo de lesa traición. En momentos en que el país se andaba zangoloteando, yo podía darme el lujo traidor de vacaciones de patria. Decidí entonces meterme de cabeza en una cura de patria chica, un retorno a la realidad-realidad. Necesitaba escribir una novela con marcas de complicidad, una novela ilegible para cualquiera que no hubiera vivido, aunque sólo fuera por unos días, bajo la lluvia y el smog del D.F, una novela llena de referentes cómplices en el lenguaje, en los micropaisajes, en las bromas. Una novela tan defeña, en suma, que no podría vender jamás en Alemania o Estados Unidos. (pp. 14-15)

Por supuesto que la realidad-real de Taibo II no está en la escritura del contexto, sino en la reconfiguración del detective, ya que evolución no solo se limita a modificar la estructura narrativa convencional del policial latinoamericano, sino que también desempeña un papel crucial al arrojar luz sobre las realidades latinoamericanas que anteriormente habían quedado relegadas, especialmente en el contexto del *boom* literario que se había enfocado en el exotismo de lo real maravilloso.

Esta permuta de enfoque sobre el detective incluso reconfigura las expectativas de los lectores —sobre el género— en términos de que ya no es imprescindible el misterio

como base formal; de hecho, en el capítulo final de *Días de combate* el narrador trata de evadir el proceso de extinción del enigma:

Por los mismos motivos por los que el tigre contempla despectivo la mira telescópica del rifle y el cazador encuentra un instante de aproximación humana a la presa, se establece un momento de respeto mutuo; por los motivos por los que el novelista quisiera que la novela no terminara nunca y los amantes que el momento del contacto se eternizara; por los motivos por los que el vendedor de periódicos duda antes de vender el último, porque si no ¿qué venderá después?, porque después de contemplar una radiografía durante meses costará trabajo volver a ver a un ser humano, por las mismas motivaciones que le imponen a un periodista tener una fuente informativa, a una prostituta una esquina fija, y a alguno de nosotros lavarse los dientes tres veces diarias. (Taibo II, 2014, p. 141)

Asimismo, sirve como una herramienta para explorar y reflexionar sobre cuestiones sociales, culturales y políticas específicas de la región. De este modo, el detective se erige como un agente de cambio tanto dentro del género como en la representación literaria de la realidad latinoamericana, desafiando convenciones y abriendo nuevas perspectivas narrativas.

Héctor Belascoarán Shayne como detective constituyente del neopolicial en *Días de combate* y *Cosa fácil*

El papel de *Días de combate* y *Cosa fácil* en este proceso de transformación literaria constituye un arco de gran relevancia, no tanto por la dinámica convencional entre crimen e investigación que podría exponer sus respectivas tramas. De hecho, la trascendencia de ambas novelas no radica en lo que cuentan, ya que para la década de los setenta —casi un siglo y medio desde la aparición de los trabajos policiales de Edgar Allan Poe— dichos argumentos eran considerados tópicos; incluso la modalidad de investigación que emplean¹⁸ también era un recurso agotado. Tampoco su significancia reside en los

¹⁸ Symons (1982) entiende que las modalidades de investigación en la narrativa policial —en toda su extensión— son tres: habitación cerrada, investigación desde la butaca e investigación de la superficie. El primero es cuando la investigación gira en torno a un problema aparentemente sin solución dado a que se desarrolla en un espacio clausurado. El segundo es la investigación que se emplaza desde un lugar alejado del misterio y su único recurso o pistas para su resolución son informes o lecturas de periódicos. El último

discursos eventuales extraídos de las novelas en retrospectiva, como los analizados por críticos posteriores como Castro Rodas (2011), Cordero (2013) o Garí (2022) que veían en las novelas de Paco Ignacio Taibo II un nuevo realismo social.

En su lugar, la importancia de estas obras radica en el tratamiento sostenido y específico que otorgan al personaje del detective Héctor Belascoarán Shayne ya no como una función al estilo clásico¹⁹ —mero realizador de tareas—, sino como un personaje con una dimensión discursiva que plantea una dualidad como personaje —naturalmente, con una función actancial— y como factor-nexo entre la sociedad y la literatura. Tal es así que el mismo Belascoarán Shayne encuentra en su labor un “amor al oficio” (Taibo II, 2014, p. 171) que viene dado porque considera que lo que hace es parte de un “servicio social” (Taibo II, 2014, p. 171).

En este contexto, se destaca la manera en que las novelas mencionadas reconceptualizan y desarrollan al detective como un elemento central y, por ende, constitutivo del policial latinoamericano, por el hecho de que su accionar es importante, sobre todo, para interpelar al contexto.

Ahora, esta característica que enfoca —en exclusivo— la figura del detective es muy fácil de asimilar y entender la razón de su significancia por una situación concreta: existe una desconexión argumental en *Días de combate* y *Cosa fácil* o, para ser más exactos, a nivel de trama cada obra tiene una esfera diferente y aborda aspectos indistintos sin un punto de contacto entre sí; y esto no solo sucede en las obras citadas; más bien sucede en toda la saga.

Es decir, en la primera entrega de la serie el detective se sumerge en la persecución de Cerevro, un feminicida serial del D.F.; mientras que, en la segunda, se enfrenta a la intrincada tarea de resolver tres misterios distintos en simultáneo: la muerte de un sindicalista, el robo de fotografías de una *vedette* y la búsqueda de Emiliano Zapata.

es la implantación de la clave del misterio en la superficie del relato que solo puede observarse al final de la narración. Estas tres modalidades fueron desarrolladas por Poe en la serie policial de Dupin y constituyen las bases de los procesos deductivos. Con el tiempo, dichas modalidades se modificaron, pero mantienen su esencia.

¹⁹ Symons (1982) plantea que la diferencia entre los detectives Dupin y Holmes está justamente en la perspectiva de construcción. Por un lado, Dupin es un elemento que realiza funciones deductivas de manera creativa y con toda eficacia, pero su complejidad se agota allí mismo; en todo caso, lo intrigante del personaje es cómo adquiere su capacidad intelectual —algo que nunca se menciona en los tres textos—. En definitiva, Dupin es un elemento aislado, el contexto le es indiferente: su única misión es la revelación de misterios. Mientras que Holmes es una también una función, pero tiene integrada una dimensión psicológica compleja como su misoginia y adicción a las drogas. Ahora bien, menciono esto porque representa el umbral de cómo el cuento policial dio paso a la novela policial. En el caso latinoamericano, el enfoque en el detective dio paso del policial al neopolicial.

Aunque estos temas funcionan como enredos que se acordonan a la coyuntura, sirven principalmente como medios para envolver al personaje/detective en nuevos misterios, evitando la redundancia en tramas anteriores. De manera sintética, la aparición de enigmas inéditos funciona para motivar la intervención del detective una vez más.

A propósito de esto, a pesar de la evolución que ha sufrido el género policial en su totalidad y que, al día de hoy, se tienen piezas de policial tan experimentales, híbridas y encriptadas como *En busca de Klingsor* (2000) de Jorge Volpi, *2666* (2004) de Roberto Bolaño o *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued, no deja de evocar una vieja característica: este aún es una literatura que se inserta —desde un punto de vista editorial— en la categoría de masas, por lo que su fundamento es, sobre todo, el divertimento que se logra con base en la estructuración de misterios que sean ingeniosos y atractivos para los lectores. Como Pablo De Santis (2010) menciona: “Por más que los escritores se esfuercen en que estas muertes provoquen pena, los cadáveres están allí para la felicidad del lector” (p. 211). Es por esto que, por lo general, el misterio siempre busca la novedad.

Desde un punto de vista similar, Hernán Maltz (2019) sostiene, en concomitancia: “Más allá de las codificaciones particulares por parte de los autores y de las recepciones por parte de los lectores, no debemos olvidar ciertas reglas del género que llevan a una limitación respecto al horizonte en sus posibilidades enunciativas” (p. 383); lo que supone que, en una primera instancia, los argumentos o tramas del policial son solo eso: argumentos y tramas del policial que abonan al desempeño social del género.

Sin embargo, a diferencia del argumento que es un accesorio, el detective es un elemento transversal a lo largo de estas obras —y de toda la saga de Héctor Belascoarán Shayne—, lo que demuestra su importancia frente a los diversos temas presentados y, por ende, al procedimiento que emplea en la resolución de cada uno de ellos. En definitiva, la continuidad del detective está sobre los desafíos argumentativos que son esenciales en el horizonte de expectativas de este tipo de narrativa, pero que son limitados y muchas veces no consienten una profundidad de significado.

Esto incluso plantea que sería una imprecisión considerar que “lo político” de la narrativa neopolicial se encuentra en los temas abordados; a pesar de que, muchas veces, como sucede en *Cosa fácil*, se habla explícitamente de situaciones coyunturales como la búsqueda de Emiliano Zapata o la lucha sindicalista. Más bien, el discurso político de la narrativa neopolicial estaría en la forma en la que, a través del detective, se recomponen

los elementos tipológicos de la narrativa policial para enfocar zonas de conflicto que demanden una interpelación en términos sociocríticos.

Recapitulando, la permanencia del detective como un factor recurrente e indispensable del policial (Cerezo, 2005) permite un desarrollo más profundo y significativo del mismo como elemento constitutivo del género policial ya que su despliegue no se limita a una sola obra, sino se continúa en varias; lo que posibilita un amplio espacio para su construcción en términos de complejidad. De hecho, esto mismo, para Symons (1982), fue lo que permitió la transición del cuento a la novela de aventuras: la extensión —y la posibilidad de trabajo— de cada uno de ellos²⁰.

Huelga mencionar que lo mismo se podría decir del escenario, ciudad, métodos investigativos o personajes secundarios ya que son elementos que se repiten en toda la saga de Belascoarán Shayne —y en las sagas en general—, aunque es importante señalar que, como Cerezo (2005) indicaba, el detective es el pivote de todas las demás piezas del policial, porque su “ojo crítico” dota de sentido a cada uno de ellos.

Es más, el detective es de alguna manera el factor que posibilita una estabilización concreta en el género ya que a través de él la lectura de la ciudad, la aplicación de un método deductivo y la relación con otros personajes adquieren significado y, sobre todo, proyección. Esta consideración es uno de los primeros momentos de la nacionalización del género.

Detective, actos seriados y motivos

Con base en lo mencionado, en *Días de combate* Paco Ignacio Taibo II realiza un (re)tratamiento a la figura del detective en tanto entiende que este personaje no es, en exclusivo, lo que puede hacer dentro de la novela como investigar, que es lo que haría desde un paradigma clásico que determina y constriñe al personaje a realizar una función específica y que la misma está supeditada a la tematización del proceso investigativo-cerebral. Tampoco es un elemento contingente limitado a una aparición circunstancial en términos de porque existe un misterio, existe un detective (Haycraft, 1941).

Por el contrario, en su inmanencia de personaje; un personaje que va “sufriendo el deterioro de la vida” (Taibo II en Argüelles, 1990, p. 15), Héctor Belascoarán Shayne

²⁰ Symons (1982) explica que la evolución del relato a la novela policial está justamente en que la extensión de cada uno permite el trabajo sobre el detective. En el cuento, por su extensión breve, no permitía que el autor (Poe) pueda explayarse y complejizar al detective; la novela, por su lado, permitía dotar de características adicionales al detective: justamente, lo que sucedió con Sherlock Holmes.

puede reorganizar la forma del policial para alumbrar conflictos sociopolíticos de tesitura que tiendan cables entre lo que sucede en la obra, y de forma amplia en el género, y lo que sucede en el exterior en búsqueda de la verdad. Porque, como menciona De Santis (2010), lo que se pretende con la narrativa policial no es encontrar al culpable, sino entender el contexto y sus habitantes; cosa que se puede lograr gracias a una nueva función del detective: la capacidad para observar a su alrededor (Castro Rodas, 2011). Esta basculación fuera/dentro —o la carga psicológica— se da gracias al trato que Taibo II le da al detective lejos de la concepción clásica de *detective* es igual a *elemento que resuelve misterios*; por lo que este es un segundo andarivel del proceso de nacionalización del género.

En específico, esta reconcepción, para la saga de Belascoarán Shayne y el eventual neopolicial, es fundamental porque arrastra una discusión sobre la importancia del detective dentro del género negro y criminal que funciona como bisagra entre la realidad y la ficción. Piglia (1979) y Bartual (2007) habían mencionado que el detective de la novela negra, ya lejos de un plano policial clásico donde primaba el proceso deductivo, es un elemento que permite, dentro de la ficción, encontrar significados en las cosas que pasan al interior de la trama (en su especificidad literaria) y su ojo crítico, asimismo, logra enfocar ciertas zonas para construir un núcleo semántico y una proyección discursiva fuera de los límites diegéticos.

Así pues, con base en lo pensado por Piglia (1979) y Bartual (2007), el detective Belascoarán Shayne también recibe distintas presiones sociales de tesitura que le obligan a ser un elemento acorde con los tiempos y, por ende, su constitución como personaje/detective varía y, de la misma forma, todo el conglomerado de obras en donde participa; sobre todo, esto se puede observar en el primer bloque de la saga ya que ahí estas presiones se nombran como hitos históricos y experiencias traumáticas para el detective y otros personajes.

De hecho, en *Días de combate* el narrador comenta: “El movimiento del 68 se rompió dentro de ti como un cajón de copas finas” (Taibo II, 2014, p. 61); lo que corrobora que las presiones sociales son cuestiones traumáticas que marcan una figura de quiebre. Incluso, estas presiones sociales que aparecen en la saga son los andariveles enunciativos desde donde el autor construye. “La literatura era la realidad-real” (p. 20) escribió Paco Ignacio Taibo II (2021) con relación a la matanza del Tlatelolco que significó una vuelta de tuerca en la ideología de las artes mexicanas que buscaban desestabilizar o, por lo menos, interpelar al Estado criminal que había ejecutado dichos ataques. En síntesis, en

esta dinámica de presiones sobre el detective es donde la saga de Belascoarán Shayne puede derivar en un estilo o modalidad completamente novedosa; incluso, por su puesto, el neopolicial puede explicarse en estos mismos términos.

Ahora, para lograr esto, *Días de combate* diferencia con claridad los “actos seriados del detective” (Taibo II, 2014) —las funciones narrativas requeridas por el género del personaje/detective— y los “motivos” (Taibo II, 2014) —una dimensión incluso filosófica sobre cada una de las actividades que el detective quiere y debe cumplir para lograr un propósito ulterior y de índole social— como dos esferas totalmente separadas.

En la siguiente cita del primer capítulo de *Días de combate*, que será adjuntada en extenso, se puede leer esta diferenciación:

Héctor revisó sus motivos y sus actos seriados, casi mecánicos, de los últimos días, mientras le ponía sal a la sopa.

Alquilar un despacho, compartirlo con un plomero, poner un escritorio viejo sacado de la Lagunilla, hacer colas interminables para sacar una licencia de detective, terminar comprándola en una academia que daba cursos por correspondencia, comprar una pistola, registrarla, sacar cédula profesional. Sentarse en el escritorio y esperar fumando, colgar una placa reluciente, rechazar al licenciado Suárez, vecino de piso, cuando ofrecía contratarlo para averiguar los malos pasos de una hija diecisieteañera. Sonreír a medias, perder la sonrisa y, mientras tanto, recortar. Recortar pedazos de todos los periódicos, adivinar, leer entre líneas, reconstruir, reorganizar en la cabeza calles y casas, refabricar ambientes, sugerir pequeñas ideas al tren que iniciaba su lento camino por el riel. (p. 15)

Los actos seriados, según el fragmento incluido, hacen referencia a una retahíla de acciones secuenciales y repetitivas que Héctor Belascoarán Shayne ha estado llevando a cabo de manera mecánica. Estas acciones incluyen alquilar un despacho, compartirlo con un plomero, obtener una licencia de detective, comprar una pistola y otros pasos que componen un proceso típico del accionar de cualquier personaje/detective en la larga parábola del desarrollo del género. Es decir, son las funciones que se desean, desde el horizonte de expectativa de este tipo de narrativa, que cumpla el personaje/detective.

Ahora bien, la descripción de estas acciones como “casi mecánicas” —que Paco Taibo II logra darle un sentido dinámico a través del empleo de la coma— sugiere que el detective las realiza de manera rutinaria y automática, sin una reflexión en cada paso, por lo que el narrador no se detiene mucho en ellas y las trata como genéricas. Incluso, su puesta en nómina puede tener una lógica puramente práctica que, desde la visión de Eco (2017), por ejemplo, consistiría en el enlistamiento de un conjunto finito de cosas sin una proyección más que la mera relación entre una enumeración y su correspondencia material.

Este estilo narrativo, caracterizado por la presentación de las acciones de manera funcional y casi protocolaria se despliega también con destreza en *Cosa fácil*. En esta novela, el protagonista se encuentra nuevamente inmerso en situaciones que reflejan la misma rutina mecánica observada en la novela anterior; por ejemplo:

La leyó de nuevo, de cabo a rabo, línea a línea. Luego pasó a ver la foto, el boleto de autobús italiano, el mapa de Venecia, el recorte de periódico, el beso impreso en tinta en una servilleta. Regresó a la foto: Una muchacha solitaria en una calle solitaria. Un vendedor de frutas a lo lejos creaba una referencia humana. Vestía de negro, un traje largo de cuello cerrado, con amplios vuelos la falda descubriendo unas botas negras que tenían incrustaciones de colores en el cuero, en la mano derecha un periódico doblado; un clavel de tallo largo en la otra. Los tres cuartos de perfil coronados por una cola de caballo que remataba una cabeza en la que resplandecía una sonrisa. (pp. 158-159)

Como es posible apreciar, las acciones descritas en el fragmento presentan similitudes con las actividades propias de Belascoarán Shayne como detective en *Días de combate* que, al final, es una habilidad esencial en la investigación criminal. De manera amplia, entonces, las acciones descritas revelan un enfoque similar al utilizado por los detectives clásicos para resolver casos donde la observación, atención a los detalles y la interpretación son clave para descifrar el misterio.

Ahora, es a través de este paralelismo en las acciones seriadas que se revela una continuidad marcada en la manera en que Paco Taibo II aborda las acciones del detective —como función y como elemento constitutivo— a lo largo de su narrativa; lo que demuestra también reminiscencias al policial clásico.

No obstante, es crucial destacar que esta aparente repetición no implica estancamiento; es decir, tanto *Días de combate* como *Cosa fácil*, a pesar de que comparten actos seriados que son acciones propias de un personaje/detective, presentan matices en cuanto a la carga significativa que cada obra da a los mismo.

Sobre todo, en *Cosa fácil* la representación funcional de las acciones, lejos de ser simplemente repetitivas, se convierte en un vehículo narrativo para explorar las tensiones internas del detective y su interacción con un entorno que, a pesar de las similitudes, evoluciona y se transforma, desafiando así las expectativas del lector en cada iteración.

Este enfoque coherente pero dinámico en la representación de las acciones no solo fortalece la cohesión temática de la obra de Taibo II, sino que también invita a una reflexión más profunda sobre la naturaleza de la narrativa y la evolución del detective en el contexto literario. Esto se puede encontrar en *Cosa fácil* de la siguiente manera:

Era una gran broma. Ser detective en México era una broma. No se podía equiparar a las imágenes creadas y recreadas. Ningún modelo operaba. Era una jodida broma, pero cuando en seis meses había logrado que lo intentaran matar seis veces, cuando la piel tenía las huellas de cada uno de los atentados, cuando había ganado un concurso de televisión, cuando había días en que se hacía una pequeña cola (bueno, será menos, cuando mucho dos gentes al mismo tiempo) en el despacho, sobre todo cuando había logrado descifrar el (suenan fanfarrias) enigma del fraude en la construcción de la basílica, cuando había resuelto el (fanfarrias y dianas) penoso caso del asesinato del portero del Jalisco; incluso, cuando había logrado sobrevivir aquellos meses, y tomárselo todo tan en serio, y tan en broma, pero sobre todo, tan en serio, entonces, y sólo entonces, la broma dejaba de ser un fenómeno particular y se integraba al país. Quizá lo único que el país mismo no le perdonaba era que se tomara su propia broma en serio. (p. 159)

Como se puede leer, en *Cosa fácil* los actos seriados son cada vez menos descriptivos y van, por supuesto, contaminándose con ciertos motivos que explican su ejecución como la interpelación al oficio de detective en México que es una constante en estas dos obras. Pues bien, todo esto es determinante porque es cierto que las actividades que realiza el detective siguen retro trayendo la idea inicial presentada por De Santis (2010) de que el detective no es lo que hace, sino de la perspectiva que imprime en sus acciones o los motivos que sopesa para ejecutar su oficio como elemento que cartografía

la ciudad y sus habitantes —cosa que muestra un umbral de ruptura con el policial clásico—.

En este sentido, los motivos del detective hacen referencia a la razón o propósito que impulsa al personaje a llevar a cabo una serie de acciones específicas en su trayectoria de detective. Estos motivos son esencialmente las concepciones personales que lo han llevado a embarcarse en su nueva carrera como detective privado. A través de esta introspección que le posibilita interpelar a su profesión de detective, Héctor Belascoarán Shayne evalúa sus propias intenciones subyacentes y busca comprender por qué está realizando cada una de sus acciones.

En *Cosa fácil* existe una explicación sobre los motivos:

Era su forma de mantenerse mexicano. Mexicano de todos los días, compartiendo las quejas, protestando por el alza de las tortillas, encabronándose por el aumento del pasaje en los camiones, repelando ante los noticieros infames de la televisión, quejándose de la corrupción de los policías de tránsito y los ministros. Mentando madres por la situación nacional, por el deplorable estado del gran basurero nacional, del gran Estadio Azteca en que habían convertido nuestro país. Aunque sólo fuera a partir de hermanarse en la queja, en el desprecio y en el orgullo, Belascoarán ganaba su derecho a seguir siendo mexicano, su posibilidad de no convertirse en una *vedette*, en un marciano; su oportunidad de no perder distancia con la gente. Esta conciencia social adquirida por motivos emergidos de un humanismo elemental, primitivo, de una valoración de la situación eminentemente superficial, de una conciencia política construida desde el interior del mundo personal del detective, le permitía al menos concebir México desde una perspectiva acre, desde una posición crítica, desde afuera del poder y el privilegio. (p. 164)

En este párrafo, el detective se presenta como un ojo crítico que cartografía la ciudad no solo físicamente, sino también a nivel conceptual y emocional. Sus motivos trascienden la simple resolución de misterios —y superan la mecanicidad de las actividades—; se convierten, más bien, en un mapeo subjetivo de la complejidad social y política de México.

Es por ello que su necesidad de mantenerse mexicano se manifiesta en la forma en que percibe y reacciona ante los elementos cotidianos de la vida urbana. Lejos queda la concepción clásica de que el detective vive sobre la ciudad y es, por lo tanto, un ente asocial (Kracauer, 2010) que no se interesa en temas coyunturales porque su *ethos* es, específicamente, el cultivo intelectual.

Es más, la queja y la protesta no son meros actos impulsivos como la crítica a este tipo de narrativa podría pensar²¹, sino son estrategias conscientes de cartografía emocional que revelan las capas profundas de la realidad mexicana. En lugar de limitarse a una identidad pasiva, el detective como *flâneur* (Benjamin, 2007) se involucra activamente en la construcción de su visión de la ciudad, utilizando su conciencia social como brújula para navegar por las complejidades de la sociedad.

De esta forma, la conciencia social del detective, arraigada en un humanismo regional, se convierte en su guía moral; y este es otro hiato que permite nacionalizar el género policial. Al cuestionar la corrupción, la situación nacional y el deplorable estado del país, el detective no solo resuelve casos; por el contrario, también traza un mapa crítico de los problemas sociales que encuentra y que en *Cosa fácil* se condensan bajo el criterio de que el Estado es el principal criminal de la región.

Ahora, ¿pero de qué lugar habla el detective? Su posición crítica desde afuera del poder y el privilegio no solo define su identidad como *flâneur*, sino que también lo coloca en una posición única para revelar las tensiones y desafíos que enfrenta la sociedad mexicana. En este sentido, su actuar y pensar están intrínsecamente ligados a la cartografía de una ciudad compleja y en constante cambio.

Ahora bien, en *Días de combate* y *Cosa fácil* no solo existe una diferencia entre los motivos y acciones del personaje, sino que existe la problematización misma del género policial. Primero, porque desde el capítulo uno de *Días de combate* comprime todo el accionar del detective que, en el policial clásico, por ejemplo, solo puede observarse en la explicación final del misterio cuando toda la retahíla de acciones cobra sentido y alumbran un objetivo investigativo.

Segundo, porque a la vez que resume el procedimiento del detective demuestra que el factor indefectible del policial no es el elemento cerebral o procedimental, sino el

²¹ Por ejemplo, María Elvira Bermúdez (en Guzmán, 1990) aseguraba que la condición social-denunciativa de la novela negra latinoamericana era, más bien, un discurso de los críticos y escritores que buscaban encontrar en el neopolicial un nuevo realismo social. En la práctica, para Bermúdez, la novela neopolicial tenía la misma carga social que la novela policial clásica en tanto ambas modalidades de policial denuncian al orden social establecido.

detective en sí y las cavilaciones sobre sus actos que posibilita pensar sobre el móvil de la violencia desatada. De ahí que los motivos de Belascoarán Shayne no puedan ser concretados como simples acciones o no puedan ser enlistados a la guisa de la forma clásica.

Pero hay más, y esto es un rasgo constitutivo del neopolicial, las acciones del detective ya no se constriñen a cumplir funciones o roles para permitir que la narrativa avance hacia su desembocadura: la relevación del culpable. En su defecto, su accionar está embebido por un motivo que hace que dicha acción realizada —que no ha desaparecido, sino que ahora tiene un sentido y proyección— pueda entregar una lectura ambivalente del crimen y del contorno en donde sucede.

Es por ello que, en *Días de combate*, Héctor Belascoarán Shayne no es interpelado por sus acciones, sino por sus motivos que, a lo largo del texto, están cuestionados:

—¿Y qué, no has encontrado mejores motivos?

—Ninguno... [Responde el detective]

—¿No te parece absurdo? —preguntó Teodoro mientras ayudaba a su mujer a colocar los cubiertos [...]

—Supongo que son absurdas.

—¿El qué? ¿El qué son absurdos? —preguntó Ana María [...]

—Sus motivos para ser detective. —Teodoro apartó unos libros del sillón y buscó el encendedor. (p. 15)

En la cita proporcionada, el diálogo entre los personajes revela la discusión sobre los motivos —incluso por su posición política— del detective Belascoarán Shayne para ejercer su profesión. Al ser cuestionado sobre la naturaleza de sus motivaciones como detective, Belascoarán Shayne responde de manera concisa que no ha encontrado mejores motivos que los que tiene y los cuales coopta de la realidad contextual.

Este intercambio genera una conversación más amplia sobre la aparente falta de claridad o lógica en los motivos del detective, lo cual se refuerza cuando otro personaje, Teodoro, sugiere que podría ser absurdo. La respuesta evasiva y la incertidumbre en torno a los motivos del detective añaden una capa de misterio e intriga al personaje, sugiriendo que sus razones para ser detective podrían ser más complejas o personales de lo que inicialmente parecen; cosa que se confirma a lo largo de la saga cuando el detective se

enfrenta al poder del Estado en cada una de las novelas del primer bloque, dado a que su ética así lo demanda.

Ideología y forma en la saga de Belascoarán

Como Mempo Giardinelli sostiene en *El género negro* (2009), la novela neopolicial fractura la vieja forma de policial que se venía escribiendo con regularidad en Latinoamérica al incluir un elemento social o ideológico en la fórmula del policial que se sustenta en la presentación del crimen o misterio, pesquisa y revelación final del culpable. Ahora, este movimiento que identifica y cristaliza Paco Taibo II en la saga de Belascoarán Shayne —pero que podemos encontrar atomizado en otras obras anteriores como *Operación masacre* (1957) de Walsh o *Los albañiles* (1964) de Leñero— parte, en primer lugar, de una necesidad de tesitura.

Hay que recordar que en los sesenta y setentas —y como lo ha identificado de buen modo Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil* (2003)— los intelectuales (y Taibo II, por supuesto) habían sido interpelados a tomar una posición “ideológica” y “política” de cara a los conflictos que acaecían a lo largo y ancho de Latinoamérica —la Revolución cubana, la Matanza de Tlatelolco, el avance de las dictaduras, etc.— y que suponían un cambio social enfocando en las políticas de izquierda.

Cabe recalcar que en la obra policial de Paco Taibo II, específicamente, la postura ideológica/política tiene una “tendencia correcta” —como escribiría Benjamin en *El autor como productor* (1934)—; es decir, el mexicano concibe que la sociedad, la realidad —y, por tanto, su literatura como producto que se extrae de la misma— se configura a partir de la relación contradictoria de las clases o grupos sociales. Es por ello, la distinción maniqueísta entre “ellos” y “nosotros” (Taibo II, 2014, p. 499) que indica el detective Belascoarán Shayne en *Días de combate*.

En este tenor, Paco Ignacio Taibo II expropia la forma policial burguesa —de divertimento, como era tildado el policial en sus inicios— y le da un sentido ideológico “correcto” de tal manera que esa reconfiguración formal interpele su contexto de producción y, al mismo tiempo, busque ganar terreno dentro de la batalla por la hegemonía ideológica que acaecía en ese período.

Sin embargo, tampoco se pretende insinuar que la narrativa policial de Paul Groussac, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Alberto Edwards y demás no haya sido una literatura “ideológica” o haya sido una literatura pasiva. Por el contrario, se coincide con Eagleton (1997) cuando plantea el axioma: “Todas las artes

nacen de una concepción ideológica del mundo” (p. 36) y, por subsiguiente, la narrativa policial de los autores nominados traza una idea del mundo en la que lo único que interesa es el efecto estético y lúdico del relato y, de hecho, esa ideología es fácilmente rastreable en la forma de plantear los casos ya que las obras se cuecen estrictamente en la resolución del enigma.

Es más, en los años cuarenta y cincuenta Alfonso Reyes (1945) y Ernesto Sábato (1953), por ejemplo, desarrollaron una sintomática teoría y crítica burguesa de la novela policial. Los autores escriben: “En suma —dice el mexicano—, leo novelas policiales porque me ayudan a descansar, y me acompañan, sin llegar a fascinarme u obsesionarme, a lo largo de mis jornadas de trabajo [...]” (p. 881) y “¿Novelas policiales? —pregunta el escritor de *El Túnel* (1948)— Solamente en el caso que el acento esté colocado sobre el *juego*, el *artificio*, el *pasatiempo*” (p. 28).

Entonces, ¿cómo se puede leer lo ideológico en la forma de la saga de Belascoarán Shayne? Para empezar hay que relegar al contenido de las nueve novelas que componen dicha serie policial —dado que al ser una literatura de género se transita por los mismos lugares comunes o tópicos que plantea la policial clásica, la *hard-boiled*, la novela de espionaje, etc.— y, más bien, se debe pensar en la *forma* de presentar el caso como lo ideológico porque, como sugieren algunos autores como Trotsky (1980) y Eagleton (1997), esta trasluce una serie de intereses colectivos o “presiones sociales” y, por tanto, “los progresos significativos en la forma literaria [...] proceden de los cambios significativos en la ideología” (Eagleton, p. 43).

En este tenor, si se enfoca nuevamente a *Entre la pluma y el fusil* (2003), entonces, se podrá entender que el origen de esta nueva forma de estructurar la novela policial reside en que al permutar el papel pasivo del escritor —o del escritor aislado en la torre de marfil— hacia el escritor “comprometido” se varía también en el interés del género; por otro lado, y sin alejarnos mucho de la inmanencia literaria, los críticos Boileau-Nacerjac (1968) explican que la fisión del género policial clásico —en especial la transición del relato policial de Edgar Allan Poe a la novela de enigma de Conan Doyle, pero que también sirve para explicar la evolución de esta narrativa en Latinoamérica— debe ser pensada no como la apertura o descubrimiento de un nuevo género sino, tan solo, como la disposición de “formas históricamente diferentes” (p. 12).

Ahora, con este movimiento que realiza Paco Taibo II, la forma neopolicial interpela a su tradición —y, por derivación, al sistema social del cual se desprende ese género— porque si antes las novelas y relatos policiales que se escribían en esta parte del

mundo traslucían un interés netamente literario, artístico o lúdico como pensaban Reyes (1945) y Sábato (1953) y de cierta manera lo policial era un discurso que ordenaba el caos social que suponía la presencia de un “sujeto diferente”, un criminal; con la publicación de *Días de combate* se cambia esa manera de estructurar la investigación porque ya no se focaliza de manera sostenida a la sistemática revelación del culpable ni la pesquisa que permite tal cosa —aunque sigue presente por una necesidad genérica— y tampoco es supinamente relevante que los elementos materiales, las palabras, sonidos y las notaciones (Williams, 1988), se emplacen para lograr tal efecto; sino que lo que interesa en la obra de Taibo II es identificar los motivos o “presiones sociales” que originaron el crimen.

Es por eso que la narrativa neopolicial de Taibo II no configura una forma que decante únicamente en el descubrimiento de un crimen insólito, la recolección de pistas, la discriminación de los falsos culpables a partir del método inductivo de investigación y la explicación final —que sería la estructura de un policial de cualquiera factura— sino que se detiene en la refracción realista de la realidad que muestra ya no una ideología burguesa asentada en el *pasatiempo* sino una ideología social que denuncia las contradicciones materiales que provocan crímenes.

Es por ello que, para Taibo II, detallar el contexto mexicano en su “totalidad”, como pensaría Lukács (2021), —los lugares sórdidos, las cantinas, las fábricas llenas de sindicalistas, capitalistas y alienados y el uso del lenguaje— es tan o más importante que descubrir la identidad específica de un criminal, porque con ello se podrá conocer la grave crisis sociopolítica del contexto, la cual está siendo generada por el Estado, y a partir de ahí se podrá generar una serie de cuestionamientos y transformaciones a la realidad.

Por último, si Paco Ignacio Taibo II encuentra en la narrativa neopolicial una manera de quebrar la tradicional forma policial burguesa con base en su apropiación y en la readecuación de la misma para orientarla a una forma social —en un proceso de nacionalización del género—, es justamente porque este autor identifica que ese género no es uno pasivo o crudo —como diría Tony Trew (1983)— sino que es altamente ideológico en el sentido de que postula y refleja una realidad basada en el mantenimiento de la ley y el orden o en el *statu quo* que se delimita entre el Estado y los habitantes.

Ahora, con las diferentes presiones sociales —o, se podría decir, la batalla ideológica/política— impelidas en las décadas de los sesentas y setentas que operaban en la misma constitución del intelectual y que catalizaron la transición del escritor aislado de la realidad a un escritor comprometido, Taibo II no quedó incólume.

Es decir, la publicación de su novela *Días de combate* no es solo el desgajamiento históricamente diferente del policial, sino que es, paralelamente, un mecanismo de intervención ideológica/política en los procesos sociales que se sucedían en Latinoamérica. De hecho, si se observa la forma de la novela neopolicial podremos encontrar que todos sus elementos materiales están emplazados de manera que puedan refractar a la sociedad de la que se desprenden y a partir de allí generar un cambio.

Es por ello que la mayoría de las obras que componen la saga de Belascoarán Shayne se puede encontrar salpicada por el *albur* mexicano —la jerga del proletariado (Solé, 2012)— y, sobre todo, el sistema de pesquisa es anómalo en el sentido de que no está diseñado para dar con el culpable del crimen —que existe, como se dijo, por una necesidad genérica— sino que está orientado a mostrar las condiciones sociales que fueron dadas al sujeto para que transgreda la ley. Aunque esto también debe ser tomado con cautela, dado que la literatura en general es un aparato más ideológico que práctico.

Finalmente, para paco Ignacio Taibo II, la nacionalización de una forma policial burguesa corresponde también a la interpelación del sistema social de la misma índole que brega por mantener una hegemonía basada en la división de clases; en este punto, la neopolicial emerge como respuesta y como motor de cambio de esas contradicciones porque coloca través de su forma una ideología social y política con una “tendencia correcta”, la cual —como se dijo— incluso encontró en la literatura del *boom* un problema de representatividad.

CAPÍTULO 3. ESTABILIZACIÓN DEL GÉNERO NEOPOLICIAL EN LA SAGA DE HÉCTOR BELASCOARÁN SHAYNE DE PACO IGNACIO TAIBO II

“Poe —ya nadie tiene duda de ello— creó el género policial y por lo menos una de sus tres narraciones, ‘La carta birlada’, es la primera obra maestra del género” (Cabrera Infante, 1983, p. 2). Las aseveraciones de este tipo²², en el marco del análisis sobre la formación de los géneros literarios, resulta prematuramente conclusiva, dado que supone que estos pueden ser creados de manera espontánea.

Es decir, según el pensamiento del autor cubano, antes de 1841, año de aparición del detective Auguste Dupin, no existía narrativa policial o algo semejante que pueda ser considerado un antecedente, por lo que la conclusión de que Edgar Allan Poe inventó el género es perfectamente plausible.

En efecto, esta es la tesis de Guillermo Cabrera Infante (1983) cuando propone que el gran aporte de Edgar Allan Poe a las letras fue, en definitiva, la creación del género policial. Ahora, resulta evidente que Cabrera Infante desestima por completo los posibles antecedentes como *El asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827) de Thomas de Quincey, “Zadig o el destino” (1747) de Voltaire o *Edipo Rey* de Sófocles, los cuales han sido considerados referentes para la producción de narrativa policial del autor de Boston (Lida, 1944), en tanto estas obras tematizan un proceso de investigación y búsqueda de un culpable, sobre todo las de Voltaire y Sófocles. Es más, algunos autores —acaso clásicos para el estudio del policial— como Caillois (1941) han considerado *Las mil y una noches* también un antecedente bajo el mismo criterio mencionado.

Por otro lado, Guillermo Cabrera Infante (1983) deja de lado los posibles otros referentes sociológicos que podrían haber influenciado también en la creación del detective August Dupin. Para Piglia (1979; 1991), por ejemplo, las presiones sociales o las coyunturas históricas, asimismo, son importantes para entender el género policial: “el primer elemento que hay que tener en cuenta para percibir el origen del género [de esta factura] es la aparición de la sociedad de masas, la multitud, elemento amenazador del anonimato del otro” (1991, p. 5); justamente los cambios sociales que se han identificado también como los antecedentes en la narrativa policial de Edgar Allan Poe (Boileau-

²² Incluso Borges (1942) y Piglia (1991) han planteado cosas similares. Sin embargo, han sabido matizar que el género policial nace con la aparición del detective, pero se ha desarrollado en el tiempo de tal forma que existe un cambio entre Dupin y Holmes. Es decir, el policial es un género en construcción y cambio, no un producto terminado al mismo tiempo que su aparición con Dupin; argumento central en Cabrera Infante (1983).

Nacerjac, 1968; Kracauer, 2010). En el caso de Poe —y su narrativa policial—, en específico, un evento fundamental que dio paso a que el imaginario social contemple a la figura del detective fue la aparición de la policía científica o la policía encubierta francesa a comienzos del siglo XIX (Symons, 1982). Dawn Sova (2006), a propósito, han ubicado paralelismos entre Dupin y el policía francés Eugène Vidocq, uno de los primeros detectives europeos con un sistema de investigación metódica, el cual publicó sus memorias y reveló su método investigativo como agente encubierto en 1827, lo que supuso una innovación en las prácticas investigativas.

Pues bien, todas estas presiones sociales o coyunturas, naturalmente, también se deben entender en los “límites de cada cultura” (Piglia, 1991, p. 5); es decir, en lo que acorda las concepciones o elementos que integran el género policial como el entendimiento de lo que se supone es la ley, la justicia, el orden social, el otro —como elemento de amenaza— y las concepciones sobre el crimen y la muerte y la capacidad de estas para generar efectos estéticos; cosa que se recuperó del pensamiento de Thomas De Quincey que se recogía en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de 1827, al pensar en el crimen como un elemento del cual pueden desprenderse efectos de belleza y en el asesino como un artista en el marco de la moralidad londinense del siglo XIX:

El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral (como suele hacerse en el pulpito y en el Old Bailey) y, lo confieso, ese es su lado malo, o bien cabe tratarlo estéticamente —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto. (2019, p. 5)

En la cita se plantea una aproximación estética —no moral— del crimen que, para la época, según De Quincey, resultaba abundante a pesar de que existían unas normas sociales rígidas y puritanas. Por el contrario, en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* se evidencia una nueva forma de explorar el crimen, donde se valora la complejidad de su ejecución y no su naturaleza proscrita. Esta dualidad sugiere una evolución en la comprensión del asesinato en Inglaterra de la primera mitad del XIX, pasando de una visión puramente moral a una más compleja y estéticamente apreciativa, lo que explica por qué —desde un punto de vista sociológico— el crimen y su investigación pudo colocarse como foco narrativo en la narrativa policial (Pineda, 2013).

Ahora bien, todas las consideraciones nominadas son englobadas por el criterio de Todorov (1988) que reflexiona sobre la formación de un género en un marco social:

una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de ésta se oponga al héroe colectivo de aquélla: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera. (pp. 38-39)

Como se puede observar en el postulado de Todorov (1988), se resalta la estrecha relación entre la producción cultural y la ideología de una sociedad; en efecto, en la cita se sugiere que los géneros artísticos que predominan en una época reflejan las creencias y valores de esa sociedad en particular. Sobre todo —y lo que nos interesa para entender la aparición del neopolicial—, este enfoque destaca cómo los cambios en las formas literarias pueden ser indicativos de permutas en las ideologías dominantes a lo largo del tiempo.

Aunque estas ausencias o factores no estimados son imprecisiones —en el artículo de Guillermo Cabrera Infante (1983)—, las mismas permiten entender que, en torno a la creación de un género, por lo menos intervienen dos situaciones clave: el desarrollo de la propia literatura y los elementos sociales/culturales que constriñen o abonan para dicha producción.

Aspectos de la formación del género literario

En este sentido, es necesario, más bien, considerar a la aparición de un género como un proceso sostenido en el tiempo, con continuaciones, adecuaciones y reactualizaciones de géneros antecesores, con cambios, combinaciones, “contaminaciones” (Piglia, 1991, p. 4) y problematizaciones estructurales/culturales que permiten sentar bases genéricas a partir de la identificación de elementos constituyentes.

Aunque claro está que, como el mismo Piglia (1991) indica: “El género policial tiene la virtud, para nosotros, de ser el único género al que vemos nacer” (p. 4), no es tan

preciso explicar que este apareció de manera espontánea o brotó súbitamente en el panorama literario gracias al genio de Edgar Allan Poe.

Por el contrario, este siguió un proceso de formación que el autor de Boston logró acelerar en la publicación de sus tres relatos “Crímenes de la calle Morgue” en 1841, “La carta birlada” de 1842 y “Misterio de Marie Rogêt” de 1844, donde estableció las modalidades de investigación, un primer esbozo del concepto de saga, tematizó la investigación policial a través de un detective/personaje; todo ello en marco de la sublimación del asesinato y crimen como factor estético, la aparición de la sociedad del conocimiento y la policía científica (Kracauer, 2010). En otras palabras, hubo un conglomerado de condiciones —tanto literarias como sociales— para que el género policial pueda aparecer y estabilizarse y no ser una deformación de los relatos de aventuras, por ejemplo.

Sin embargo, es importante enfatizar que los géneros literarios también —o sobre todo— son formas que retrotraen aspectos de otros géneros anteriores a los cuales desobedecen o interpelan. En esta línea de pensamiento, es cabal traer a colación los postulados de Todorov (1988):

¿De dónde vienen los géneros? Pues bien, muy sencillamente, de otros géneros. Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación. Un “texto” de hoy (esta palabra designa también un género, en uno de sus sentidos) debe tanto a la “poesía” como a la “novela” del siglo XIX, lo mismo que la “comedia lacrimógena” combinaba rasgos de la comedia y de la tragedia del siglo precedente. No ha habido nunca literatura sin géneros, es un sistema en continua transformación, y la cuestión de los orígenes no puede abandonar, históricamente, el terreno de los propios géneros: cronológicamente hablando, no hay un “antes” de los géneros. (p. 34)

Como es posible observar en la cita, Todorov (1988) explica que los géneros no emergen de manera espontánea —como lo pensado por Cabrera Infante (1983) en el caso del policial—, sino que se originan a partir de la transformación de otros preexistentes. Es decir, la creación de un nuevo género se lleva a cabo mediante procesos de inversión, desplazamiento, combinación o subversión de elementos de géneros antiguos. En el caso

del policial, por ejemplo, Kracauer (2010) ha sabido identificar sus antecedentes en las novelas de aventuras, dado que el factor desplazamiento del personaje de la narración aún se mantiene en el policial a partir del ejercicio de aprendizaje del detective que sucede cuando este bascula por el escenario del crimen buscando pistas y, por ende, tras el criminal.

De la misma manera, Piglia (1991) ha sabido pensar en este fenómeno como uno de los problemas principales de la formación de los géneros o en lo que el llamaría la “evolución literaria” (p. 4). Fundamentalmente, en el marco del género policial, este autor ha sabido plantear el vector que devela la problemática sobre cómo emerge el policial y sus distintas formas adoptadas a lo largo de sus distintas etapas como el *hard-boiled* o la novela de espías: “Las historias son siempre las mismas, pero el modo cambia” (p. 4); lo que interpela el supuesto estatismo con el cual se concibe la formación del policial.

Por otro lado, Todorov (1988) tampoco olvida una cuestión fundamental: los lugares de enunciación de los géneros que los conciben y codifican de acuerdo con percepciones colectivas o individuales que están mediadas por los rasgos constitutivos de las sociedades a las cuales pertenecen. Esto refiere que los géneros, en algún punto, son convertidos en instituciones que “funcionan como ‘horizontes de expectativa’ para los lectores y como ‘modelos de escritura’ para los autores” (p. 38).

Es decir, los géneros literarios se explican y operan como un conjunto de prescripciones concebidas en un marco ideológico/cultural concreto y su propósito es organizar un conjunto de obras que comparten coincidencias formales.

No hay que olvidar, asimismo, que las obras modelo de los géneros son asumidas como tal a partir de una convención y/o legitimación por parte de diversos agentes como la academia, editoriales, escritores, prensa y demás con sus distintos modos de sublimar —y difundir— tal o cual producción literaria²³ (Dubois, 2014). En definitiva, estas obras-paradigmas son conocidas como canon literario, el cual es:

un producto del cruce de códigos previamente consagrados en varios niveles —retóricas, gramáticas, preceptivas, etc.— es evidente que sus componentes proceden, ante todo, de una memoria cultural; este hecho

²³ A propósito, cabe preguntarse: ¿por qué estos agentes tienen potestad de proponer como canon a una obra en concreto? La respuesta la da el propio Dubois (2014) cuando explica que tanto la academia como las editoriales —y los otros múltiples agentes— tienen mecanismos de difusión que alcanzan al público consumidor y le transmite una ideología con base a las condiciones materiales vigentes.

propone el tema de la tradición que si “bien parece estar inmediatamente anexado a la idea de canon también cubre, en ciertas condiciones, la de la marginalidad aunque, igualmente, la idea desborda uno y otro concepto en la medida en que existen tradiciones diversas que se disputan entre sí o se articulan o, al menos, confluyen para explicar una peculiaridad literaria, incluso cierta identidad”. (Jitrik, 1996, p. 3)

En el caso del género policial, la narrativa policial de Edgar Allan Poe ha sido asumida por la gran mayoría de la crítica literaria como canónica, dado que ha ubicado en los tres textos que componen la saga de Dupin los elementos necesarios para la formación de un género: misterio, investigación por parte de un detective y resolución del conflicto; además, en ellos se ha ubicado la tematización de la investigación en detrimento de otros elementos como el viaje del personaje y las modalidades de investigación que planteó.

En suma, resulta impreciso —entonces— plantear que el género policial haya aparecido súbitamente en el panorama literario gracias a Edgar Allan Poe. En su defecto, la formación del mismo se debió gracias a que existía un género anterior que alimentó las bases del policial como la aventura y caballería (Kracauer, 2010); incluso, el aspecto sociocultural de la época como la sublimación de crimen como material estético, la aparición de la policía científica y la aparición de la sociedad del conocimiento fueron condiciones necesarias para que el detective Dupin pueda tener asidero y no ser un personaje excéntrico-marginal de la novela de aventuras, un género mejor posicionado en el espectro literario del siglo XIX.

En paralelo, el concepto de saga fue importante para la concreción del policial, dado que pudo sentar rápidamente las bases y modalidades de investigación; lo cual supuso un esquema que derivó en un modelo formal que fue sublimado a paradigma de escritura. Esto se explica porque este concepto supone la escritura de obras en retahíla que comparten aspectos formales y temáticos, lo que supone que en esa prosecución se fortalecen características de un conglomerado de obras.

Aspectos iniciales de formación del neopolicial

El género neopolicial latinoamericano también se puede comprender a partir de esta lógica. En primer lugar, debido a los dos puntos de llegada del policial a esta región,

según lo señalado por De Rosso (2011), que muestran un tiempo y un espacio para establecer un antecedente literario.

Hasta antes de los años cuarenta, México, Chile y Argentina fueron considerados los puertos en donde tocó tierra el género policial, pero desde un enfoque de la emulación o pastiche (Lafforgue y Rivera, 1996), ya que se procuraba perseguir y cuidar la forma policial clásica europea y estadounidense que era considerada canónica; todo ello, con base en la lógica de que si no se respetada una forma de escribir establecida y consagrada, resultaría la marginalidad²⁴ para los escritores decantados por esta; cosa parecida a lo que pensaba Todorov (1974) con relación al mismo punto: “La novela policial tiene sus propias normas; hacerla ‘mejor’ que la que ellas exigen es, al mismo tiempo, hacerlas ‘peor’: quien desea ‘embellecer’ la novela policial está haciendo literatura y no novela policial” (p. 1). Sin embargo, —lejos del proceso de parodias— el desembarco del género supuso la apertura y construcción de un sistema literario, el cual fue robustecido con colecciones como *El séptimo círculo* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y *Secciones policíacas y de misterio* del mexicano Antonio Helú donde se difundieron clásicos del género.

Posterior a esa década, la academia encontró en el género policial una expresión de la intelectualidad más alta, dado que integraba una especie de *prodesse et delectare* horaciano —en este caso, mezclaba la intelectualidad con la dispersión—, al cual Alfonso Reyes (1945), por ejemplo, considero “un clásico de nuestro tiempo” (p. 10), lo que permitió que este, en Latinoamérica, tuviese una estimación como “literatura seria” y no como la variante más vacua del género aventuras. Esto, como indica De Rosso (2011), se dio en un momento en donde los discursos sobre policial buscaron legitimar una práctica que no solo evidenciaba una retahíla de parodias y pastiches, sino que también bregaba por abandonar la etiqueta de literatura de masas o de divertimento.

De último, en los setenta, el neopolicial —como género— se estableció en una suerte de conjunción de estas dos posturas (antecedente y legitimación). Por un lado, ubicó una referencia directa en el *hard-boiled* estadounidense y, por otro, la batería de crítica y teoría sobre el mismo ya era una realidad, pues la había validado empleando la

²⁴ Entendemos el concepto *marginal* a partir del trabajo de Jitrik (1996): “por marginal puede entenderse, en principio, una manifestación que, deliberadamente o no, se sitúa fuera de las ordenanzas canónicas; en el primer caso, eso puede ocurrir por un rechazo decidido y consciente de lo canónico vigente en un momento determinado, llevado a cabo a sabiendas de lo que eso puede implicar; en el segundo, por desconocimiento de la existencia de los cánones o por un espontáneo situarse fuera del universo legal de la producción artística, más allá de todo saber acerca de los cánones” (p. 2).

misma dinámica que describe Dubois (2014) sobre la institución literaria que indica que la literatura en sí no existe, sino existe un aparato que la hace existir. Incluso el aparato editorial que facultaba la publicación de narrativa neopolicial había encontrado en este género una veta gracias a las múltiples publicaciones y colecciones que aparecieron a lo largo de América Latina.

A propósito, es cabal mencionar que en 1963 *Los albañiles* de Vicente Leñero ganó el premio Biblioteca Breve de Seix-Barral; lo cual indica que, desde el foco editorial-comercial, el género ya resultaba atractivo y, por tanto, digno de competir en un espacio destinado a la gran novela latinoamericana desarrollada por los autores del *boom*.

Por lo dicho, es menester cuestionarse por qué la saga de Héctor Belascoarán Shayne contribuyó a estabilizar el género neopolicial en Latinoamérica, a tal punto de convertirse en un paradigma de escritura que, en evidencia, fue sopesado por los nuevos escritores de policial en la región. Esto implica colocar luces sobre la obra y sus antecedentes, los mecanismos que funcionaron para ello y las proyecciones. Para explicar tal panorama, enseguida se esgrimen algunas razones.

La saga de Belascoarán Shayne: cambio de paradigma genérico

Justamente, la narrativa neopolicial en Latinoamérica ubica sus antecedentes más visibles en la saga de Belascoarán Shayne —sobre todo, el conjunto de obras publicadas hasta finales de los años ochenta— dado que esa serie construyó un puñado de prescripciones de lo que suponía escribir policial en esa época y en esta región: cambiar el paradigma de escritura y nacionalizar el género, construir una serie policial que sostenga, establezca y cree un marco de prescripción de ciertos elementos y se enfoque en cuestiones sociopolíticas del contexto (Garí, 2022). Además, esta serie policial fue importante porque, como menciona Ramírez Heredia (2011), supo: “desacralizar la literatura, hacerla accesible a todos, sacarla de sus capillas y sus elitismos” (p. 191); cita que engloba el proceso de nacionalización del género al hacerla más fácil de decodificar para el público latinoamericano que veía en las novelas policiacas el reflejo de una realidad extranjera y, por ende, incompatible. Es menester indicar también que el criterio de saga con la que fue producida permitió robustecer el proceso de creación y consolidación del género gracias a la reiteración de características formales en un período de diez años.

En específico, uno de los aspectos más destacados de la influencia de la saga de Belascoarán Shayne es la manera en que contribuyó a la nacionalización del género policial en Latinoamérica. Como se explicó, el cambio de paradigma de escritura del

estilo clásico al *hard-boiled* —que es el fundamento de escritura de la serie— permitió que las producciones no recayeran en parodias o pastiches (Lafforgue y Rivera, 1996), sino que adquirieran un tono propio a partir del carácter realista/mimético del género estadounidense en lo que se denominó, como se dijo, la nacionalización del policial.

Ahora, desde un punto de vista de construcción del mismo, la serie de Belascoarán Shayne no es pionera en ubicar un nuevo paradigma de escritura, porque recupera intentos directos de obras anteriores como *Los albañiles* de Leñero y *El complot mongol* de Bernal. Como es de conocimiento general, estas dos obras fueron tentativas para ubicar un proceso investigativo en un contexto local. Principalmente, estas obras focalizan a México D.F. y colocan sentido a sus componentes como personas, ideología, formas de vida, lenguaje y tesis; sin olvidar, por supuesto, la fórmula policial: misterio, detective y pesquisa (proceso cerebral).

Naturalmente, estas obras también presentan una concepción de la ley que está alejada de la perspectiva clásica —que buscaba mantener un *statuo quo* de la burguesía— y, por el contrario, proponen que la ley en Latinoamérica está llena de vicios, corrupción, es funcional para quien pueda pagarla —cosa que también proponen las novelas de Hammett, Chandler o McCoy— y que, en definitiva, no es sinónimo de confianza, algo que fue utilizado por Monsiváis (1973) para reflexionar, a inicios de los años setenta, por qué era imposible un género policial legítimamente Latinoamericano.

Aunque vale mencionar que las mismas no lograron forjar un modelo de escritura como sí la hizo la saga de Belascoarán Shayne, dado que su producción se limitó a una sola obra, respectivamente, y, además, no fueron sopesadas —en su momento de salida— como trabajos propios de una nueva corriente de escritura de policial²⁵, sino que se las describió como novelas, en todo el sentido de la palabra (Owen, 1980).

Sin embargo, las obras mencionadas dan cuenta también de cómo el género policial en Latinoamérica sufrió un arco de desarrollo desde la implantación de la noción del policial allende finales del siglo XIX —que buscaba la persecución de un paradigma clásico— y da fin con la publicación, justamente, de una nueva forma de escribir policial con un tono local y lejos de las prescripciones más tradicionales y ortodoxas gracias a la flexibilidad del *hard-boiled* como base o antecedente.

²⁵ A propósito, es difícil encontrar artículos críticos publicados en los mismos años de salida de estas dos obras en torno al policial latinoamericano. Más bien, desde una mirada retrospectiva es que se ha sopesado a las mismas como obras-hito del género en la región.

Esto, incluso, corrobora los postulados de Todorov (1988) sobre el género que refiere a que este no es espontáneo, lo que supone que Taibo II no “inventó” el neopolicial —y no es el padre del mismo como imprecisamente se lo conoce—, sino supo organizar, asimilar y modificar todos los elementos genéricos anteriores para consolidar uno propio; sobre todo, supo adecuar o nacionalizar el *hard-boiled* como punto importante para la construcción de un género propiamente regional.

Además, las tesisuras latinoamericanas y los procesos intelectuales y artísticos adláteres —Revolución cubana, matanza del Tlatelolco, distintas dictaduras en la región, *boom* y *posboom* y demás— le ayudaron a llegar antes que nadie a este proceso de organización y construcción de un género policial regional que integre aspectos del policial tradicional (detective y pesquisa) y aspectos nuevos como enfoque del contexto, pérdida en gran medida del factor cerebral y discurso político integrado en el proceso de investigación del detective. Pues bien, todos estos factores sociales, como explicaría Piglia (1979), impactaron en la tradicional forma de escribir policial y, por tanto, la modificaron. En este sentido, hay que recordar también que, como Gilman (2003) sostiene, la formación del escritor en “intelectual” exigía al arte una transformación de la realidad; lo que obligaba al escritor a buscar una forma que pudiera integrar compromiso político y exigencia estética para interpelar las tesisuras de Latinoamérica.

La saga de Belascoarán Shayne: problematización del género

En este marco, la serie policial de Héctor Belascoarán Shayne —fundamentalmente sus cinco primeras novelas— es importante en medida que ayudó a la construcción del género neopolicial porque, al recuperar el cambio de paradigma que las obras de Vicente Leñero y Rafael Bernal tuvieron como base al incorporar el *hard-boiled* en su estructura, retomó la idea de que el género policial latinoamericano —escrito hasta ese momento— tiene un problema en la consideración de sus antecedentes.

Este, como es posible deducir, se distanciaba de los problemas del género policial anterior a los años setenta que radicaban en cómo contar historias sin transgredir la forma policial paradigmática o cómo sublimar el mismo para convertirla en un producto intelectual (Reyes, 1945; Sábato, 1953). En este caso, para Taibo II, el problema del policial ya no estaba en la prosecución de paradigmas, sino en cómo generar una nueva forma de escribir policial con base en otros antecedentes más adecuados para lograr un producto social-estético.

De esta manera, la serie de Belascoarán Shayne no solo tiene una dimensión literaria que discute con la tradición clásica, sino también presenta un eventual discurso en esa interpelación. Esto es importante porque Paco Taibo II convierte en “problema” (Blanchot, 2007) el ámbito genérico del policial, lo que ayuda a que la literatura de esta factura pueda ser reflexionada y, por lo tanto, interpelada en su inmanencia.

Lo mencionado, incluso, puede explicar la manera en la que el género neopolicial en Latinoamérica llega a un punto de creación y rápida estabilización, dado que —como explica Todorov (1988)— la transgresión de la forma base, en este caso la forma del policial clásico, ayuda también a la dinámica evolutiva del espectro literario.

De hecho, el cambio de paradigma supone, en primer lugar, la interpelación a los postulados sobre género policial en Latinoamérica que marcaban la necesidad de apearse a la fórmula clásica. María Elvira Bermúdez (en Guzmán, 1990), por ejemplo, nunca dejó de considerar que la fórmula misterio-detective-pesquisa era una condición irrestricta del género y que, al desapearse de él, lograría textos anómalos que no podrían ser contemplados dentro del mismo por su poca capacidad analítica o por su irrespeto a los límites formales. Cosa que, para los años 90, resultaba anacrónico porque ya se habían publicado textos con un tono policial, pero que no lo destacaban como elemento *sine qua non* de la narración.

Aunque esto mismo era la base de la saga de Héctor Belascoarán Shayne que se enuncia en *Cosa fácil*:

Héctor se preciaba de haber podido mirar de frente su pasado, y aunque no le había resultado fácil la ruptura con trabajo, mujer y vida entera, se había convertido en detective en un país en el que la lógica negaba su existencia, pero que al mismo tiempo admitía cualquier irracionalidad y por lo tanto, esa había podido convertir la negación brutal e intuitiva de su vida de ingeniero en tiempos y movimientos con casa en la Nápoles y veintidós mil pesos de salario mensual, en una negación racional aunque por eso no menos apasionada. (Taibo II, 2014, p. 192)

Entonces, es evidente que la desobediencia y/o subversión a las reglas y al espíritu biopolítico del género policial clásico²⁶ que propone —como base— *Cosa fácil* logró, de manera paulatina, que el policial latinoamericano, como menciona Garí (2019, 2022), pueda engarzarse con una forma mucho más adecuada para el contexto local porque los

²⁶ Empleamos el término *biopolítico* en tanto el policial en el siglo XIX y parte del XX servía como un mecanismo de control que buscaba aleccionar a los sujetos de cómo debía ser un sistema social ordenado (Foucault, 1980).

paradigmas lógicos-cerebrales ya no podían recoger y retratar la crisis de los países de la región. Es decir, la voluntad de correspondencia entre el mundo referenciado y el real se volvía incompatible en tanto respondía a una sociedad del conocimiento (Kracauer, 2010) y no a una sociedad cundida por “las facetas más oscuras de la realidad latinoamericana” (Noguerol, 2003, p. 12). En general, resultaba antitético que el policial en Latinoamérica pueda fundamentarse en el proceso cerebral, respeto y credibilidad de la ley y sus órganos de control y no en cuestiones de tesitura.

Incluso, una de estas maneras de tomar distancia Paco Taibo II la ubicó en *Días de combate*, aunque de manera más taimada y enfocada exclusivamente en los componentes formales del género. De hecho, a partir de ahí buscó sitiar el factor policial en otros referentes que no son los más clásicos como Edgar Allan Poe o Wilkie Collins, sino expandió su marco de referencia a la cultura popular o los *mass media* —que fueron importantes para la popularización del género policial a nivel global (Giardinelli en Nichols, 2010)—: “Desde su esquina, sentado en el suelo lánguido, languidecía el detective Belascoarán Shayne. El cigarrillo apagado en las comisuras de los labios era lo único que quedaba del original Humphrey Bogart que había sido esos días” (Taibo II, 2014, p. 58).

Como se lee, el cambio de paradigma que propone *Días de combate* es importante porque amplía el alcance del género policial, evitando los límites de la especificidad literaria y logrando tender cables con los referentes del policial de la cultura popular en su generalidad como el cine, por ejemplo.

En lugar de limitarse a los referentes más clásicos literarios²⁷, Paco Taibo II se inspira en la cultura popular y los medios de comunicación masiva que jugaron un papel importante, como se dijo, en la masificación del género a nivel mundial. Al hacerlo, el autor logra crear un personaje actualizado y contextualizado, el que se aleja de los

²⁷ Conan Doyle en *Estudio en escarlata*, de 1887, escribió: “—Tal como me ha relatado el lance, parece cosa de nada —dije sonriendo—. Me recuerda usted al Dupin de Allan Poe. Nunca imaginé que tales individuos pudieran existir en realidad” (2015, p. 35). Esta cita que, en apariencia, puede evidenciar una temprana intertextualidad en la narrativa policial clásica, no debe ser considerada una característica de este género, dado que las alusiones a otras obras u otros trabajos policiales son esporádicas y funcionan, cuando aparecen, como puntos de diferenciación entre una y otra obra. De hecho, la cita anterior tiene respuesta: “—Sin duda cree usted halagarme estableciendo un paralelo con Dupin —apuntó—. Ahora bien, en mi opinión, Dupin era un tipo de poca monta. Ese expediente suyo de irrumpir en los pensamientos de un amigo con una frase oportuna, tras un cuarto de hora de silencio, tiene mucho de histriónico y superficial. No le niego, desde luego, talento analítico, pero dista infinitamente de ser el fenómeno que Poe parece haber supuesto” (2015, p. 35). En las tres novelas restantes de la saga de Sherlock Holmes —*El signo de los cuatro* (1890), *El sabueso de los Baskerville* (1902) y *El valle del terror* (1916)— ya no se menciona ninguna obra o detective externo, lo que supone que esta no es una característica recurrente, como sí lo es en la narrativa neopolicial.

estereotipos más clásicos del género policial como Dupin o Poirot, por lo que el personaje se vuelve “un detective roto, débil, humano demasiado humano —poco que ver con el todopoderoso detective decimonónico— que pesquiza valores absolutos en un mundo en el que retroceden los grandes ideales” (Garí, 2019, p. 8).

En efecto, la imagen de Belascoarán Shayne —desde *Días de combate*— se corresponde con el detective *hard-boiled* que se construía en un marco de la “plasticidad de las escenas canonizadas por el Hollywood expresionista de los años cuarenta y su amenidad, conseguida a través de la acción continua [y] los agudos diálogos” (Noguerol, 2006, p. 5), por lo que el detective deja de ser un mero elemento del género policial o deja de tener una exclusiva función narrativa para transformarse en una pieza caracterizadora del género en el ejercen las distintas presiones que condicionan y tributan a la evolución genérica (Piglia, 1979; Bartual, 2007).

Para lograr ello, el autor también utiliza elementos que refuerzan este distanciamiento. Sobre todo, Paco Ignacio Taibo II emplea un lenguaje más coloquial y cercano al lector —en este caso emplea el albur mexicano—, lo que hace que la saga sea más accesible y fácilmente decodificable (Noguerol, 2006; Ramírez Heredia, 2011). En *No habrá final feliz*, a propósito, se lee:

—Desnúdate, mi buen Agustín Porfirio —dijo el detective elevando la pistola hasta que apuntó a la cabeza del hombre—. Te voy a hacer un favor... ¿A poco no querías ser mamá?

—Si me va a matar, no me alburee —dijo el hombre mientras se quitaba una corbata ajada y gris. (Taibo II, 2014, p. 451)

El diálogo insertado ilustra una nueva forma de comunicación en la narrativa del detective latinoamericano contemporáneo, donde este adopta un tono coloquial y directo en contraste con la formalidad de los detectives clásicos como August Dupin, Hércules Poirot o Miss Marple, utilizando expresiones cercanas y provocativas durante el interrogatorio —incluso con doble sentido, característica del albur²⁸—. Además, esta intervención refleja

Esta dinámica se refleja en el intercambio entre el detective y el sospechoso, quien también responde de manera informal, creando una atmósfera más relajada y menos rígida

²⁸ Solé, a propósito, explica: “cuando se habla del albur, siempre le vienen a la mente la grosería, la banalidad, el doble sentido, lo bajo, lo sexual, lo cochino, etc. Resulta ser algo desagradable, ofensivo, que es utilizado tan sólo por las clases ‘bajas’, ‘proletarias’, ‘incultas’, por lo mismo, es algo despreciable, absurdo e intolerable” (2012, p. 50).

en la interacción entre ambos personajes. Sin embargo, también logra inyectar una carga de realismo en la narrativa porque el albur no es solo una construcción lingüística ambigua, sino una expresión cultural “viva y actuante de las huellas y los vestigios, los recuerdos y las memorias, de los diversos momentos histórico-culturales de su heterogéneo y complejo desarrollo” (Solé, 2012, p. 51) de los habitantes mexicanos.

Esto, en el marco de la creación del género, es significativo porque propuso que la taxonomía del sistema policial (Rollin, 1988) —los presupuestos lógicos— pueda integrar otras formas del género, como el *hard-boiled*, lejos del constreñimiento clásico donde el detective era un personaje que buscaba la solemnidad, incluso hasta llegar a la excentricidad como Sherlock Holmes.

Ahora, esto no podría haber sido posible si no fuera porque, para los años setenta, la batería crítica y teórica sobre policial ya había sido emplazada en favor de considerar a este género como parte del sistema literario latinoamericano. Es decir, el horizonte de expectativa, llamado así por Todorov (1988), ya mostraba al público una puerta sobre la cual esgrimir una visión clara: el nuevo género policial *es eso y no otra cosa*.

Pero, recapitulando, la aparición de la saga de Héctor Belascoarán Shayne revela también que la lógica del género policial en Latinoamérica había sido fundada bajo un esquema de convención. Según los planteamientos de Rollin (1988), el policial clásico, para esta región, tenía una denominación de origen o naturaleza: Poe y Conan Doyle — Estados Unidos o Europa—. Es por ello que es difícil hallar, en las discusiones teóricas, cuestionamientos sobre por qué, en Latinoamérica, se sopesó al policial clásico como paradigma y no otras variantes que ya existían como la novela *pulp* que aparece mucho antes de 1929 con *Cosecha roja* de Hammett, como se cree comúnmente.

Pero la verdad es que la noción del policial llega casi en simultáneo con la publicación de los relatos de Poe. De hecho, el autor cubano Cirilo Villafuerte publica “Sucesos notables del siglo XVIII en la Habana” —cuento que maneja una investigación judicial como base argumentativa y emplaza la dinámica del mismo a la guisa de una investigación— en 1846, lo que indica que el tono policial, por lo menos, está activo en la literatura latinoamericana desde mediados del siglo XIX. Aunque esta hipótesis rebasa el objeto de estudio.

Elementos de estabilización: detective, urbe e ideología

Por otro lado, lo descollante de la serie de Héctor Belascoarán Shayne es que asentó un horizonte de expectativa genérico, sobre todo, para los escritores (Todorov, 1988) en tanto

sus cinco primeras novelas discriminaron, establecieron, modificaron y regularizaron qué elementos eran indispensables —incluso vitales²⁹— para la creación de una obra neopolicial en toda la extensión del término; y las restantes retomaron y reforzaron los elementos ya sublimados en dicho bloque de producción.

Es importante mencionar, en este punto, que la saga de Belascoarán Shayne como un espacio de normativización se vinculaba especialmente a una forma de “hacer” literatura policial en Latinoamérica en el sentido de que propuso —de inicio— un estilo nuevo, el cual marcaba un hiato con uno anterior, enfocado en el policial clásico, que había logrado pastiches y emulaciones y que había significado —en paralelo— el estancamiento del género en la región (Cordero, 2013).

En este sentido, gracias a la saga de Belascoarán Shayne, la cual fue uno de los primeros hitos estables de producción de novela policial —debido a la retahíla de obras publicadas en un período de diez años que mantenía una prosecución de elementos como detective, escenario y demás— se pudo establecer un estilo nuevo, el cual puede entenderse como “la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no la mismo medio, lenguaje o género” (Steimberg, p. 61).

Todo ello explica, por ejemplo, cómo el policial *hard-boiled* fue sometido a un proceso de nacionalización en Latinoamérica de tal manera que decantó en una nueva vertiente de policial o por qué los elementos de la cultura de los *mass media* se lograron integrar de forma coherente con la dinámica del neopolicial. Además, que explica la dislocación de los elementos policiales clásicos que operaban en un escenario burgués, hacia la urbe latinoamericana.

En otras palabras, en este primer bloque de escritura se forjó un marco prescriptivo al nominar los elementos *sine qua non* de esta nueva manera de construir policial y, por ende, estabilizó sus posibilidades procedimentales al establecer una fórmula narrativa (Cawelti, 1976) que primero lograra coherencia en el estilo de labrar la saga de Belascoarán Shayne para luego trascender hacia la formación ya de un género; cosa que cumple con la dinámica del paso de un estilo de escritura —una forma de escribir— hacia

²⁹ El término *vital*, en este contexto, no sería una exageración, debido a que el género policial de los años 70 dependió mucho de algunos componentes como el factor político/discursivo, la pérdida del factor cerebral, la configuración del detective comprometido, la gran ciudad latinoamericana como telón de fondo y el lenguaje local; en definitiva: casi todos los elementos constitutivos del neopolicial que marcaban una distancia con los antecedentes anteriores a los años setenta.

una género —un sistema con prescripciones de ordenamiento, obras que replican dicho sistema y obras canónicas—, según el esquema de Steimberg (2013).

En términos generales, —como se dijo líneas atrás— esta maniobra tributó al perfilamiento del género al mismo tiempo que estructuraba las preguntas que serán clave para tal fin: ¿qué es el neopolicial? y ¿cuáles son los elementos que lo fundamentan?

Ahora, la primera pregunta ha sido conceptualizada en este trabajo como una manera de escribir narrativa de esta factura en términos regionales gracias a la permuta de los antecedentes genéricos del policial clásico al *hard-boiled*, lo que supondría el enfoque de la experiencia urbana latinoamericana como crisol de los eventos sociopolíticos, ideología y dialectos locales, el uso de los registros de la cultura popular e integración de diversos formatos artísticos —provenientes de los *mass media*— como el cine, cómic, música, radio y la televisión (Giardinelli en Nichols, 2010). Asimismo, en el neopolicial existe una suerte de pérdida del factor cerebral para priorizar el factor dinámico de la investigación: la cartografía de la ciudad gracias a la traslación del detective con una mirada ambivalente sobre las pistas y sobre los eventos y espacios de la urbe; factor no menos importante en el contexto de los setentas donde existía una concepción y una cruzada en favor del policial clásico que priorizaba, justamente, el componente metodológico-cerebral (Monsiváis, 1973).

De igual manera, la concreción de un paradigma de escritura supuso también un proceso de discriminación de elementos o componentes del policial tomado como referente; todo ello con el objetivo de marcar una distancia entre lo considerado “viejo” y lo nuevo: he ahí la importancia del prefijo *neo* que —desde un plano discursivo— mostró también la voluntad por formar un género latinoamericano que consistiera en un “nuevo realismo que responda a las características del contexto y las diversas crisis de tesitura (Garí, 2022).

En ese umbral de formación y consolidación del género en la región, la narrativa neopolicial en Latinoamérica experimentó una transformación notable al adoptar —ante todo— una nueva figura de detective, personificado en el icónico Héctor Belascoarán Shayne. Cabe recordar que como Piglia (1979) y Bartual (2007) indicaban, el detective es el elemento central del género policial, dado que es a través de él que el mismo logra dinamismo, es decir, una evolución, porque los diversos factores internos y externos presionan sobre este personaje, lo que produce un cambio en la manera de plantear al detective y, por ende, en la forma misma.

En esta línea de pensamiento, Belascoarán Shayne se convierte en un “detective callejero” (p. 17) como le motejan en *Días de combate*, pero no a la manera de Sherlock Holmes, en *Signo de los cuatro* (1910), que también era un detective con características similares y que recorría el Londres profundo buscando a criminales:

Al principio, tenía cierta idea de la dirección en la que íbamos, pero con la velocidad que llevábamos, la niebla y mi limitado conocimiento de Londres, no tardé en desorientarme y ya no supe nada más, excepto que parecía que íbamos muy lejos [comenta Watson]. En cambio, Sherlock Holmes no se despistó ni una vez, e iba musitando los nombres a medida que el coche atravesaba plazas y se internaba por tortuosas callejuelas. (Conan Doyle, 2015, p. 189)

En este fragmento es evidente la capacidad de Sherlock Holmes para recorrer el Londres victoriano casi de manera automática, debido a que conoce el espacio profundamente; algo que, en principio, podría suponer un paralelismo con el detective Belascoarán Shayne, quien también atraviesa el México D.F. de manera constante.

Sin embargo, es cierto que el recorrido de Holmes en estos espacios está emplazado para lograr un efecto de contraste entre la burguesía y la clase proletaria para identificar al otro/amenaza (Piglia, 1979) y, por ende, generar una sensación de miedo en el lector (Boileau-Nacerjac, 1968). De hecho, Holmes recorre Londres siempre y cuando es necesario, porque su lugar natural de acción, por lo general, es su cuartel de Baker Street donde acude una vez ha recolectado datos de lugares específicos; cosa que no sucede con el tránsito de Belascoarán Shayne por las calles del México D.F. porque no se procura un efecto descriptivo sino un efecto interpelativo que pone al detective, incluso, a merced de la ciudad. En *Algunas nubes* se lee:

Caminó y vio hasta que los pies comenzaron a cocinarse dentro de los calcetines y el ojo bueno comenzó a llorar. Luego se rindió y se dio por recibido al DF. No estaba muy claro si la ciudad podía considerarse un hogar, pero si algún lugar podía llamarse casa, en ése estaba (Taibo II, 2014, p. 219)

De hecho, en esta diferencia de lo que se considera “callejero” existe un primer umbral de distanciamiento formal entre el policial clásico y el neopolicial, en tanto demuestra que “la experiencia verdaderamente profunda se daría, no en la elección de la escenografía, sino en el modo en que cada escritor interviene las distintas simbolizaciones instituidas para la designación de lo verdadero” (Garí, 2022, p. 185). Es un hecho que tanto Holmes como Belascoarán cursan por sus ciudades, pero van buscando cosas diferentes e incluso la ciudad los recibe de manera diferente. Holmes es inmune a la ciudad aunque él la encuentra un lugar peligroso y Belascoarán está a merced de la ciudad que se muestra como un crisol de crisis, peligros y, sobre todo, es el lugar donde ejerce el poder el Estado.

Así, Belascoarán Shayne, como se ha explicado, rompe con los estereotipos del detective clásico o el detective europeizado —como los construidos en Latinoamérica bajo la lógica de la emulación o parodia (Lafforgue y Rivera, 1996)—, siendo un sujeto/personaje con una mirada irónica, política y profundamente humana de los distintos crímenes que, para él, ya no son excusas para desplegar una batería investigativa intelectual que le valiera un timbre de “superdotado” o “celador de la buena moralidad”, sino que le preocupan en medida que entiende que los mismos son el crisol de problemas sociales que circundan e interpelan su contexto y su *ethos* como un profesional de la investigación:

Tenía treinta y tres años, y había perdido los primeros treinta, o dicho de otra confusa manera, los primeros treinta los habían perdido a él. Cambiar de oficio, de lugares, de estilo, de ideas, buscar rascando como leproso la piel del país, tratar de encontrar un lugar, hacerse uno con la violencia; todo sonaba bien y se había vivido bien. En tres años no había perdido el sentido del humor, la actitud burlona ante sí mismo. Había aceptado que lo honesto era el caos, el desconcierto, el miedo, la sorpresa. Que bastaba de verdades claras, de consejos de cocina para la vida. Pero ahora, no sabía de dónde y por qué lo cazaban. Fuerzas del mal lo agredían. Puras pinches fuerzas del mal sin rostro. Se rió de las fuerzas del mal. Se rió de la necesidad de ponerle, aunque sea un nombre absurdo a la agresión desconocida que caía sobre él. Quizá eso fue suficiente. Esa sonrisa. Le iba a sacudir el fundillo a las fuerzas del mal. A los que enviaban cadáveres de romanos, fotos y pistoleros del servicio de vigilancia del metro. Necesitaba poner sobre el papel todo, ordenar todas las posibles esquinas de la historia y ponerse a trabajar rápido. Darle tal velocidad que los desbordara, los obligara a equivocarse, a mostrarse, a enseñar el juego y dejarlo participar. Y entonces, zas, les iba a quitar el balón, las camisetas

y hasta los calzones. El muerto estaba bien muerto, y si iba a haber más, los habría. Y si lo mataban a él, quién sabe por qué y cómo, pues moriría. Mejor morir que comer caca. (Taibo II, 2014, p. 433)

La cita anterior de *No habrá final feliz* es significativa en tanto demuestra que al final del arco de desarrollo y consolidación del perfil de Belascoarán Shayne —en la quinta novela—, inyecta, por un lado, una carga discursiva en términos políticos/ideológicos a los crímenes y se distancia de las formas de plantear casos de manera clásica: “Cuando alguien habla de huellas dactilares me suena a propaganda de desodorante” (Taibo II, 2014, p. 396), dice Belascoarán Shayne mostrando su concepción de los misterios.

Vale también traer a colación que el componente de humor en la inmanencia del detective Belascoarán Shayne —que se impele por el albur y frases como la citada en el párrafo anterior— es un factor transversal a toda la obra y, por ende constituyente del neopolicial. De hecho, el mismo Taibo II indica: “El humor está en toda nuestra literatura, toda esta nueva generación ‘neo’ practica un humor. Pero es un humor bastante corrosivo y es un humor de situaciones no paródicas” (en Nichols, 1988, p. 228). En este caso, el humor o la risa se convierte en un acto o gesto social en contra de algo que, en este caso, es el Estado que genera los distintos crímenes a los cuales se enfrenta.

Recapitulando, así se ubica que el detective sopesa los misterios o interrogantes, más bien, como situaciones o conjunto de hechos que interpelan su propia moralidad, existencia y labor como detective activo, agente de cambio, comprometido con la causa social:

La renuncia a la vida propia, el miedo a vivirla, a comprometerse con el propio pellejo. La excusa de la aventura para vivir de prestado. La inercia que había dejado la muerte de la madre. El vacío de no entender el país y sin embargo tratar de vivirlo intensamente. Todas esas cosas mezcladas las que lo empujaban al extraño caos en que se encontraba sumergido. (Taibo II, 2014, p. 181)

De esta forma, la idea de que “los muertos están bien muertos” es crucial para entender que, quizá, la elocuencia de un cadáver —como sucedía en la narrativa de Conan Doyle o Christie— no es inmanente o no se limita a la exposición de huellas, marcas, cortes u olores, sino evoca un problema que está por fuera del mismo y es causado por

las fuerzas del mal que no tienen nombre porque representan, más bien, a un sistema ya endémico que “sumerge” y obliga al detective a “renunciar a la vida propia” para lograr denunciar los orígenes del mal.

En este caso, como se ha indicado, Paco Taibo II ha identificado al Estado como ese ente supra-social que genera crímenes a lo largo y ancho de Latinoamérica en una especie de poder biopolítico foucoultiliano, sin rostro, pero con un poder operante en la totalidad de la masa ciudadana.

Esto mismo convierte a Belascoarán Shayne en un personaje que está a merced de su entorno, dado que por más que busque estar sobre la ciudad a modo de un *flaneur* — como se planteaba en *Días de combate*— el peso de la misma lo obliga a salir a la calle a enfrentar cada uno de los problemas vinculados con el oficio; los mismos que, vale mencionar, están lleno de miradas en torno de lo ético y moral.

Es por ello que los misterios están alejados de “problemas intelectuales” como una habitación cerrada o la desaparición de objetos a vista de todos; por el contrario, en esta dinámica, los crímenes son tomados de la vida cotidiana en una especie de crónica roja que enlista los acontecimientos habituales de la región: femicidios, desapariciones forzadas, crímenes de sindicalistas y demás.

Por ende, el detective de Taibo II no puede ya emplazar una investigación con modalidad de la butaca, como en el “Misterio de Marie Rogêt”, porque los crímenes están sucediendo en un espacio urbano y son fluctuantes. Además, como se explica en *No habrá final feliz*: “Héctor Belascoarán Shayne, detective privado por extraños y revolucionarios motivos, era hombre de tormenta” (Taibo II, 2014, p. 417); lo que supone que el espacio del detective es la ciudad misma.

En este sentido, su vulnerabilidad al peligro y la posibilidad de sufrir daño físico incluso se ve temprano en *Cosa fácil*, dado que después de un tiroteo el detective modifica su apariencia: cojea dado que una bala le destroza la pierna y pierde un ojo, pero no su capacidad de observar los hechos sociales con mayor afinación y alcance.

Esta será una de las paradojas de la construcción del detective Belascoarán Shayne que en *No habrá final feliz* adquirirá un tenor metodológico de investigación:

El tipo fijó la mirada en los ojos de Héctor, luego en la pistola, luego nuevamente en los ojos de Héctor.
—Nomás tiene un ojo bueno —dijo.

—El otro lo perdí en la guerra, pero así tengo mejor tino, no tengo que cerrarlo para apuntar, ya se cerró solito —respondió Héctor. (Taibo II, 2014, p. 448)

Al mismo tiempo, lejos de su apariencia física que ya construye un hiato entre el clásico impoluto y el nuevo deforme, la ideología política de Belascoarán Shayne también marca una ruptura significativa con el intelectualismo predominante en los detectives clásicos que habían sido paradigma en la narrativa policial anterior a los setenta. Sus motivaciones, en este caso, son más profundas y arraigadas en cuestiones políticas y sociales que en la mera resolución de un enigma, como ya se explicó.

Así, en lugar de enfrentarse a villanos extravagantes como Moriarty —el Napoleón del crimen, un sujeto con una capacidad sobrehumana para trazar planes malvados—, Belascoarán Shayne se enfrenta a enemigos o misterios que surgen de los tumultuosos eventos históricos de los años sesenta en Latinoamérica como la Matanza del Tlatelolco o el Halconazo; los cuales, parten, a su vez del Estado.

De hecho, en varias ocasiones los argumentos de las aventuras de Belascoarán Shayne han recaído en hitos históricos como la búsqueda de Emiliano Zapata como símbolo de la izquierda —en *Cosa fácil*— y la develación del culpable del Halconazo en *No habrá final feliz*. En este sentido, los antagonistas o los generadores de crímenes encarnan las complejidades y contradicciones de la sociedad latinoamericana de la época, dotando a las historias de un contexto político, social y realista.

Aunque claro, en *Cosa fácil*, la búsqueda de Zapata es un proceso historiográfico que busca interpelar el velo sagrado y pasivo de la historia que “nunca había podido escapar del vacío de los monumentos, del helado metal de las estatuas” (Taibo II, 2014, p. 154). Por lo que el detective busca dar una nueva mirada a los procesos históricos.

Por todo lo mencionado, la figura de Belascoarán Shayne se convirtió en uno de los moldes visibles y más empleados para el nuevo detective latinoamericano, cuya esencia es más compleja, discursiva y multifacética que la de sus contrapartes clásicas; además, su complejidad desarrollada a los largo de varias obras —por la publicación a la manera de saga— permitió profundidad y una variedad de características.

Asimismo, su humanidad, vulnerabilidad y compromiso ideológico representan una evolución en la representación del detective en la literatura policial latinoamericana. Al adoptar esta nueva forma de construir un detective, muchos autores sucedáneos

mejoraron las figuras detectives para reflejar mejor las realidades y los desafíos del contexto latinoamericano.

Esta intertextualidad, definida por Genette (1989) como la relación que un texto mantiene con otros textos a través de diferentes tipos de referencias revela cómo la saga de Belascoarán Shayne se convirtió en un hito del género neopolicial latinoamericano, dado que muchos de los escritores posteriores se inspiraron en su complejidad y enfoque más profundo para desarrollar sus propios detectives, consolidando así la influencia de Belascoarán y la consolidación del género neopolicial en la región (Castro Rodas, 2011).

Esto obviamente pudo darse, por el carácter de saga de la serie de Belascoarán porque pudo cumplir con una de las máximas de los géneros literarios, según Todorov (1988), que es que la reiteración en un patrón narrativo produce un cuadro de prescripciones. Al forjar una serie sostenida, el detective pudo ser mejorado, profundizado y dotado de un sentido más completo que sus contrapartes que aparecían de manera breve en una única. En estos términos, incluso, se entiende por qué *El complot mongol* y *Los albañiles* no formaron canon por su cuenta.

En otro orden de cosas, la urbe latinoamericana —como telón de fondo del neopolicial— también se constituye en un elemento indispensable donde convergen las tensiones narrativas y sociopolíticas en una dinámica de reciprocidad para obtener un efecto de realismo. Como sostiene Figueras (2017):

Es la literatura y la novela concretamente, fundadora de un nuevo imaginario continental. Y el espacio urbano en el plano literario evoluciona según la capacidad del escritor de asumir una nueva realidad, portadora a su vez de una nueva lectura. Ya no es la antonimia civilización-barbarie y su encontrada lucha. La imagen de la ciudad cambia su connotación y va a convertirse no en un espacio protector frente a la extensa naturaleza salvaje, sino en un espacio donde los valores humanos son mutilados ante la crudeza impuesta por la cuestionada civilización. (p. 271)

Este cambio de enfoque, en la literatura latinoamericana del siglo XX, representa que el espacio donde suceden las cosas no es un mero decorado, sino que se transforma en un espacio donde las relaciones sociales adquieren sentido. Gracias a esta

característica, la narrativa neopolicial pudo encontrar un paisaje cargado de vida y de símbolos a ser decodificados.

De hecho, la ciudad en la saga de Belascoarán Shayne, a partir de su carácter de crisol, permite evidenciar las complejidades de la realidad urbana en la región. Ambientada en el bullicioso México D.F., esta saga ejemplifica cómo la urbe latinoamericana se convirtió en un personaje en sí misma dentro del género neopolicial, dado que la ciudad no solo funciona como escenario, sino que también influye en el desarrollo de los personajes y en la trama misma de las historias. Incluso, la urbe parece que cobra vida propia, en *Cosa fácil*, como si fuera un “monstruo de doce millones de cabezas” (Taibo II, 2014, p. 201) que obliga y coacciona a los sujetos que la habitan a transitar por diferentes coyunturas.

En contraste con las ciudades europeas o estadounidenses presentadas en las novelas policiales clásicas, donde predominaba el orden, la estructura, la arquitectura muerta y pasiva de sus espacios, la ciudad de la saga de Belascoarán Shayne se presenta como caótica y plagada de contrastes pero que configuran una forma de ser y una forma de obrar siempre en torno al peligro como se lee en *Cosa fácil*: “La ciudad lanzaba a sus hombres a la guerra cada mañana. A unos con el poder en la mano, a otros simplemente con la bendición rastrera de la vida cotidiana” (Taibo II, 2014, p. 244).

Esto se da, naturalmente, porque el detective y su método analítico está fundamentado en la acción más que en el proceso cerebral. Es más, en un movimiento por distanciarse del proceso intelectual/investigativo del policial más ortodoxo —que está constreñido en un cuarto o despacho como en Dupin o Brown—, el narrador de *Días de combate* entiende que:

Habitualmente el Metro era el lugar más adecuado del mundo para pensar, nada se cruzaba en el orden infrahumano que lo controlaba. Héctor ahí podía dejar de vivir en términos impresionistas y se volvía un aparato pensante hasta que los símbolos de la estación mecánicamente lo obligaban a bajar, a transbordar, a detenerse, a buscar la salida. (Taibo II, 2014, p. 70)

La urbe se erige, en definitiva, como un elemento esencial en el género neopolicial, especialmente en el contexto latinoamericano, donde la ciudad no solo sirve

como escenario o telón de fondo, sino que se convierte en un actor vital que influye en la trama y en la labor del detective.

En este entorno urbano, la violencia del Estado impacta de manera significativa, configurando un paisaje cargado de tensiones sociopolíticas y de abusos de autoridad en todo sentido como el Halconazo de *No habrá final feliz*. Es precisamente este contexto de conflictos y contradicciones lo que permite al detective ejercer su oficio desde un ángulo comprometido con la ideología política, porque su metodología es, justamente, de la acción pura: del detective callejero.

Ahora, esta estructuración de la ciudad como un espacio donde la violencia estatal y las tensiones sociopolíticas son palpables ha servido como un modelo influyente para la representación urbana en otras literaturas policiales posteriores a los setenta. La saga de Belascoarán Shayne, al enfocarse en la complejidad y el dinamismo de la vida urbana, ha inspirado a escritores de otros contextos a adoptar un enfoque más comprometido y políticamente consciente en sus propias narrativas; esto, sobre todo, se puede entender en el marco de lo que Castro Rodas (2011) ha identificado como el extravío de la mirada del detective fuera de los límites de la investigación para iluminar otras zonas del espacio que también importan: arrabales, puertos, tugurios y demás.

De esta manera, la forma en que se presenta la ciudad en el género neopolicial latinoamericano no solo refleja las realidades de la región, sino que también ha sido un punto de referencia para explorar y entender las dinámicas urbanas en otras literaturas policiales a nivel global; cosa que pudo ser replicada en otros referentes como en el Valparaíso del detective Cayetano Brulé, por ejemplo.

La ideología, por último, como elemento constitutivo de la saga de Belascoarán Shayne, adquiere una relevancia fundamental al iluminar zonas urbanas donde se manifiestan problemáticas sociales. Si rastreamos la ideología de la policial clásica, por ejemplo, era evidente que los postulados victorianos como burguesía, esteticismo y civilización (Kracauer, 2010) separaban cada uno de los elementos; sobre todo, el detective representaba el espíritu platónico de la ilustración: que estaba por fuera de los límites sociales. Sin embargo, la ideología como base del neopolicial es un elemento que está en los intersticios entre el detective y la ciudad, dado que permite cohesionar la función del mismo dentro de un contexto sociocultural.

En líneas generales, desde el misterio hasta la investigación y el papel del detective, cada aspecto se entrelaza con una perspectiva ideológica que trasciende el mero entretenimiento. En la serie de Belascoarán Shayne el misterio no es simplemente un

enigma a resolver, sino que actúa como un medio para cuestionar y confrontar las injusticias y desigualdades presentes en la sociedad, convirtiendo así el proceso de investigación en una forma de interpelación social. Si no, ¿por qué integraría elementos que no suman a nivel de investigación como la búsqueda de Emiliano Zapata en *Cosa fácil?*

Así, la consideración de la ideología en la saga de Belascoarán Shayne ha llevado a que se reconozca como una característica fundamental de todo el género neopolicial, especialmente a partir del concepto de intertextualidad propuesto por Genette (1988). Es decir, según la teoría nominada, las obras literarias están en constante diálogo con otras obras del pasado y del presente, y en el caso del neopolicial, esta intertextualidad ideológica se convierte en un aspecto distintivo que fue integrado por Bernal y Leñero entre los sesentas y setentas, pero que en Taibo II se fortaleció gracias a la retahíla de obras que sentados, desarrollaron y corroboraron dicha ideología.

CONCLUSIONES

Para concluir, es menester retomar las interrogantes planteadas al inicio de este trabajo de investigación: ¿de qué forma la saga del detective Héctor Belascoarán Shayne coadyuvó a formar y consolidar el género policial en Latinoamérica?, ¿qué elementos singularizan a la saga de Belascoarán Shayne para que esta pueda ser considerada como un momento de consolidación del género en Latinoamérica? y ¿se puede pensar en la saga de Belascoarán Shayne como el elemento catalizador y estabilizador del género policial en Latinoamérica?

De inicio, la saga de Héctor Belascoarán Shayne es importante para la formación y consolidación del neopolicial en Latinoamérica, debido a que Paco Ignacio Taibo II logró “problematizar” el género que se venía escribiendo al interpelar sus antecedentes. Es decir: a pesar de que existía una copiosa producción de narrativa policial en la región desde mediados del siglo XIX —tanto como colecciones y editoriales dedicadas específicamente a este género—, no existía una forma de escribirla sin caer en pastiches, emulaciones y parodias, como ya habían indicado Lafforgue y Rivera (1996) y De Rosso (2011).

Esto, en evidencia, se entiende dado que la escritura de policial clásico suponía el respeto de la fórmula basada en el misterio, detective y pesquisa; cosa que los autores hasta antes de los sesenta siguieron al pie de la letra, porque concebían que un buen relato policial no era uno que presentara una forma extraña, sino uno que la respetara y dentro de esos límites pudiera estructurar una historia novedosa. De hecho, Todorov (1988) había indicado que la narrativa policial, ante todo, se basa en una forma ortodoxa y que transgredirla es modificarla a tal punto de perder su naturaleza basada en el sistema deductivo del planteamiento del caso, su investigación y la exposición del culpable —una forma que simula una investigación científica—.

Cabe advertir, al mismo tiempo, que hubo casos esporádicos en toda Latinoamérica —anteriores a los sesenta— en los cuales se evidencia una subversión de la forma clásica como algunos cuentos del ecuatoriano Pablo Palacio, como “El hombre muerto a puntapiés” (1927) y “El Antropófago” (1927) o “Un cuento policial” de Juan Carlos Onetti (1940), aunque estos intentos fueron “hechos aislados” y, por ende, no lograron trastocar la dinámica de escritura de policial que se venía escribiendo desde el siglo XIX con base en la fórmula clásica, como indica De Rosso (2011).

Ahora bien, la problematización del género policial se refiere a que Paco Ignacio Taibo II —recuperando de manera sostenida intentos como los de Vicente Leñero o Rafael Bernal quienes, desde *Los albañiles* y *El complot mongol*, buscaron otros referentes de escritura en un modelo hammettiano o chandleriano; es decir, de novela negra estadounidense— permutó los antecedentes de escritura del policial clásico al *hard-boiled*, el cual es una forma policial mucho más adaptable a la realidad latinoamericana, dado que concentra su foco en la corrupción de las ciudades, jergas y dialectos, temas de criminalidad organizada con o sin intervención estatal, problemas relacionados con el capitalismo, y resta importancia al factor investigativo deductivo o sistemático para favorecer el aspecto mimético de la realidad (Piglia, 2012).

Si antes los pastiches y parodias se sucedían en gran cantidad y significaron un rasgo del policial latinoamericano anterior a los setentas, como en el caso de la serie policial del detective Román Calvo del chileno Alberto Edwards, era porque se buscaba una interpolación directa de elementos del policial clásico a una realidad Latinoamericana; todo ello justificado bajo la lógica del respeto a la fórmula policial iniciada por Edgar Allan Poe.

Esto, como es posible deducir, tributaba para que, por ejemplo, los detectives de este tipo de narrativa se expresaran en un lenguaje estándar y elevado y sin el empleo de los modismos locales. Además, estos detectives servían de celadores de las buenas costumbres y una moral de corte victoriana que, para Latinoamérica, resultaba ajena. De hecho, Carlos Monsiváis en 1973 no encontraba una forma de evadir esta tendencia a la emulación, por lo que sentenció como imposible un género policial propiamente latinoamericano, dado que —según el autor— la forma de ver el mundo del policial clásico no podía adecuarse a una realidad en la que la Justicia no funcionaba como en Europa o Estados Unidos.

Pues bien, al cambiar el antecedente al *hard-boiled* Paco Ignacio Taibo II no solo estableció un nuevo modelo de escritura y horizonte de expectativa para los lectores y escritores, sino que también logró un proceso de nacionalización del género a partir de una nueva identificación paradigmática. En otras palabras, con la permuta de antecedentes, Paco Taibo II estableció una nómina de elementos que debían ser rescatados del *hard-boiled*, adaptados y reordenados a una realidad regional. Incluso, estableció un *corpus* canónico que fue asentado en las obras de Hammett y Chandler, sobre todo, aunque también se sublimó —fuera de la literatura— la figura de Humphrey Bogart como icono del detective rudo, ciudadano, comprometido y con una moral incorruptible.

En específico, la nacionalización del género se refiere a que Paco Taibo II, a través de la publicación de su saga policial, adaptó algunos elementos del policial *hard-boiled* a la realidad del México D.F., en tanto estructuró al detective como un personaje socialmente comprometido y con una moral diferente —incorruptible— en relación con los personajes circundantes; con un método de investigación no basado en la ciencia de la deducción sino en la acción directa sobre las pistas, el criminal y el entorno; sin el velo de la inmunidad a las balas, al entorno y al mismo proceso investigativo, propio de los detectives clásicos que eran personajes inmaculados desde el inicio hasta el fin de la aventura y con una forma de comunicarse propia del entorno que expone la ideología dominante. Asimismo, el tema del escenario dejó de ser acartonado para tornarse dinámico, cambiante, en constante crisis y en un campo donde suceden todas las cosas que afectan a la sociedad; incluso, la ciudad se volvió un personaje que “opera” sobre los demás en tanto regula las posibilidades de conocimiento del entorno.

También hay que mencionar que el misterio —elemento *sine qua non* del policial clásico en tanto posibilitaba y obligaba una acción por parte del detective— y su eventual resolución queda supeditado a ser un objeto prescindible de la narrativa neopolicial, dado que lo que importa no es conocer al culpable o lo que hizo, sino en la búsqueda del mismo interpelar los móviles, las intenciones del criminal y, sobre todo, quienes son las víctimas y cuál era su relación con el entorno.

En este punto es necesario indicar que el neopolicial heredó del *hard-boiled* la máxima de que el Estado es el verdadero criminal de Latinoamérica, debido a que en ambos géneros el “mal” no era parte de una persona o grupo de personas civiles; por el contrario, era posibilitado por los diferentes entes gubernamentales que funcionaban directamente como promotores o cómplices; a saber: el Estado, la Policía o el conjunto de las Fuerzas Armadas. Ahora, si se parte conociendo al autor de los crímenes —cosa impensable en el policial más clásico—, por ende el elemento misterio resta importancia y, por lo tanto, los otros elementos asumen su carga significativa; en este caso: la visión del detective sobre la ciudad donde labora.

Esto último es importante porque también marca una característica del neopolicial: la aparición del factor ideológico que se transversaliza en el proceso de conocimiento del detective, porque que este no concentra todo su desempeño en saber quién lo hizo —dado que se conoce que el Estado es quien posibilita la cadena de crímenes—, sino por qué lo hizo y bajo qué condiciones materiales, culturales y sociales. Aunque esto no quiere decir que en el policial clásico no haya existido una ideología del

crimen y de la investigación; en su defecto, se tiene asumido que lo ideológico en el policial clásico estaba en dos esferas: la del resguardo a la moralidad y *statuo quo* de la sociedad del conocimiento y la del esteticismo y divertimento en el crimen.

A todo ello, se vincula un concepto importante que singulariza a la serie policial de Belascoarán Shayne para que esta pueda ser considerada como un momento de estabilización y consolidación del género en Latinoamérica: el concepto de saga. Si De Rosso (2011) había ubicado “hechos aislados” de textos policiacos que buscaban subvertir la forma de hacer literatura anterior a los setenta como *El complot mongol* o *Los leñadores* y no habían podido lograr un paradigma de escritura por su aparición esporádica en el horizonte de expectativas de lectores y escritores, Paco Ignacio Taibo II en la serie policial de Belascoarán Shayne asume, adapta e integra elementos nacionalizados del *hard-boiled* en cada una de las novelas que componen la serie policial en un período desde mediados de los setenta hasta finales de los noventa; aunque se focalizó en incorporar estos elementos, sobre todo, en su primer bloque de escritura.

Esto quiere decir que dichos elementos —configuración del detective, pérdida del factor cerebral, lenguaje y enfoque de las realidades urbanas latinoamericanas— se vuelven transversales y, por ende, constantes en toda la serie policial, debido a que la forma de estas novelas presentaba al final de cada una un espacio de evocación de una nueva intervención del detective a modo de un *cliffhanger* que demandaba la prosecución (Genette, 1989) de una fábula anterior en una nueva.

De este modo, la cadena narrativa debía y podía ser continuada y estabilizada en tanto que la recurrencia de los elementos se volvía una constante cuasi obligatoria que dotaba coherencia al hilo de obras publicadas (Sánchez y Martín, 2010); principalmente, por la aparición de un único personaje/detective, el cual es el pivote donde gira toda la trama y la forma narrativa. Incluso esto confirma el carácter de saga de las obras: la aparición de un personaje constante que, a medida que su aparición aumenta, también su constitución como un factor dinámico del relato. Esto explica, por ejemplo, porque una de las características de Belascoarán Shayne es el cambio físico que sufre entre la primera y quinta novela.

Con relación a lo anterior, vale hacer una acotación obvia: el concepto de saga no es una característica del *hard-boiled*, sino más bien es de la novela policial clásica y, según Symons (1982), fue clave para el desarrollo y aparición de Sherlock Holmes que es uno de los primeros hiatos con el policial más clásico que no concebía un factor personal del detective, porque la fábula solo se concentraba en el proceso deductivo y en

las competencias investigativas del detective. Al entregar un espacio dilatado por donde Holmes pueda circular sin un constreñimiento limitado a una forma narrativa —es decir, un conjunto de obras presentadas en retahíla—, Conan Doyle pudo darle “vida” a su personaje al permitirle que tenga características alejadas del proceso cerebral como tocar el violín, boxear y consumir cocaína, las cuales aportaron a la creación del mítico personaje, pero no a la parte deductiva.

Pues bien, este mismo criterio de saga se aplicó en el *hard-boiled* por la naturaleza *pulp* —en revistas de circulación periódica de bajo presupuesto—, lo que contribuyó a la difusión y experimentación con el policial clásico hasta derivar en lo que conocemos como *hard-boiled* o policial negro que no se enfocaba en el método de investigación, el cual era invariable o con pocas posibilidades, sino que ayudó a formar la figura compleja del detective. Pues bien, para la serie policial de Belascoarán Shayne el concepto saga se heredó con el objetivo de proseguir y ahondar con la construcción de un personaje transversal que pudiera ser complejo, sobre todo a nivel ideológico.

En paralelo, la aparición del detective como un elemento constante y transversal permitió que este pueda tener una dimensión mucho más elaborada y profunda; en contraste con sus pares más clásicos donde, por su participación limitada a un puñado de veces, no permitía que elementos secundarios como el factor psicológico/ideológico del detective pueda desarrollarse o incluso estimarse; de hecho, estos eran considerados elementos accesorios.

En este tenor, el concepto de saga es fundamental porque permitió desarrollar factores no propios del proceso deductivo y, por el contrario, tributó a ampliar la mirada que el neopolicial debía encontrar al ser sopesado como un nuevo género realista propiamente latinoamericano. Aquí la mirada del detective, como Castro Rodas (2011) indica, puede dejar de enfocar obligadamente el misterio para ubicar zonas urbanas con alto índice significativo. Es por ello que el carácter realista del mismo pudo ser sublimado a un aparato ideológico en los años setenta.

Lo mencionado, como es posible deducir, también formó un proceso de transtextualidad (Genette, 1989), donde las obras policiales de Taibo II pasaron de ser una receta estilística o un “cómo escribir” a conformar un molde genérico que había sentado sus bases y proyectado sus límites y posibilidades. En términos generales, al nacionalizar el género y establecer el concepto de saga, la serie policial de Belascoarán Shayne pudo ser identificada como un parteaguas entre la forma tradicional de escribir policial en la región y una nueva forma de hacerlo.

Vale acotar, a propósito, que este trabajo no busca encontrar en la narrativa policial de Paco Ignacio Taibo II un mesianismo del género neopolicial o arrogarle logros exclusivos que, no necesariamente, son propios del autor. Por el contrario, somos claros al indicar que si este autor fue notable —en un contexto donde ya existían esfuerzos por formar un género propiamente latinoamericano en tanto crítica, teoría y producción literaria— fue porque, primero, logró consolidar un proyecto narrativo en forma de retahíla que dio continuidad y profundidad al mismo —concepto de saga—; cosa que no era una generalidad en el panorama latinoamericano de los setentas; y si lo era solo perpetuaba una continuación del modelo clásico.

Segundo, porque Paco Ignacio Taibo II no solo contribuyó al género desde su posición de autor, sino que se apoyó en una batería mediática (gracias a su militancia política en grupos de izquierda), de instituciones literarias (como teórico, editor y gestor de eventos culturales sobre policial); además, ganó muchos premios importantes como el Dashiell Hammett —lo que le dio visibilidad en el medio editorial— y también adecuó sus novelas de la saga de Belascoarán Shayne a otros lenguajes mucho más populares como el cine.

Por ende, sería plausible considerar —de primera mano— a la saga de Belascoarán Shayne como un elemento catalizador y estabilizador del género policial en Latinoamérica; naturalmente, no se deben dejar de lado los otros procesos anteriores como la aparición de teoría y crítica sobre policial en la región en la década de los treinta y cuarentas y los otros esfuerzos por nacionalizar el género como los casos de Leñero y Bernal. Incluso, la aparición de colecciones del género es importante porque dio paso a la formación de un horizonte de expectativas para el asentamiento y formación del público lector —tema que no será abordado en este momento—.

También, es menester indicar que las condiciones socioculturales de la época coadyuvaron para la formación de un género neopolicial. De hecho, la trasmutación en la construcción del personaje/detective Belascoarán Shayne —de ser un mero agente investigador a ser un personaje que interpela— resulta coherente en el marco donde la literatura buscaba convertirse en un instrumento político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, A. (2015). El boom y su influencia en los problemas latinoamericanos. *Universidades*, 64, 97-102. <https://www.redalyc.org/pdf/373/37339256010.pdf>
- Argüelles, J. (1990). Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con autor y terquedad. *Tierra adentro*, 13-15.
- Bartual, R. (2007). La novela policiaca. Ficción detectivesca y “hard-boiled”: el modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa. *Despalabro*, 1, 97-107. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2345295>
- Benjamin, W. (2007). El libro de los pasajes. AKAL.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego*. Arena Libros.
- Boileau-Nacerjac. (1968). *La novela policiaca*. Paidós.
- Borges, J. L. (1942). Roger Caillois. Le roman policier. *Sur*, 91.
- Borges, J. L. (1933). *Leyes de la narración policial*. Sur.
- Bretch, B. (1983). *El pequeño organon para teatro*. Don Quijote.
- Cabrera Infante, G. (1983). La ficción es el crimen que paga Poe. *Los cuadernos del norte*, 19, 2-7.
- Caillois, R. (1941). *Le roman policier*. Editions des Lettres Françaises.
- Calderón, S. (2004). Derivas de lo policiaco en *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi. En J. López de Abiada, F. Jiménez Ramírez y A. López Bernasocchi (Eds.), *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra* (pp. 57-72). Verbum.
- Castro Rodas, J. (2011). Poética de la novela policial: Apuntes para una novela policial en Ecuador. En Universidad de Cuenca, *XI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla, Memorias I* (pp. 311-321). Universidad de Cuenca.
- Cawelti, J. (1976). *Adventure, mystery and romance*. University Chicago Press.
- Cerezo, I. (2005). La evolución del detective en el género policiaco. *Tonos digital*, 10, 362-384. <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>
- Chandler, R. 2010. [1939]. *El sueño eterno*. DeBolsillo.
- Conan Doyle, A. (2015). *Novelas I*. Penguin.
- Corcuff, P. (2016). “Juegos de lenguaje” del género negro: novela, cine y series. *Cultura y representaciones sociales*, 11(21), 9-28.
- Cordero, G. (2013). *La novela policial en Ecuador*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- De Quincey, T. (2019). *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Verbum.

- De Rosso, E. (2011). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá.
- De Santis, P. (2010). Notas sobre el género policial. *Gramma*, 21(47), 208-211.
- Dubois, J. (2014). *La institución literaria*. Universidad de Antioquia.
- Duran, A. y Martínez, J. (2010). La pretensión del realismo literario. *Castilla*, 1, 91-103. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3185621.pdf>
- Eagleton, T. (1997). *Ideología: una introducción*. Paidós.
- Eco, U. (2017). *Confesiones de un joven novelista*. Planeta.
- Figueras, L. (2017). La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución. *Universidad y sociedad*, 9(3), 270-274. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202017000300042
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. La Piqueta.
- Franken, C. (2004). Alberto Edwards y su conservador detective Román Calvo. *Anales de literatura chilena*, 5(5), 29-44. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/7433>
- Freud, S. (2013) [1899]. *La interpretación de los sueños*. Akal.
- García, S. (2022). Reflexiones en torno al oficio de detective en México: el caso de Héctor Belascoarán Shayne. *Literatura mexicana*, 33(2), 137-172.
- García Talaván, P. (2014). La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género. *Cuadernos Americanos: nueva época*, 148(2) 63-85. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4823055>
- Garí, B. (2019). Microhistoria del relato policial. Modulaciones políticas del detective latinoamericano. *Mitologías hoy*, 19, 341-353. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v19-gari>
- Garí, B. (2022). A propósito del neopolicial: límites formales e ideológicos. *Artes del ensayo*, 4, 184-204. <https://www.raco.cat/index.php/artesdelensayo/article/download/410176/505129>
- Genette, G. (1972). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Genette, G. (1988). Géneros, tipos, modos. En A. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (pp. 182-234). Arcos Libros.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Giménez, A. y Silva, L. (2019). *La nueva novela policíaca española* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. Repositorio de la Universidad de Murcia.

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/73808/1/Encina%20Isabel%20L%C3%B3pez%20Mart%C3%ADnez%20Tesis%20Doctoral.pdf>

- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Siglo XXI.
- Guevara, M. (2022). Narrativa criminal en(tre) México y la Argentina. *iMex*, 11(21), 125-137. <https://www.imex-revista.com/en/xxi-genealogias-nacionales/>
- Guzmán, F. (1990). Entre el bien y el mal: la literatura policiaca. *Tierra adentro*, 7-12.
- Hammett, D. (1929). *Cosecha roja*. RBA.
- Haycraft, H. (1941). *Murder of pleasure*. Appleton Century.
- Holmberg, E. (1896). *La bolsa de huesos*. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- Jaume, A. (2015). Introducción. En A. Conan Doyle, *Relatos I*. Penguin.
- Jitrik, N. (1996). Canónica, regulatoria y transgresiva. *Orbis Tertius*, 1(1), 153-166.
- Knox, R. (1929). *The best detective stories of the year, 1928*. Faber & Gwyer.
- Kracauer, S. (2010). *La novela policial*. Paidós.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.
- Lida, M. (1944). *Introducción al teatro de Sófocles*. Losada.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos*. La Marca editora.
- Lukács, G. (2021). *Historia y conciencia de clase*. Siglo XXI.
- Maltz, H. (2019). Literatura policial y sociología del delito. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 13(26), 373-387. <https://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v13n26/2007-8110-crs-13-26-373.pdf>
- Martín Escribá, Á. y Sánchez Zapatero, J. (2007). Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de literatura hispanoamericana*, 36, 49-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2521631>
- Monsiváis, C. (1973). Ustedes que jamás han sido asesinados. 1-11.
- Moreano, A. *Vanguardia y realismo en Ecuador*. Campaña Eugenio Espejo.
- Nichols, W. (2010). Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli. *Revista Iberoamericana*, 231, 495-503. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3212638>
- Noguerol, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, 15, 1-15.

[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/137480/DLEH_NoguerolJim%
%a9nez_Neopolicial.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/137480/DLEH_NoguerolJim%c3%a9nez_Neopolicial.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Noguerol, F. (2009). Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana. *Lingüística y Literatura*, 55, 32-51.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549816003>
- Owen, K. (1980). *Los albañiles* de Leñero: un estudio sobre la víctima. *Hispanofilia*, 70, 45-55. <https://www.jstor.org/stable/43807986>
- Padura, L. (1999). Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica. *Hispanamérica*, 84, 37-50.
- Palmer, J. (1983). *Thrillers. La novela de misterio*. FCE.
- Parra, D. (2015). El perfil del detective en la literatura criminal de Taibo II: Héctor Belascoarán Shayne o la humanización del héroe detectivesco. *Cultura, lenguaje y representación*, 14, 139-153. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/1791/1520>
- Piglia, R. (1979). Ideología y ficción. *Punto de Vista*, 2, 3-6.
- Piglia, R. (1991). La ficción paranoica. *Clarín*, 4-5.
- Piglia, R. (2012). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Pineda, H. (2013). De Quincey. El asesinato como arte y la vida como valor. *Estudios políticos*, 13, 223-231.
<https://www.revistas.unam.mx/index.php/rep/article/view/37095>
- Poe, E. (2010). *Relatos de misterio*. Consejo de la Judicatura.
- Propp, V. (1974). *Raíces históricas del cuento*. Fundamentos.
- Queen, E. (1953). *Lo mejor de Ellery Queen*. Diana.
- Rama, Á. (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios.
- Ramírez Heredia, R. (2011). La novela policiaca en México. En E. De Rosso, *Retóricas del crimen* (pp. 187-191). Alcalá.
- Reyes, A. (1945). Sobre la novela policial. *Revista Todo*.
- Ricoeur, P. (2010). *Tiempo y narratividad*. Paidós.
- Rollin, B. (1988). Naturaleza, convención y teoría del género. En M. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios* (pp. 129-154). Arco Libros.
- Sábato, E. (1953). *Heterodoxia*. Emecé.
- Sánchez, J. y Martín, Á. (2010). Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007). *Dicenda*, 28, 289-305.
<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE1010110289A/11434>

- Sélles, J. (1996). Pensar, hablar y comunicar. *Palabra-clave*, 1, 1-22.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2915658.pdf>
- Solé, F. (2012). El albur: del simple retruécano a una visión utópico-carnavalesca del mundo. *Contribuciones desde Coatepec*, 23, 49-66.
<https://www.redalyc.org/pdf/281/28125330004.pdf>
- Sova, D. (2006). Introduction. En E. A. Poe, *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe* (pp. 9-15). Barnes & Noble.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas*. Eterna Cadencia.
- Symons, J. (1982). *Historia del relato policial*. Bruguera.
- Taibo II, P. (2011). La “otra” novela policiaca. En E. De Rosso, *Retóricas del crimen* (pp. 199-212). Alcalá.
- Taibo II, P. (2014). *Todo Belascoarán. La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*. Planeta.
- Taibo II, P. (2021). Donde se cuenta la importancia del Che y Bob Dylan para algunos y, por qué no, para todos. En *Testimonios del 68* (pp. 19-25). Para leer en Libertad.
- Todorov, T. (1974). Tipología de la novela policial. *Fausto*, 3, 1-10.
- Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En M. Garrido Gallardo (Comp.), *Teoría de los géneros literarios* (p. 31-48). Arco.
- Trelles Paz, D. (2006). Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005). *Aisthesis*, 40, 79-91. <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163221399005.pdf>
- Trew, T. (1983). Teoría e ideología en acción. En R. Fowler, *Lenguaje y control* (pp. 127-158). FCE.
- Trotsky, L. (1980). *Literatura y revolución*. RyR.
- Uxó, C. (2020). *El género policial en cuba*. Peter Lang.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.