

Para citar este artículo: Fourez, Cathy. "Notas negras sobre la Nota Roja en dos novelas mexicanas". *La novela policiaca contemporánea en América Latina*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 22, Montalvo, Y. (coord). 2007, pp. 57-69.  
ISSN 1784-5114. Disponible en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## **Notas negras sobre la Nota Roja en dos novelas mexicanas**

Cathy Fourez

Université des Arts, Lettres et Sciences Humaines –  
Charles de Gaulle-Lille3

El poeta italiano Niccolò Ugo Foscolo declaró que "El arte no consiste en representar cosas nuevas, sino en representar con novedad". Dos siglos más tarde, los escritores mexicanos, el difunto guanajuatense Jorge Ibarguengoitia (1928-1983) y el regiomontano Hugo Valdés Manrique (1963), parecen hacer de la literatura un proceso por medio del cual el contenido de una expresión se convertiría en la expresión de un nuevo contenido. Ambos explotarían las posibilidades brindadas por la narración para trabajar un material a primera vista insignificante pero detonante, que no es más que "la extraordinaria expansión del relato del crimen",<sup>1</sup> llamado *fait divers* en Francia, "suceso" en España y "nota roja" en México.

Esta última formulación que designa las selecciones policíacas de un diario, nos viene del periodista jalisciense Manuel Caballero.<sup>2</sup> El 10 de noviembre de 1889, el militar y político Ramón Corona Madrigal fue asesinado a puñaladas por Primitivo Ron Salcedo, conocido popularmente como el "Loco Ron". En 1890, en Guadalajara, al reportero se le ocurrió aludir al homicidio en un pliego que lucía en primera plana una mano roja chorreando de sangre. Desde entonces tildan las noticias sobre crímenes y latrocinios de "Nota Roja", dos palabras expresivas y especulativas que reflejan por sí mismas su mensaje al combinar lo compendioso y lo brutal, lo rápido y lo sanguinario, lo sensacional y lo morboso. El historiador Agustín Sánchez González, en su antología *Cerribilísimas historias de crímenes y horrores en la ciudad de México en el siglo XIX*, comenta que la gente que vive de esta prensa amarillista, al dar cursos de transgresiones por entregas,

<sup>1</sup> Annik Dubied y Marc Lits, *Le fait divers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

<sup>2</sup> Véase Agustín Sánchez González, "El origen de la Nota Roja", *Cerribilísimas historias de crímenes y horrores en la ciudad de México en el siglo XIX*, México, D.F., Ediciones B, 2006, pp. 219-220.

hace la propaganda a favor del mundo hampesco e incita a que las mentes perturbadas consigan fama mediante los delitos más bárbaros.

Para Georges Auclair "Le fait divers est toujours signe de quelque dérogation à la norme".<sup>3</sup> Trastorna los límites de la realidad, crea una ruptura en la evolución de nuestros hábitos. Sin una afición a lo lóbrego, el escritor mexicano Jorge Ibargüengoitia, en los años setenta, se enfrascaba con frecuencia en este tipo de lecturas, porque representaban para él los espejos de actitudes y de existencias de su época:

Creo que de todas las noticias que se publican son las que presentan más directamente un panorama moral de nuestro tiempo y ciertos aspectos del ser humano que para el hombre común y corriente son en general desconocidos; además siento que me tocan de cerca: tengo más probabilidades de morir por obra de un fanático que ganar la carrera de los cien metros planos o ser electo diputado.<sup>4</sup>

La degradación institucional, el dismantelamiento del sistema social y educativo, el poder de la economía informal gestionada por el crimen organizado así como la delincuencia colosal generada por el narcotráfico abastecen cada vez más las páginas del diario y la pantalla de los noticieros, de imágenes siniestras y deshumanizantes sin que podamos evaluar su grado de veracidad o de atrocidad. En la primera novela de Paco Ignacio Taibo II, *Días de combate* (1975) el detective Héctor Beloscoarán Shayne hace hincapié en el auge de este fenómeno en la ciudad de México:

En un país donde la nota roja había trascendido de su lugar de origen a las páginas sociales, se había escondido en la cartelera de los cines, en las páginas de deportes. En un país donde es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de Gobernación, nota roja la boda Lanzagorreta-Suárez Reza, nota roja los comentarios del entrenador del Cruz Azul. Nota roja, incluso los anuncios clasificados, pensó sonriendo.<sup>5</sup>

Por su repetición en la realidad y su relación directa con ella, ¿la nota roja no desvelaría de manera violentamente instantánea y condensada, lo que intenta precisamente enmascarar el discurso oficial? ¿No se encontraría en ella, como lo estipula el periodista Manterola, uno de los protagonistas de *Sombra de la sombra* (1985) de Paco Ignacio

---

<sup>3</sup> Mencionado por Annik Dubied y Marc Lits, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> Jorge Ibargüengoitia, "En primera persona: nota roja", *Revista Vuelta*, N° 83, Octubre, 1983, p. 34.

<sup>5</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Días de combate* (1975), México, D.F., Ed. Planeta Mexicana, 1997, p. 12.

Taibo II, "la verdadera literatura de la vida"?,<sup>6</sup> ¿no sería el barómetro optimista o pesimista de la sociedad? En un mundo donde la violencia alimenta nuestro cotidiano, ¿cómo hablar de otra cosa que no sea lo real en la literatura?

Honoré de Balzac afirmaba ya en su época que las notas rojas eran telones de fondo Honoré de Balzac afirmaba ya en su época que las notas rojas eran telones de fondo a través de los que se dibujaban los grandes relatos.<sup>7</sup> Al escribir en los años sesenta *In cold blood*, que reside en el asesinato de una familia entera por dos jóvenes sin pretexto aparente, en 1959 en Holcomb, Kansas, Truman Capote definió la narración de un hecho real que transgrede las fronteras del estricto relato ficcional, como novela documental. Si la historia como relato no es acontecimiento tal como se lo concibe en Historia, es decir un hecho pasado reputado digno de memoria, a la inversa es peripecia, cambio y crea el acontecimiento del relato, es decir el hecho literario. La manera cómo se dice, se cuenta esta peripecia, contribuye a relatar y ver de otra manera la historia de la Historia.

El escritor fantasearía el hecho criminal, en busca de una verdad que no sería la misma que la del periodista, sino la de un texto escrito que se convertiría a la vez en un acontecimiento, objeto y acto literario y que entregaría al lector una radiografía del mundo, diría la expresión de lo absurdo, sondearía las angustias fundamentales del hombre, el mal y el miedo.

Este interés por las notas rojas, reveladoras de un mundo desequilibrado y dislocado, resulta patente en la antepenúltima novela de Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*,<sup>8</sup> que teje su intriga a partir de "El caso Poquianchis", una sórdida historia de prostitución, de hambre y de muerte.

Delfina y María de Jesús González Valenzuela, dos madrotas, administradoras de prostíbulos en Lagos de Moreno en el estado de Jalisco y en San Francisco del Rincón en el estado de Guanajuato, fueron, entre otros desmanes, acusadas de trata de blancas, de alcahueta, de corrupción de menores, de homicidio voluntario, de

---

<sup>6</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Sombra de la sombra*, Tafalla, Edición Txalaparta, 1998, p. 201.

<sup>7</sup> Louis Chevalier, *Splendeurs et misères du fait divers*, Paris, Édition établie par Emilio Luque, Éditions Perrin, 2004.

<sup>8</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas* (1977), México, D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 2000.

secuestro y de tráfico de droga. Su fúnebre carrera de asesinas y de delincuentes se inició en 1954 y se acabó en enero de 1964, fecha de su detención. En su obra dedicada a las desapariciones recientes de más de trescientas mujeres en la urbe de Ciudad Juárez (estado de Chihuahua), *Huesos en el desierto* (2002), Sergio González Rodríguez establece un esquema histórico a propósito de los mayores crímenes perpetrados en contra del sexo femenino y menciona a las Poquianchis, condenadas por haber matado a ochenta mujeres.<sup>9</sup> Esta historia abyecta va a conmocionar a la nación mexicana, y la prensa amarilla va a explotarla como medio de sustento, acarreando a la población hacia un verdadero frenesí. La revista *Alarma*, que apenas alcanzaba las 140.000 publicaciones a la semana antes de la revelación de ese repelente incidente, tira, tres meses después de la captura de las dos mujeres más de 500.000 ejemplares.

La manera distorsionada y maniquea con la que fue presentado el asunto estimuló a que Jorge Ibargüengoitia reconstruyera ese hecho desde la óptica literaria. La novela se pone al servicio de lo existente, pero sin perder su estatuto ficticio. Justo antes del principio de su relato, el escritor insertó la apostilla siguiente: "Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios" (p. 7). Por lo tanto, universo actancial desfigurado y realidad se ven estrechamente imbricados a fin de dar a luz una historia sacada del espíritu creativo del autor capaz de rellenar el vacío dejado por la prensa y la justicia, pero descifrado y actualizado por la ficción.

En este libro, Serafina y Arcángela Baladro, dos celestinas unidas por los lazos de sangre, modelos de las hermanas Poquianchis en la ficción, gerentes de varias mancebías, se ven obligadas a esconder a su personal en un burdel desamparado, tras la aplicación de un decreto que prohíbe la apertura de los lupanares. Este cierre inesperado va a generar conflictos febriles entre las sexoservidoras recluidas e inactivas, y alterar sus relaciones con sus patronas. El ambiente cordial y libidinoso se metamorfosea en ajustes de cuentas, riñas y condenas a muerte a veces accidentales, como lo ilustra el caso de la prostituta Blanca. A lo largo de su ficción Jorge Ibargüengoitia opera la migración de la nota roja hacia la narración a través del humor negro, recurso sin el que, "la

---

<sup>9</sup> Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, p. 16.

literatura sería un cadáver”,<sup>10</sup> según Paco Ignacio Taibo II, y el que, practicado en las manifestaciones tétricas, enrojecería al horror y fortalecería en contrapunto el realismo.

A fin de tratar la parálisis que afecta gravemente a la jovencita Blanca, la curandera de las Baladro decide administrarle el tratamiento siguiente: “La receta dice: aplicar las planchas bien calientes, en la manta humedecida, sobre el lado paralizado de la enferma, hasta que la manta adquiriera un color café oscuro” (p. 90).

Mediante una gran economía verbal, Jorge Ibarguengoitia inventaría las diferentes fases de la curación abruptamente, crudamente, sin metáforas; depura la formulación, descarna las palabras y las encadena en la página a un fatal desenlace. Describe la escena fríamente, coge desprevenido al lector y lo deja pasmado. Pero esta tensión del horror (huelga precisar que la pobre Blanca expiró en seguida), adquiere una elasticidad narrativa insólita tal, que violenta la somnolencia de nuestra atención. Así la muerte de la prostituta se hace humor negro; humor que amplifica, bajo el efecto de la risa “expulsada”, toda la dimensión de la absurda atrocidad de la operación. En efecto la receta expendida se trueca en receta de cocina. La polisemia del vocablo “receta” a la vez prescripción médica y composición nutritiva, el empleo del infinitivo que tiene valor de imperativo en los descriptivos de preparación de comida, la progresión de las etapas y el vocabulario de la cocción resemantizan los consejos farmacéuticos en consignas culinarias. La solución curativa se aparenta a trocitos de carne asada en una barbacoa. La incongruencia gastronómica se dilata en el momento en que nos percatamos de que “la científica de segunda mano” se inspiró en un remedio que le fue entregado por otra mujer llamada Tomasa N; apellido cuyas dos últimas sílabas, “masa”, remiten a harina amasable, y cuyas dos primeras recuerdan el verbo “tomar”, es decir beber y comer, pero también quitarle la vida a uno.

Este goce mórbido se vuelve doloroso y casi culpable al enterarnos de que esta agonía concuerda con la descrita en el texto del juicio de las hermanas Poquianchis y que leyó Jorge Ibarguengoitia para cimentar su trama narrativa. En dichos documentos penales se cuenta que una de

---

<sup>10</sup> Paco Ignacio Taibo II, conferencia-debate intitulada “Les littératures policières: une écriture de l’inquiétude” y organizada por CECILLE (Centre d’Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères), Université Charles de Gaulle-Lille3, 2 de mayo del año 2006.

las prostitutas, encamada, recibió "planchazos" ardientes en la sábana húmeda que arropaba sus miembros inertes. Cuando se dieron cuenta de que la enferma iba a fallecer, sus compañeras le hicieron beber un vaso de coca cola.<sup>11</sup> En una de sus crónicas, el escritor mexicano subraya que la asistencia prestada a la mujercita puede parecer ridícula, pero la situación en sí resulta terrorífica porque sus colegas la están matando.<sup>12</sup>

"Le Mexique [...] la terre d'élection de l'humour noir"<sup>13</sup> opinaba André Breton; la ordinaria actualidad de este país "transdinamita" las fronteras de lo patético y de lo burlesco en la frecuencia de las inverosimilitudes, en los acercamientos inopinados de personas y de situaciones enteramente heteróclitas en los que la vida se destapa en toda su verdad. Este humor subversivo, lacerante, escandaloso se expresa a propósito de las conyunturas más desesperadas y enfangadas en su propio vacío, como "une politesse du désespoir" para plagiar al poeta belga Achille Chavée. Octavio Paz comenta que Jorge Ibargüengoitia en su novela *Las muertas* nos incita al rictus, a una sonrisa agria y sombría que contrabalancea el horror. Es cierto que, de este modo, nos protege frente a un final en el que no prevalece sino el mal; pero el reír, que es sin duda la distancia más corta que separa a dos personas, también desacraliza la seriedad de lo espeluznante para chocar y azotar nuestras mentes entorpecidas ante lo ineplorable:

Serio como Buster Keaton, Ibargüengoitia nos hace reír. La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza.<sup>14</sup>

El humor nace de esta malaventura que se aparta de la norma y que surge de los razonamientos estafalarios de las compañeras de la moribunda. No entienden la gravedad de sus actos y pueden pasar de la ingenuidad al sadismo más implacable sin reparar en ello. Este traslado inconsciente y brutal del bien a la barbarie le cautivaba a Jorge Ibargüengoitia:

---

<sup>11</sup> Jorge Ibargüengoitia, "Memorias de novelas", *Autopsias rápidas*, Obra periodística (*Excelsior*), Selección de Guillermo Sheridan, México, D.F., Editorial Vuelta, 1998, p. 78.

<sup>12</sup> Ana Rosa Domenella, "Homenaje múltiple", *Ibargüengoitia a contrareloj*, Guanajuato, Ediciones de la LVI Legislatura del H. Congreso del Estado de Guanajuato, 1996, p. 96.

<sup>13</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1939), Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur (1966), Livre de Poche, 2002, p. 14.

<sup>14</sup> Octavio Paz, "Una novela de Jorge Ibargüengoitia", *México en la obra de Octavio Paz*, II, Generaciones y Semblanzas, México, D.F., Ediciones Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 164.

A mí... lo que me interesa del criminal es que en parte es común y corriente y en parte diferente a los demás. Lo que me interesa del mal, también, es que todos podemos cometerlo. Me interesa que, como dije antes, por medio de actos triviales, se lleguen a cometer los más grandes crímenes.<sup>15</sup>

Desprovistos de educación, los personajes están dominados por la biología de lo visceral, por la moral de lo inmediato. En ellos, la culpabilidad no existe ya que todos están convencidos de la conveniencia de sus acciones. Ninguno de los protagonistas de *Las muertas* vacila, piensa, se pregunta quién es, por qué y para qué actúa así. Su religión se reduce a unas supersticiones, su conducta a unos prejuicios. Pecan y se absuelven con la misma facilidad, prueba de una insensibilidad absoluta sea cual sea el contexto.

En *Le Malentendu* (1941), tragedia adaptada a partir de un *fait divers* que trata de un hijo que desea darse a conocer sin declinar su identidad y que es asesinado por su madre y su hermana por un malentendido, Albert Camus define el absurdo como una confrontación entre el llamamiento humano y el silencio insensato del mundo. En este sentido, los actantes de papel de *Las muertas*, comparten similitudes con los de Camus: viven en un mundo del que desconocen la lógica y la significación; lo ignoran todo hasta su razón de ser. Es la extrañeza colectiva, la cotidianeidad demente inherente al caso Poquianchis / Baladro que nos empuja a pasar al acto espectacular, a "ex-presar" una risa paródica, paradójica que une sorpresa y aflicción. La risa desde luego nos preserva ya que es burlona, pero también da una dimensión nueva a lo que nos negamos a ver; pone en cuestionamiento lo cruel e incomprensible ordinario. En esta "literaturización" de la nota roja, la risa sería una especie de descarga eléctrica que nos lanzaría afuera para despertar nuestra conciencia y obligarnos a mirar las anomalías seriamente.

Hugo Valdés Manrique, de su parte, disecciona la nota roja desde el subterráneo y áspero ángulo de la pesadilla más inimaginable, es decir, para reproducir las palabras de José Revueltas en *El luto humano*, desde el ángulo del "animal oscuro cuyo goce simple se compone de la desolación y el caos".<sup>16</sup> Poco después de un doble asesinato que ocurrió en el norte de México en 1933, el escritor Eusebio de la Cueva publicó una novela que se basaba en un aterrador asunto, *El crimen de la calle Aramberri*; quizás demasiado próxima al acontecimiento y en un mundo

<sup>15</sup> Jorge Ibargüengoitia, "Respuesta a Hugo Hiriart", *Uno más uno*, 31 de Diciembre, 1977, p. 14.

<sup>16</sup> José Revueltas, *El luto humano* (1943), México, D.F., Ediciones Era, 1980, p. 155.

literario aún refractario a la explotación de la nota roja como soporte novelesco, la obra conoció un destino efímero. En 1994, Hugo Valdés, para intentar entender la fascinación que ejerce el crimen en la conciencia y en el imaginario colectivo, escribió una nueva versión, y conservó el título del libro de Eusebio la Cueva como homenaje a la primera versión escrita del suceso.<sup>17</sup> La exposición literaria de este caso policial real retrata una ciudad que se va industrializando y modernizando pero cuyo crimen pone de relieve el miedo a la naciente sociedad urbana.

En el Monterrey de los años treinta, calle Aramberri, dos mujeres, una madre y su hija son salvajemente matadas en su domicilio a eso de las seis de la mañana luego de la salida al trabajo de Delfino Montemayor, esposo y padre de las dos víctimas. El motivo de esta escenografía macabra es irrisoria: el robo de los escasos ahorros de la familia laboriosamente ganados y preciosamente escondidos. Los puntos de vista de los investigadores, los testimonios contradictorios de los reos, las analepsis sobre la vida de los actores de ese homicidio, los expedientes judiciales, los informes forenses y la interpretación de la prensa hilvanan este relato narrado con un lenguaje depurado, rudo que traduce toda la fiereza humana. Lo terrible de este caso se evidencia no sólo en la culpabilidad de los propios parientes de las difuntas, sino también en la sañuda y despiadada maestría con que se les dio la muerte: ambas fueron degolladas. El primer capítulo deja constancia literaria del descubrimiento de los cadáveres y proyecta el relato de los días que preceden al drama. La fuerza de arranque de esta introducción permite recalcar la esencia misma del texto: la exploración de la violencia.

Un narrador extradiegético dotado de un saber limitado se involucra en la mente y en la focalización de un detective, Inés González. Textualiza la voz interna de éste, despedazando las dudas y las interrogaciones que lo van invadiendo al llegar al lugar del crimen. Estas páginas iniciales construidas por una concatenación de pequeñas secuencias se deslizan en la casa y conducen gradualmente tanto al inspector como al lector hacia las dos finadas. Las escenas se yuxtaponen de manera "anadiplódica", sistema estructural que consiste aquí en conectar por la repetición de una palabra o de un argumento la primera frase del párrafo con la última del párrafo anterior. Este

---

<sup>17</sup> Hugo Valdés Manrique, *El crimen de la calle Aramberri* (1994), Monterrey, Nuevo León, México, Ediciones Castillo, 2003.



andamiaje textual favorece el encadenamiento de los distintas partes así como la bifurcación de un contexto a otro, de un cuarto a otro, de un protagonista a otro; incrementa la intensidad rítmica que imita tanto el recorrido del detective por la casa como las voces de los periodistas y los "flashes" de sus cámaras de fotografías; acelera el flujo dramático perceptible en cualquier recoveco del hogar.

La hipotiposis domina la escritura, la que acarreada por los pasos de Inés González va dibujando la arquitectura de la casa, y mediante los resortes de la enumeración anima el universo auditivo. Al deslizarse por el domicilio, el funcionario de policía emprende una excursión por una zona crepuscular estrepitosa. Se capta y se intercepta un ambiente acústico que expone una doble infracción: la del silencio cacofónico del horror del asesinato, del sentido ahogado por la enorme inhumanidad; la de la polifonía verborreica de los periodistas que profana una segunda vez la sepultura de las dos víctimas. Este sonido se hincha, estalla y se hace ruido de nota roja. El remolino de vocerío violenta el dolor del padre, ultraja su luto, le asfixia la memoria de las muertas, de sus muertas, sabiendo que la memoria se yergue como la dolorosa pero única relación que el viudo puede sostener con las desaparecidas. La habitación, el lugar del crimen, se ve expulsada hacia la pulsión de la palabra mediática, de la nota roja en la que los muertos son ante todo recompensa. El reportero José Manuel Plowels, armado con su Agfa no perdona nada. Su artificial ojo itinerante prescinde de toda compasión, goza e inmortaliza las salvajadas para espectacularizarlas. Esta mirada espía desmembra de nuevo los cuerpos tumefactos, hurga en la intimidad de la sustancia, se deleita en las tinieblas interiores de la materia humana, penetra su espesor y ostenta el desmoronamiento del lazo social; hace oficio y mercancía de calamidades, de heridas vivas, de indiscreciones y de invenciones escandalosas. Fotografiar es encuadrar y encuadrar es excluir; y aquí se excluyen el respeto y el sentido mientras que las exhibiciones y las excentricidades saturan el foco de la cámara de fotografías.

La inmersión en el edificio se refiere a las características de la novela policíaca clásica: la del crimen en cuarto cerrado y la resolución del delito en la que el detective desempeña el papel primordial. Desde el principio, Inés González, penetrado por la pura lógica, parte del signo visible para emitir una serie de sólidas hipótesis y así alcanzar el significado oculto; su instinto, su mirada panorámica examina, a veces, al estilo de un travelín, tanto el ambiente como la arquitectura del sitio,

lo que ya ofrece la oportunidad de sacar pruebas materiales irrefutables como la ausencia de infracción: Al amanecer, don Delfino, antes de ir al trabajo, y la señora Antonia Lozano solían revisar los travesaños de la casa; la facilidad con la que se insertaron los agresores en el espacio doméstico, así como las lacerantes ignominias sufridas por las dos mujeres cuyo descuartizamiento recuerda el oficio de los criminales, el de carnicero, parecen ser sólidas evidencias. Para solucionar el caso, la labor lúcida y escudriñadora lleva a Inés González, indicio tras indicio, a la deducción siguiente, instrumento de poder según Thomas Narcejac,<sup>18</sup> los culpables se encuentran en el círculo familiar de las víctimas.

Por muy obvios que sean los vínculos de esta narración con la novela tradicional de enigma, éstos, conforme se va desplegando el relato, van desvaneciéndose y va asentándose un dédalo de preguntas sobre la naturaleza misma de la matanza, sobre ¿dónde está el hombre?, ¿en qué se diferencia de la bestia o en qué es peor que la bestia?, ¿qué lo induce a agitar y transgredir el orden público, a ir más allá de las normas? Aquí la novela de Hugo Valdés se va identificando más bien con la vertiente negra del género policial, sobre todo con su componente temático.<sup>19</sup> Las cuestiones que acosan al inspector confirman el amplio epígrafe tomado del libro de David Abrahamsen, *La mente asesina* (1973), paratexto que comparte similitudes con las lápidas que se graban en las sepulturas, y que encierra no sólo el pensamiento de la instancia titular sino también del conjunto de la narración:

El homicidio es además un misterio porque la muerte está más allá de la experiencia de todo ser humano vivo. Al intentar desentrañar el misterio de la muerte la tememos (aunque muchos la desean), pero no podemos concebirla como el fin último y definitivo. Nos sentimos atraídos por ella, como algo desconocido, anhelamos vislumbrarla -descubrir lo que se oculta en esa penumbra de sombras y niebla-. Al mismo tiempo, aterrorizados, deseamos alejarla de nuestra mente. Pero la tememos o no, la muerte sigue incitando nuestra curiosidad. Sin embargo, a pesar de nuestros esfuerzos más ingeniosos, la muerte guarda su secreto, y este secreto constituye en parte la razón de la fascinación que el homicidio nos produce. (p. 7)

Los tenebrosos personajes, responsables del crimen, no surgieron de la mente de Agatha Christie o de Conan Doyle, sino del mismo

---

<sup>18</sup> Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca* (1964), México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, "Typologie du roman policier", *Poétique de la prose* (1971), Paris, Éditions du Seuil, 1980, pp. 9-19.

espacio nuestro, de esta realidad inestable e intangible como lo son las transgresiones. Desde el inicio de la pesquisa, Inés González que se mueve en una conjunción de lo significado y de lo desconocido, está llevando otra indagación, la del sentido. Frente a la evidente identidad de los criminales, la redundancia obsesiva de las frases interrogativas traduce la búsqueda de un misterio que va más allá del misterio policial, el del acto criminal en sí:

Sin que nadie te lo dijera ya lo sabías, Inés: los asesinos eran conocidos, amigos -¿familiares acaso?- de las mujeres victimadas. ¿Por qué, Inés, por qué creías saberlo? [...] ¿Quién más haría las cosas con tanta naturalidad sino gente cercana a las víctimas? [...] ¿Por qué tanta saña en matar así a dos mujeres que ni siquiera tenían bastante, dinero de verdad para comprarse una quinta en el Obispado? ¿Lo sabías, estabas ya en la pista? [...] ¿Cómo, exactamente, mataron a las mujeres? (pp. 11-12)

La casa mancillada es el emblema físico de la nota roja, un desorden que nace en las márgenes del orden doméstico. El lugar conlleva en sí mismo todo su nuevo saber, un cotidiano que descarrila y se descarría. La casa para Delfino Montemayor ya no se manifiesta como una dinámica del consuelo. Las paredes parecen exhalar quejas humanas, las sábanas y el suelo gemir. El trayecto de Inés González por sus entrañas se asemeja a un mareo, a un vértigo salpicado por imágenes de sofocación. La cuentista Maritza M. Buendía dijo que "*El crimen de la calle Aramberry* es una historia que gira y se mueve en el mundo de lo rojo".<sup>20</sup> Tan pronto como llega al espacio del crimen, el detective se siente flagelado por un olor a carne desmenuzada, un "maldito olor a carnicería" (p. 13), a sangre abierta al mundo, cruda, muerta que despacha la efusión del horror. Un olor desgarrador e inclemente que restalla en los muros, en el aire, se revela como la fractura de la humanidad, la intuición de lo peor. El lugar donde despertaban las mujeres se ha tornado en ataúdes. La visión de los dos cadáveres orienta la narración hacia el análisis clínico. El retrato de las mujeres se hace desde la "tanatografía" de los informes forenses que corroboran su exclusión de la vida pero también su exclusión de la vista, como lo pone de realce la anatomía de la señorita Florinda Montemayor:

Los médicos cirujanos que hicieron su autopsia registraron en el parte forense una gran lesión en la zona interior del cuello causada al parecer por un instrumento cortante que casi desprendía la cabeza del tronco. El instrumento interesó la piel, tejido celular, algunos músculos y las dos carótidas y yugulares.

---

<sup>20</sup> Maritza M. Buendía, [www.generopoliciaco.com](http://www.generopoliciaco.com).

El cadáver de Florinda yacía sobre sangre ya coagulada que atravesaba el colchón, formando una mancha bajo la cama. (p. 14)

En los despojos sanguinolentos habla el monstruo, grita la espeluznante grandeza de nuestros tiempos y se impone un solo espectáculo, el del paredón. Clément Rosset, en *Le principe de la cruauté*, indica que *cruor* de donde deriva *crudelis* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne desollada y sangrienta, es decir la piel desnudada de sus protecciones o adornos ordinarios, reducida a su realidad sangrante e indigesta.<sup>21</sup> Poco importa lo que padezca la víctima, es necesario que sufra para que la satisfacción del culpable sea completa. La monstruosidad sustancial del rojo encarna aquí la muerte violenta que se concreta en la perversión de la carne humana. Ésta, como espacio vital, se ha transformado en el infierno material en el que se ha trasplantado la individualidad del mal.

En un mundo donde la desmesurada muerte ya no se ve paradójicamente por su omnipresencia, Hugo Valdés recompone la nota roja para contar la historia de una familia de Monterrey, una historia de terror, una invención textual de tremendas realidades, que se presenta, por su atroz índole, como la espantosa historia de algo más, aunque todavía se ignora de qué. Al describir la alcoba roja de cuerpos sacrificados y esta madrugada de sangre coagulada, rastrea los significados anulados, busca entender el extremo salvajismo en la materia de las palabras y en una transcripción pormenorizada de los monstruos engendrados.

Jorge Ibarguengoitia, por el contexto torpe en el que se fomentaron los hechos dramáticos, optó por una escritura cómico-amarga para desenmascarar los aspectos tenebrosos de la vida de las Poquianchis. *Las muertas* no es una novela humorística; fue escrita para quienes tienen el sentido del humor pero limitado. La risa provocada por las extravagantes situaciones no tiene un valor moral, no trata de corregir los desvíos. Al contrario, el novelista los contempla inerme, pero ridiculiza lo que más duele y condena el mundo de la locura. Luego de las carcajadas hilarantes se manifiesta la reflexión, y entonces se destaca un malestar cierto, un sentimiento trágico, al intuir que los infractores están más cerca de nosotros de lo que quisiéramos admitirlo.

Las notas rojas son evocaciones singulares y penetrantes que

---

<sup>21</sup> Clément Rosset, *Le principe de la cruauté*, Paris, Éditions Minuit, 1988, p. 11.

hablan de la realidad transhistórica, de lo más allá, del otro lado de los límites, de otro territorio omnipresente en la existencia del ser humano; es decir de la común barbarie que nos rodea y que se diluye en lo cotidiano. Jorge Ibargüengoitia, Hugo Valdés y otros autores mexicanos actuales tales como Héctor de Mauleón, Eduardo Monteverde, Eduardo Antonio Parra revisan estos sombríos fragmentos de vida cuyo lado loco adquiere un lado global. La universalidad se encuentra en cualquier barrio o poblado; por lo tanto escribir, desentrañar y desterritorializar la violencia que contamina la sociedad mexicana consiste también en enviar mensajes, interrogaciones hacia otros derroteros sin fronteras espaciales y temporales.

Por otra parte, la escritura que ficcionaliza la nota roja debe trabajar las emociones, pero sobre todo desempeñar el papel importante de la revelación en sociedades donde se cultiva el olvido y la carnavalesización de la realidad. Es necesario exteriorizar los demonios y saber contar el sentido de la tragedia. El escritor Sergio González Rodríguez insiste en el hecho de que "toda libertad implica una responsabilidad" y que no es sano divulgar la nota roja sin recontextualizarla.<sup>22</sup> Se trata de buscar de dónde ha emergido el proceso criminal, de empeñarse en entender los hechos. La estrategia literaria consiste en impulsar una atmósfera textual y armonizarla con un trabajo de archivos y de observación. Es difícil, como escritor, escaparse de la realidad, pero inspirarse en ella no debe permitir acercarse demasiado a ella. Es necesario evitar tocar a lo sagrado de la nota roja, y esforzarse por filtrarse en las huellas, las cicatrices y no en lo sensacional del propio acontecimiento. Así trabajar desde la literatura la nota roja consistiría en transformar la nota roja, en torcerla sin hacerla desconocida y sin huir de ella porque como lo aclara Maurice Merleau Ponty "les petits faits vrais ne sont pas des débris de vie, mais des signes, des emblèmes, des appels".<sup>23</sup>



---

<sup>22</sup> Sergio González Rodríguez, Festival de la Novela Negra Francesa y Mexicana (Festnoire) en la Alianza Francesa de San Ángel, México, D.F., Noviembre del año 2005.

<sup>23</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.