El monstruo enamorado: una aproximación mitopoética a *El complot mongol* de Rafael Bernal

Ricardo Vigueras
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

A la memoria de Paco Haghenbeck (1965-2021), Diablero mayor

En las Jornadas de Novela Negra que se celebran cada año en Ciudad de México durante la Feria del Libro de Palacio de Minería, es tradicional concluir con una cena de escritores en cierto restaurante del llamado Barrio Chino de esa ciudad.

La idea de las Jornadas surgió en 2014, durante una comida entre Imanol Caneyada, Francisco Haghenbeck y Laura Lara, editora de Suma de Letras, que asistieron a la Feria del libro de Palacio de Minería para presentar *Las paredes desnudas*, de Imanol, y *La primavera del mal*, de Francisco. Los tres coincidieron en la necesidad de impulsar la novela negra mexicana con alguna clase de encuentro. Dos meses más tarde, Imanol conoció en la FeNaL (Feria Nacional del Libro de León) a Fernando Macotela, director de Minería, quien externó su interés en unas pequeñas jornadas de novela negra dentro de la Feria. Haghenbeck y Caneyada armaron las primeras Jornadas, dedicadas a Rafael Bernal y *El complot mongol* en 2015. Al año siguiente, paseando una tarde por los alrededores del centro histórico, Imanol y Paco llegaron hasta la singular Calle de Dolores, y se les ocurrió la idea de celebrar la clausura con una cena en aquel icónico restaurante chino. Comentaron la idea a Bernardo Fernández, BEF, y éste se ofreció para hacer la reserva a nombre de Filiberto García.[1]

Poco a poco van llegando algunas de las mentes criminales más poderosas de la literatura mexicana. Durante la última cena, celebrada en marzo de 2020, antes de comenzar el confinamiento por la pandemia de Covid-19, asistieron Imanol Caneyada, Eduardo Antonio Parra, Iván Farías, Hilario Peña, Darío Zalapa, Carlos René Padilla, César Silva, Iris García Cuevas, Magali Velasco, Elpidia García, yo mismo y otros. La reserva siempre se hace a nombre de Filiberto García, protagonista de *El complot*

1 Datos tomados de correo personal de Imanol Caneyada a quien esto suscribe, 21 de junio 2021.

mongol, y la imaginación quiere creer que ese restaurante fue la tienda de abarrotes del chino Liu, donde la ya legendaria Marta Fong, Martita, atendía a los clientes, y en el segundo piso, donde se celebra cada año la cena, tenía sus habitaciones. Es así como los escritores rinden cada año homenaje a su principal patrón, Rafael Bernal, quien ocupa un lugar más honroso que el Santo Malverde o Chucho el Roto.

Rafael Bernal (1915-1972) fue uno de los novelistas más singulares del siglo XX mexicano y a él correspondió el honor, quizá por azar, de haber forjado la primera novela negra moderna.[2] Perteneciente a la alta burguesía, Bernal pasó largas temporadas infantiles en la casona de la familia materna en San Ángel, calle Amargura, sumergido en la lectura de la gran biblioteca de clásicos grecolatinos y obras hispanomexicanas.[3] A los quince años viajó a Montreal, donde cursó Filosofía y Letras en el Loyola College de los jesuitas y perfeccionó su inglés y francés, estudios que concluyó en el Colegio Francés de México. Sin haber estudiado una carrera universitaria formal, a fines de los años 30 colaboró como guionista en la incipiente industria del cine mexicano y marchó a París a aprender cinematografía. Al volver a América visitó Nueva York y California, probó suerte en Hollywood y conoció a Dolores del Río y Jorge Negrete. Fue sinarquista,[4] intelectual simpatizante del campesinado católico, perteneció al partido Fuerza Nacional y se mantuvo cercano a Manuel Gómez Morín, fundador del Partido Acción Nacional. Constante autor de poesía, cuento, teatro y novela, se mantuvo ajeno a conventículos literarios. Gracias a la Dra. Lee Locket Fletcher, profesora de la University of Texas at El Paso y primera estudiosa de su obra, Bernal fue profesor visitante en esa universidad, y al fin, durante su estancia diplomática en Suiza, se

2 Así lo considera el grueso de escritores y estudiosos del género en México. Un antecedente importante, con quien la novela de Bernal comparte honores, similitudes y diferencias de tono y estilo es *Ensayo de un crimen*, de Roberto Usigli. Sobre esta novela, recomiendo el imprescindible libro de Agustín García Delgado, *Dandismo y asesinato estético en la novela* Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli*. Ficticia Editorial. México, 2011.

3 Para esta breve semblanza biográfica de Bernal, he tomado como fuente a Alfonso de María y Campos, "Por selva, milpa y mar: la literatura y la diplomacia extraordinaria de Rafael Bernal 1915-1972", en *Revista Mexicana de Política Exterior*, número especial 2015, pp. 7-78.

4 El sinarquismo fue un movimiento y partido político nacionalista y ultracatólico de extrema derecha, próximo en la época al nazismo y enemigo de la democracia liberal.

doctoró Cum Laude en la Universidad de Friburgo con su tesis *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI* (María y Campos 43).

El autor de *El complot mongol* ya se había aproximado al policiaco con anterioridad, en *Tres novelas policiacas* (son cuentos, en realidad). Como afirma Torres Medina, se apegan "mucho a los modelos establecidos y sus relatos son poco originales y carentes de vigor expresivo" (34). En efecto, Bernal contribuyó con una literatura manierista, en un intento de crear una literatura policial en México, donde, como en Argentina, Brasil o España, no existían ni un estado sólido y democrático ni un sistema de justicia eficiente (Hernández Soto 81). Otros intentos oscilaron entre la literatura de ambientes etéreos, como los relatos de H. Bustos Domecq por Borges y Bioy (Hernández Soto 82), y el escapista bolsilibro español heredero del pulp, hoy todavía muy poco estudiado. Por ello, la madurez de *El complot mongol* viene de ser una narrativa crítica del discurso oficialista mexicano y una continuación de la novela de la Revolución (Hernández Soto 84).

Como es bien sabido, Joaquín Mortiz publicó *El complot mongol* sin pena ni gloria (después de que Novaro rechazara su edición por su lenguaje franco y rudo) y permaneció embodegada durante años. No es descabellado creer que las implicaciones políticas del texto, donde los militares pretenden tomar el poder de la nación, resultaban políticamente incorrectas. Con razón afirma Torres Medina (35) que es una novela policial y de espionaje, pero también varias cosas más: "una novela artística por la cantidad de aciertos de lenguaje coloquial que el autor va consiguiendo en cada una de sus páginas y por lo riguroso de su estructura, que se va ampliando en círculos concéntricos durante los tres días anteriores a la visita de un presidente norteamericano".

Rafael Araujo distinguió muy bien los cuatro ciclos narrativos de la novela: 1) la autobiografía, la narración de la vida de Filiberto con el uso recurrente del monólogo interior, y su protagonismo en la fracasada Revolución Mexicana; 2) la pesquisa: mandamiento de que Filiberto investigue un supuesto complot para asesinar al presidente de Estados Unidos que visitará México; 3) la intriga (concebida por Rosendo del Valle para ser presidente de México); y 4) la secuencia amorosa, donde se nos cuenta el amor de Filiberto con la joven sinoperuana Marta Fong, habitualmente llamada Martita (Araujo 205-207).

Nos centraremos en esta última y veremos *El complot mongol* como novela de amor, y a Filiberto como monstruo, pero monstruo enamorado. El tema del monstruo enamorado es uno

de los más antiguos de la literatura universal, aunque no tan antiguo como aquellos temas que precisamente parodia, porque el monstruo enamorado nace en la literatura como parodia del monstruo aterrador. Si analizamos los grandes temas de la mitología griega hallaremos monstruos por todas partes, unos benéficos como el centauro Quirón o el sátiro Sileno, y otros malignos como la gorgona Medusa o el minotauro Asterión, pero el primer monstruo enamorado lo encontramos no sólo como personaje mitológico, sino como parodia del mismo en el cíclope Polifemo enamorado de la ninfa marina Galatea.

Esta variante, que debemos al poeta siciliano Teócrito de Siracusa (siglo III a.C.) y creador de la poesía idílica, bucólica o de pastores, era a su vez variante del jocoso Polifemo del único drama satírico conservado del trágico Eurípides (siglo V a.C.): *El cíclope*, donde un Polifemo borracho confunde al sátiro Sileno con el bello adolescente Ganimedes y pretende tener sexo con él. Tenemos en Teócrito un poeta culto que escribe para un público ilustrado y capaz de captar la burla de un importante referente cultural, lo cual era propio de la poesía helenística a la que perteneció el siciliano (García Teijeiro, Molinos Tejada 14).

La versión romantizada de Teócrito en su *Idilio XI* tuvo mayor éxito que la de Eurípides, se prolongó con Ovidio en *Metamorfosis*[5] e inició una tradición de siglos que alcanza cumbres de la poesía universal como la *Fábula de Polifemo y Galatea*, del poeta español Luis de Góngora. El *Idilio* de Teócrito es muy simple: el cíclope Polifemo, enamorado de una ninfa llamada Galatea, la corteja en vano; al final, Polifemo decide renunciar a su imposible amor para gozar de aquellas ninfas que sí le corresponden. En el monólogo en primera persona de Polifemo, éste intenta seducirla presumiendo de sus muchos bienes y riquezas, lo cual se convirtió en motivo central del canto de Polifemo enamorado. En *El complot mongol*, Filiberto intenta "amarrar" el amor de Martita pidiéndole que acuda a Palacio de Hierro a hacer compras y gaste cuanto quiera.

Antes de Polifemo no contábamos con la versión risible del monstruo enamorado, pero sí relaciones sexuales entre bestias y mujeres humanas, empezando con el largo ciclo de metamorfosis amorosas protagonizado por Zeus, dentro de las cuales destaca la que dio nombre a la misma civilización europea: Zeus raptó a Europa metamorfoseado en toro y, una vez en la isla de Creta, la dejó embarazada. De ella nacieron el mítico rey Minos, Radamantis y Sarpedón. Curiosamente, las mujeres de esta familia

5 Ovidio en *Metamorfosis* introdujo algunos cambios con respecto a Teócrito, como el amor de Galatea por el adolescente Acis y la muerte violenta de éste por venganza de Polifemo.

aristocrática cretense desarrollaron todas amoríos con bestias o representaciones bestiales en humanos dentro de una extraña saga zoofílica: la esposa de Minos, Pasifae, copuló con un toro blanco enviado por Poseidón y dio a luz al Minotauro Asterión; Ariadna, hija de Minos, se enamoró del futuro matador del minotauro, Teseo, y lo ayudó en su propósito; Fedra, hermana de Ariadna, desarrolló una insana pasión por Hipólito, asexual hijo de Teseo, rey de Atenas (el mismo que mató al minotauro), que sólo sentía interés por la cría de caballos y abominaba del sexo. Es decir, que en todas estas mujeres encontramos una atracción por la bestia, o bien por un hombre que representa la bestia de manera simbólica, y que en cierto modo aparecen bestializados o monstrificados. Se ha dicho que todas estas historias tienen su origen tribal y remoto en los relatos del animal-novio (Balló y Pérez 142), donde una doncella es secuestrada por una bestia salvaje que la obliga a vivir con ella sin causarle ningún daño. A partir de este planteamiento de amor entre la doncella y el monstruo, atestiguado en muchas culturas, surgen las numerosas variantes sobre su desenlace, las cuales no son uniformes, y tienen que ver con la deriva de los temas religiosos hacia lo laico, que es donde aparecen las versiones europeas del tema del monstruo enamorado en el cuento popular.

La belleza mató a la bestia, afirma un proverbio árabe al principio del film *King Kong* (Cooper y Schoesdack, 1933). El monstruo enamorado se redime a través del amor y luego de la muerte, y esta variante mutaría en el tan conocido relato de *La bella y la bestia*, de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont,[6] y todas sus versiones y derivaciones:[7] Quasimodo, El fantasma de la ópera, Cyrano de Bergerac y Nosferatu hasta derivar en el bestialismo platónico de King Kong. En el caso de Filiberto García no existe redención posible, y si la hubiera, Rafael Bernal desestimó contarla. También sucede a veces que la belleza se bestializa, como sucede en la famosa película *Freaks*, de Tod Browning, donde la bella Venus (Leila Hyams) acaba por ser transformada en gallina humana a manera de castigo.

La mención de Cyrano no es baladí. Al contrario que Quasimodo o El fantasma de la ópera, Cyrano no es exactamente un monstruo contrahecho, pero sí, como dijo Quevedo, un hombre a una nariz pegado: un caballero de la alta nobleza avergonzado de

6 La versión original puede leerse aquí: https://ciudadseva.com/texto/la-bella-y-la-bestia-beaumont/

7 En *La bella y la bestia* se ha visto una versión popular de la versión original latina transmitida por Apuleyo como fábula de Eros y Psique, incluida en su novela *El asno de oro*.

un apéndice nasal enorme. Sin embargo, a pesar de esta aparente fealdad subjetiva, Cyrano guarda dentro la auténtica belleza de corazón y un enorme talento para la poesía, para enamorar sin ser visto, para amar plenamente y ser amado. Tanto en el caso de Quasimodo, como en el del Fantasma, como en el de Cyrano, la redención del monstruo sólo llega con su muerte. Incluso en el *Nosferatu* de Murnau (1922) y de Herzog (1979), monstruo total, tanto físico como moral, hay esa redención en la muerte.

Pero, ¿es un monstruo Filiberto García? Al menos, no en sentido físico, pues Filiberto es alto y apuesto; de hecho, Filiberto García parece una proyección del propio Rafael Bernal, y en las primeras páginas de la novela lo vemos arreglarse en su baño: un hombre alto, bien plantado para su edad (sesenta años), de cabello corto y todavía negro, se aplica colonia Yardley, no se rasura porque una afeitada le dura tres días; viste corbata, gabardina beige y sombrero de alas anchas (Bernal 7). Todavía es capaz de enamorar a una chino-peruana de veinticinco años devenida mexicana con papeles falsos. Sin querer parecer moralista, para la monstruosidad de Filiberto confluyen varios factores: el primero, una infancia turbulenta: hijo ilegítimo de una prostituta de Yuruécuaro, la Charanda, no conoció a su padre; tuvo una adolescencia llena de humillaciones: atrapado por el padre de la chica que amaba, Gabriela Cisneros, fue azotado por este con el dorso de un machete en las nalgas (Bernal 60). Además, Filiberto es una máquina de asesinar[8] y un depredador sexual encarnizado y violento.[9] Este pasaje que sigue resume muy bien, en la propia voz de Filiberto, todas estas características monstruosas:

> Yo un día allá en Parral, maté a una mujer. Me estaba haciendo pendejo y la maté. Y mire, Martita, allá en la Huasteca, estrangulé a un viejo con un cordón de la luz. Y en Mazatlán me eché a dos cuates en una cantina. Primero los emborraché. Allí quedaron, sentados en el suelo, apoyados al mostrador, con los ojos muy abiertos. Los muertos siempre ponen cara de pendejos. Y yo haciéndole al buen Filiberto. Y mire, Martita, allí en San Andrés Tuxtla, maté a un hombre y luego me tiré a su mujer, allí en el mismo cuarto por la fuerza. Habrá sido una de las reacciones de esas que habla el ruso. Porque ahora esas cosas ya no son chingaderas, sino reacciones. La policía

8 Así se declara él en varios momentos, y así lo definen: "Ese soy yo, fabricante en serie de pinches muertos" (Bernal 55); y el Coronel sentencia así sobre su persona: "Cuando interviene usted en un asunto, todo se llena de muertos" (Bernal 154).

9 Así, entre sus muchas perrerías sexuales, violó a una muchacha en Chapultepec delante de su novio primerizo y tembloroso (Bernal 107), o bien violó a una mujer delante del marido recién difunto (Bernal 172).

> rusa hasta tiene una lista de ellas. Filiberto García, después de matar, acostumbra violar a la mujer del muerto (p. 172).

Tal es la monstruosidad de Filiberto, que lo integra en una tradición donde también abrevan Pedro Páramo o Artemio Cruz. Sin embargo, esta monstruosidad, lejos de repelernos, nos provoca un poco de risa porque Filiberto es ahora un hombre enamorado, y ese enamoramiento lo convierte en un personaje un tanto ridículo. No hay que olvidar nunca el carácter algo paródico de toda la novela. No en vano, el "barrio chino" de Ciudad de México resulta risible comparado con el de San Francisco o Nueva York. El "peligro amarillo" aquí también se vuelve parodia de los Mr. Wong, Mr. Wu, Ming el Cruel y otros epígonos de Fu Manchú de la primera mitad del siglo XX, donde el chino siempre era representado como una extraña aleación entre crueldad y refinamiento extremos.

Son muchos los momentos en que Filiberto reflexiona sobre su falta de hombría ante Martita, a quien quiere poseer sexualmente pero no puede, siempre porque alguna contingencia relacionada con la misión encomendada se lo impide. Así, durante tres días permanece en estado de vigilia en una especia de constante bucle buñueliano en que los protagonistas quieren llevar a cabo una acción, pero algo se lo impide: en *El ángel exterminador*, abandonar el salón de la mansión; en *El discreto encanto de la burguesía*, sentarse a cenar; y, por fin, mucho más cercanamente a la novela de Bernal, asesinar a una mujer sin conseguirlo en *Ensayo de un crimen*, basada en la otra obra fundacional de la novela negra mexicana.[10] Así, Filiberto se recrimina una y otra vez su insólita blandura, y vocifera para sus adentros que los viejos se vuelven maricones: "La apartó y entró al baño. ¡Pinche maricón! Nomás parado allí y ella casi en pelota. ¡Pinche maricón! Esto les pasa a los viejos. Y le tengo más ganas... ¡Pinche maricón!" (Bernal 151).

Esta imposibilidad, lejos de angustiarnos, nos hace reír ante las penurias de Filiberto, convertido en viejo rabo verde que quiere gozar de la joven pero no puede. He aquí donde aparece el lado paródico de la novela, la clave irónica o humorística que desmitifica tanto la clase de personaje monstruoso que Bernal retrata (el sicario profesional al servicio del Estado corrupto)[11] como el género en que se enmarca, que es la novela post-

10 Otra coincidencia con la de Usigli es hacer transcurrir la novela en determinadas calles del centro de la ciudad de México. *Vid*. Torres Medina 38.

11 Gerardo García recuerda a Glen Close cuando afirmaba que en América Latina la novela negra sirve para denunciar la criminalidad del Estado. *Vid*. Gerardo García 183.

revolucionaria, como tan bien se ha señalado, evolucionada en novela de intriga.

Con respecto a esto debemos decir que al igual que Teócrito quiso desmitificar al cíclope al mostrarlo enamorado y débil, también Bernal recurre al sarcasmo y la anáfora para lograr esta burleta, esta parodia del personaje del monstruo enamorado. Durante toda la novela se repite la palabra "pinche" hasta 257 veces.[12] Esta recurrencia a una palabra malsonante tan mexicana, lejos de ser un recurso ideado para hacer sonreír a lectores ingenuos por su presencia constante, es lo que en retórica se conoce como anáfora o repetición estética. La anáfora "consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras" (Beristáin 40), y además: "También se llama anáfora la repetición al principio de varias frases o de varios versos consecutivos (…). Su principal efecto suele ser el énfasis precisamente acumulativo" (Beristáin 41). Un ejemplo de anáfora famosa lo tenemos en los versos de Miguel Hernández de la *Elegía*:

> Temprano levantó la muerte el vuelo,
>
> temprano madrugó la madrugada,
>
> temprano estás rodando por el suelo.
>
> No perdono a la muerte enamorada,
>
> no perdono a la vida desatenta,
>
> no perdono a la tierra ni a la nada.

En Homero, la repetición o anáfora, de palabras o versos completos, solía tener una intención didáctica y educativa. La repetición era ilustrativa y guardaba una *lectio*. En prosa, tenemos un célebre ejemplo de anáfora en *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, donde precisamente las palabras "Sostiene Pereira que…" recorren toda la pequeña novela con la misma recurrencia que "pinche" en *El complot mongol*. La principal anáfora de la novela de Bernal tiene la función mágica o simbólica de signar el destino de Filiberto. En efecto, este personaje en su

12 Como se ha señalado, la palabra "pinche" aparece en un solo contexto: la voz interna del personaje principal y en una estructura gramatical cerrada en la que se finaliza la argumentación de una idea de Filiberto García. *Vid*. Ángel Emiliano Herrera Maguey, *Rafael Bernal y el "hacedor de muertos"*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 2002, p. 117.

monólogo interior (que el narrador integra dentro de su relato omnisciente) nos revela que la vida de Filiberto ha sido pinche: "¡Pinche pasado!" (Bernal 8), o bien "Toda la pinche vida he tenido tiempo" (Bernal 9); es pinche en su presente, como cuando mira los muebles de su departamento y piensa: ¡Pinches muebles! (Bernal 8), o reflexiona sobre su conflictiva atracción por Martita: "Y capaz y cuando vuelva ya acabó el trabajo y se fue con mi lana y toda la cosa. Merecido me lo tengo por pendejo, por pinche pendejo que soy". Así, todos cuantos lo rodean son pinches: Pinche Coronel, pinche Licenciado, pinche polaco, pinche gringo, pinche investigación, pinche China, pinche Martita, pinche Mongolia Exterior; y será pinche en el futuro y, en realidad, todo cuanto lo rodea es pinche. Por tanto, la palabra tiene la función anafórica de subrayarnos una y otra vez que, en el fondo, nos hallamos ante una tragedia personal disfrazada de novela de intriga en el marco de una tragedia colectiva caracterizada por la amargura que siguió a la tragedia de Tlatelolco (el fracaso de la revolución, el fracaso de la democracia en México hasta derivar en golpe de estado disfrazado, el fracaso internacional de abandonar un viejo orden por uno nuevo...). Los guerrilleros se volvieron funcionarios, como explica este fragmento:

> Hemos creado de la Revolución un orden jurídico que no debe romperse. ¿Entiende lo que es eso, García? Un gobierno bajo el imperio de la ley. Eso vale más que las vidas de algunos locos. El changuito de ese Fiat verde que se detuvo allá es el mismo que me andaba siguiendo. ¡Pinche ley! Y luego eso de que "hemos creado", somos muchos. Cuando los plomazos, éste estaba pegado a la teta de su madre. Y para mí que sigue pegado a la teta de mamá presupuesto y está calculando de qué cuero salen más correas o de qué lado cae el ladrillazo. Qué saben éstos de lo que es hacer la Revolución, de lo que es andarse muriendo por esos caminos.
>
> —Un gobierno de leyes —dijo el Coronel—. Eso es lo que tenemos que conservar a toda costa.
>
> Para mí que está ensayando su discurso del dieciséis. La Revolución no se ha convertido en nada. La Revolución se ha acabado y ahora no hay más que pinches leyes. Y así, por todos lados, nos andamos haciendo pendejos. Todos, de una manera o de otra. Con mucho primor, como dicen los corridos. Para mí que el Licenciado es el único revolucionario que queda, porque es el único que no cree en las leyes. Antes, cuando había que quebrarse a alguien, lo decían por lo derecho, daban la orden y dejaban las frases bonitas para los banquetes (Bernal 195-196).

En esta tragedia colectiva el ángel o la bella es Martita, única víctima inocente de toda la novela, cuyo asesinato representa el fin de la esperanza y de la bondad e inaugura la muerte anímica de Filiberto, quien se regenera al volverse el muerto que queda en pie.

Pero la repetición de la palabra pinche no es la única anáfora de la novela. Hay otras, como es la recurrente expresión de sarcasmo "mucho de que", con la cual Filiberto azota su descreimiento ante todo. Y al final de la novela, cuando la tragedia se desata, aparece una doble anáfora consistente en la repetición del concepto de soledad y la impresión de pesadez en las manos de Filiberto. Veamos por qué.

Martita ha sido para Filiberto la única ilusión de estos últimos días grises de su vida. De pronto, como hubiera expresado otro célebre monstruo shakesperiano, Ricardo III, el otoño de su desconsuelo se torna glorioso verano. La muerte de Martita será, por tanto, la muerte de la ilusión en la vida de Filiberto y quizá la muerte interior del personaje. Y tras la muerte, llega la soledad de los muertos. La soledad también a la que parece abocada la vida de Filiberto. Llama la atención que el tema de la soledad de los muertos sea recurrente dentro de la novela (sobre todo después de la muerte de Martita), hasta el punto de convertirse en una nueva anáfora que, como la anterior, se vuelve símbolo de los personajes y de sus acciones. Desde que aparece el tema de la soledad de los muertos, la anáfora de lo pinche se diluye y pasa a un segundo o tercer plano, cuando no desaparece casi irremediablemente. Deja de marcar el ritmo temperamental de Filiberto y el tema de la soledad de los muertos se hace omnipresente a partir de que Filiberto halla muerta a Martita y entonces el matón se quiebra ante el cuerpecito exánime, se arrodilla, le cierra los ojos, la toma en sus brazos y con amor la deposita sobre la cama, le estira las piernas y le cruza los brazos sobre el pecho, la cubre con una sábana blanca y le limpia la sangre que escurre por la comisura de sus labios. Bernal es demoledor sobre lo que Filiberto siente: "El odio le empezaba a doler en los ojos" (Bernal 200). Y entonces, aparece el tema de la soledad de Marta, la soledad de su muerte y de todos los muertos:

> Y ahora Martita está sola. Está sola allí en la cama, con toda su muerte. Yo nunca había pensado en eso. Matar a alguien es mandarlo a que esté solo. Mejor me hubieran sonado a mí, como lo hacen los hombres. Pero habrán pensado que una mujer es como cualquier otra. Y que una muerte es como cualquier otra. Así habrán pensado. Pero era Martita. Y ahora allí está sola, con toda su muerte. Y yo estaba sentado junto

> a ella, pero ella estaba sola. Y yo estaba solo. Allí los dos. ¡Como un velorio! Tal vez debí buscar a una de esas monjas que acompañan a los muertos. Pero Martita ya para qué quiere a una monja. ¡Pinche monja! Ya que está uno solo con su muerte, no necesita a nadie (Bernal 201-202).

La idea de la soledad de los muertos fue expresada con magistral acierto por un poeta a quien Rafael Bernal debía conocer muy bien y haber leído muchas veces: Gustavo Adolfo Bécquer. Me refiero al famoso poema 73 de las *Rimas*, donde Bécquer nos cuenta la muerte de una joven al amanecer y cómo es preparada para el aposento final:

Cerraron sus ojos
que aún tenía abiertos,
taparon su cara
con un blanco lienzo,
y unos sollozando,
otros en silencio,
de la triste alcoba
todos se salieron.
……..
Yo pensé un momento:
¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

Durante el resto del poema Bécquer nos cuenta cómo la muchacha (niña, la llama en el verso 85, no sabemos si en su sentido afectivo de *puella*) es llevada en hombros hasta el templo, y depositado el féretro en una capilla. Hay rezos y lamentos, sus amigos, parientes y deudos guardan doloroso luto. Al fin, es sepultada en su nicho por el enterrador, y cada cierto número de versos, Bécquer repite su doliente estribillo: "¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!". Al final del poema Bécquer cuenta que a veces se acuerda de la pobre niña y se pregunta si en su soledad no tendrá frío en los huesos. Al fin, el poeta se pregunta por el

destino final de la vida, por su sentido último, y en estos versos podemos ver a Filiberto hacerse preguntas sin respuesta:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es sin espíritu,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo
que explicar no puedo,
algo que repugna
aunque es fuerza hacerlo,
¡a dejar tan tristes,
tan solos los muertos!

La soledad de los muertos es la idea recurrente con que se cierra la novela, y así Bernal volverá a repetirla como una letanía o estribillo casi becqueriano una y otra vez en pp. 203, 210, 215, 216, 219 y 220. En la página 218 inicia otra idea recurrente donde Bernal expresa que a Filiberto le pesan las manos, como si de un monstruo de Frankenstein se tratara: "Las manos le colgaban a los lados, pesadas, como dos cosas ya inútiles", y unas líneas más abajo advierte claramente su futuro: "Ya no hay caminos que andar con las manos que me pesan, que me duelen con tantas muertes que llevo dentro. ¡Pinches manos!". Enseguida combina ambos temas, la soledad de los muertos y la pesadez de las manos:

> Y yo aquí con las manos pesadas, caminando por las calles. Y ella en mi cama, tan sola con su muerte. Y yo aquí solo, caminando por la calle, con las manos que me pesan como muchas muertes. A ella ya no le pesa nada, ni el tiempo, ni nada. O tal vez le pesa su muerte, como si tuviera un hombre encima. Yo no sé lo que es eso, la muerte. Y ella lo sabe ya. Por eso está sola. Por eso no está conmigo. Porque ella ya lo sabe y yo no. Yo sólo sé cómo se va empezando en ese camino, cómo se vive con una soledad a cuestas. ¡Pinche soledad! (Bernal 219)

La desesperanza de Filiberto es inconmensurable. El *amor omnia vincit* que cantara Virgilio, tan grato a Rafael Bernal, ya no podrá nunca ser, el amor no podrá vencer la podredumbre

y el cieno sin espíritu de esta pinche vida. Será, como escribió Rómulo Gallegos y evocó el mismo Bernal en su novela *Tierra de gracia*: "Más allá de allá más nunca".[13] Debió de ser una idea muy presente en la filosofía de Rafael Bernal, ya que este autor, pocos meses después de cerrar *El complot mongol*, la recuperaría en su propia poesía. Pocos días antes de fallecer el 17 de septiembre de 1972, escribió estos versos (María y Campos 43-44):

Me alcanza ya la muerte,
la muerte engendradora de verdades
no quiero que el maíz que resucite
de mi cuerpo poeta
se pierda en el dolor
yo no tengo otra cosa que dejar
si no es la arquitectura de mi cuerpo
gastado por el tiempo y la barbarie,
dolido en soledades.[14]

Filiberto García fue un extraño *alter ego* de Rafael Bernal en los últimos meses de su vida. Bernal representó con él la tragedia de México a través de la tragedia del monstruo enamorado, monstruo ridículo que sólo alcanza la redención con la muerte, muerte becqueriana de muerto del cual no brota sangre, porque el muerto sigue en pie (Bécquer LIX).

Entre el mito y la poesía, *El complot mongol* hace honor a su fama de novela multitemática e inaugura el pensamiento negativo que hoy recorre el país encarnado en este Filiberto, a quien no se le concedió que el otoño de su desconsuelo se tornara glorioso verano bajo su propio sol de York, un sol que en realidad fue un naciente sol cantonés que tan pronto estuvo de tornarse glorioso como acabó por convertirse en doliente invierno bajo el sol azteca. Durante este breve periplo de Marta Fong por el mundo, ella se convirtió en el fulgor y el sueño de un hombre malvado que sólo con la muerte de ella pareció volverse un ser

13 Jonathan Gutiérrez Hibler, "No tenemos otra cosa que dejar si no es la pinche arquitectura del texto", en Joserra Ortiz 105.

14 Respeto la puntuación original de esta fuente, quien a su vez toma el poema de la *Poesía reunida* de Rafael Bernal.

conmiserativo y entender la transitoria y pinche condición de la estadía en el mundo:

> Al brillar un relámpago nacemos
>
> y aún dura su fulgor cuando morimos;
>
> ¡tan corto es el vivir!
>
> La Gloria y el Amor tras que corremos
>
> sombras de un sueño son que perseguimos;
>
> ¡despertar es morir![15]

15 Bécquer, *Rima* LXIX.

Bibliografía

Araujo, Rafael. "El complot mongol, una novela policiaca a la mexicana", en *Anuario* 2009. Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas, pp. 197-216.

Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 1995 (8ª ed., julio 2016).

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Edición de Enrique Rull. Barcelona: Penguin clásicos, 2016.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2001 (8ª ed., 3ª reimp.).

Bernal, *El complot mongol*. México: Editorial Planeta Mexicana/ Joaquín Mortiz, 2011 (8ª reimp., 2016).

——, *Tres novelas mexicanas*. México: Editorial Planeta Mexicana/ Joaquín Mortiz, 2004.

Carrera, Mauricio. *El neopolicial mexicano*. México. Conarte, 2017.

García Delgado, Agustín. *Dandismo y asesinato estético en la novela* Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli*. México: Ficticia Editorial, 2011.

García Muñoz, Gerardo. *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco*. Saltillo: Universidad Autónoma de Coahuila, 2010.

Gutiérrez Hibler, Jonathan, "No tenemos otra cosa que dejar si no es la pinche arquitectura del texto", en Ortiz, Joserra (comp.). *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal*. México: Conaculta, 2015. [Fondo Editorial Tierra Adentro, 537].

Hernández Soto, Daniel. "El complot mongol de Rafael Bernal y la influencia de la novela de la revolución en la narrativa policial mexicana", en Alfredo Pavón, *Literatura hispanoamericana: búsquedas y hallazgos.* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Siena Editores, 2010, pp. 81-97.

Herrera Maguey, Ángel Emiliano, *Rafael Bernal y el "hacedor de muertos"*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 2002.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma Iglesias. Madrid: Cátedra, 1997 [Letras Universales, 228].

Teócrito. *Idilios*, en *Bucólicos griegos*. Traducciones, introducciones y notas de Manuel García Teijeiro y María Teresa Molinos Tejada. Madrid: Gredos, 1986. [Biblioteca Clásica Gredos, 95].

Torres, Vicente Francisco. *La otra literatura mexicana*. Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2001 [Colección Escritores del Siglo XX].

——, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana.* México: Conaculta, 2003. [Sello Bermejo].

María y Campos, Alfonso de. "Por selva, milpa y mar: la literatura y la diplomacia extraordinaria de Rafael Bernal 1915-1972". *Revista Mexicana de Política Exterior* (número especial 2015). 7-78.