



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXI. NARRATIVA CRIMINAL EN(TRE) MÉXICO Y LA ARGENTINA

2022/1, año 11, n° 21, 125 pp.

Editores: **Hernán Maltz / Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.21

El miedo a los estereotipos en *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli

(pp. 70-83; DOI: 10.23692/iMex.21.6)

Kristine Vanden Berghe

(Université de Liège)

Abstract:

We analyze *Qué solos se quedan los muertos*, a novel about crimes in the Mexican city of Zacatecas published in 1985 by Mempo Giardinelli, an Argentine writer who was exiled in Mexico. This analysis about how the author represents his host country, Mexican literature and the genre of crime fiction shows that he tries to avoid the use of national (Mexico) and genre (the crime novel) stereotypes. In this way, he aspires to gain literary credentials for the novel. We postulate that the critical readings of the novel up to now have a similar aim. In order to win a place for this novel in the most restricted field of literary production, critics avoid associating it with the corpus of the narconovela, of which it is nonetheless an important antecedent.

Key words: Mempo Giardinelli, Mexico, crime fiction, stereotypes, narconovela



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Javier Ferrer Calle, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

El miedo a los estereotipos en *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli

Kristine Vanden Berghe
(Université de Liège)

En 1985 Mempo Giardinelli (*Resistencia*, 1947) publicó *Qué solos se quedan los muertos* en la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Después del gran éxito de *Luna caliente* (1983) fue su segunda novela escrita en México. La terminó, sin embargo, en Argentina, por lo cual se ha dicho que es la novela del reencuentro con su país –Isabelle Bleton la llama "le roman du retour envisagé" (Bleton 2015: 125)–. Efectivamente, poco después de que terminara la última dictadura, el escritor volvió a su país natal y al Chaco, su región de origen. En realidad, también se podría calificar la novela como su despedida de México porque está llena de referencias a este país y la historia contada ocurre allí.¹ Según Jorge Ruffinelli es "un libro notablemente 'mexicano', sin duda hasta ahora el mejor ejemplo de la transculturación producida por la vida de miles de argentinos en México entre 1973 y 1985" (Ruffinelli 1990: 97).

Su protagonista y narrador es un periodista argentino exiliado que reside en la capital de México y cuyo pasado está marcado por el activismo político. Aparte de estos datos, también el hecho de que se apellide Giustozzi sugiere que se parece a su autor: ambos apellidos apuntan a un origen italiano y comienzan y terminan de la misma manera. Por lo tanto, es lógico que se haya considerado como *alter egos*.² Pero la historia es esencialmente ficticia: a José Giustozzi lo llaman desde la ciudad de Zacatecas para comunicarle que acaban de matar al marido de Carmen Rubiolo, una expareja argentina suya. En apuros, Carmen le pide que acuda en su ayuda y, una vez llegado a Zacatecas, el periodista se convierte en detective para asistir, impotente, al asesinato de Carmen y de algunos mexicanos del lugar. Resulta que todos estaban relacionados de una u otra forma con un negocio de narcotráfico y soborno. Al final, cuando a Giustozzi le quedan claros los hilos de la historia y el porqué de los hechos, y cuando, simultáneamente, el responsable principal de los crímenes se entera de esto, el periodista/detective se refugia

¹ Al contrario, *Luna caliente* no incluía ninguna mención abierta al país que lo había acogido en el exilio. Aunque Kenton V. Stone (1994) ha demostrado que el final de la novela alude a *Ensayo de un crimen* (1944), del escritor mexicano Rodolfo Usigli, se trata de una coincidencia implícita, que solo una lectura muy atenta permite descubrir.

² Véanse Pellicer (2010: 6) y Stone (1994: 89). A Karl Kohut, el autor le dijo: "Mientras escribía la novela en un momento dado, cuando Giustozzi habla de su pasado, me di cuenta de que inconscientemente estaba poniéndole parte de mi propio pasado. Entonces tuve dos opciones: o lo eliminaba, o lo hacía más claro. Opté por la segunda opción" (en Kohut 1990b: 38).

en su hotel, donde termina el manuscrito sobre sus aventuras, es decir, el libro que estamos leyendo. Tanto él como nosotros, lectores, damos por sentado que es probable que vengan a matarlo antes de que logre concretar sus planes: desea refugiarse en Argentina, donde acaba de instalarse un régimen democrático.³

La relación amorosa que Pepe Giustozzi tuvo con Carmen Rubiolo en el pasado es funcional porque lo trae a Zacatecas y al lugar de los crímenes, pero también porque suscita en él numerosos recuerdos de su país natal, a cuyo pasado reciente la novela alude constantemente y sobre el cual el periodista reflexiona de forma obsesiva.⁴ Por lo tanto, no sorprende que los críticos se hayan interesado por estos recuerdos, obsesiones y reflexiones. En cambio, sí llama la atención el relativo desinterés por parte de esos mismos críticos hacia la representación que la novela construye de México. Así, según Rosa Pellicer (2010), el texto se puede dividir en dos partes: una que se centra en el desarrollo de la investigación en México y otra que corresponde al enjuiciamiento de la Argentina de los setenta. De las dos, se limita prácticamente a estudiar la que se centra en Argentina. El análisis de Isabelle Bleton (2015), a pesar de ser profundo y sutil, casi no habla de México.⁵ Al parecer de Kenton V. Stone, el tema de la novela es incluso el rechazo a Juan Domingo Perón, y considera que estamos ante un proyecto revisionista antiperonista.⁶

Por lo tanto, para llenar esta laguna, en el presente ensayo empezaré centrándome en cómo el texto representa al país de adopción del autor y a la literatura mexicana. Veremos que invoca ciertas imágenes estereotipadas y que, al mismo tiempo, procura alejarse de ellas. En segundo lugar, nos interesaremos por la relación entre la novela y el género negro en el que se inscribe, pero del que, sin embargo, parece querer distanciarse. También en este terreno constatamos una laguna remarcable: muy pocos lectores han atendido el nexo de la novela con un corpus mexicano que contribuye a fundar, el de la narconovela. Después de analizar la imagen de México y la relación que establece la novela con los géneros negros, terminaré por sugerir una posible conexión entre ambos aspectos y formularé una hipótesis sobre por qué la crítica ha desatendido la *mexican connection* del texto.

³ Como ha señalado Rosa Pellicer (2010: 18), el final de la novela hace pensar en el final de 'El Sur', de Borges.

⁴ En este sentido la novela integra el corpus de obras escritas por exiliados del Cono Sur que, según Rhonda Dahl Buchanan, convierten su literatura en "armas ideológicas para cuestionar el autoritarismo y reflexionar sobre el problema de la violencia institucionalizada en sus países" (Dahl Buchanan 1996: 157). *Qué solos se quedan los muertos* también reflexiona sobre la responsabilidad de la izquierda.

⁵ De hecho, comenta las referencias literarias haciendo abstracción de las mexicanas que, sin embargo y como veremos, son numerosas.

⁶ Véase Stone (1994: 89).

Referencias a México

De distintas maneras *Qué solos se quedan los muertos* refleja el espacio ocupado por el autor entre Argentina y México, que él mismo ha calificado en términos de "argenmex" (Bernetti / Giardinelli 2014). A la manera de los primeros conquistadores que llegaron desde la península ibérica y que compararon en sus crónicas el desconocido lugar de llegada con su lugar de proveniencia, Giustozzi compara la ciudad de Zacatecas con Buenos Aires: por los libros, los árboles y los sentimientos que despierta en él.⁷ De estas comparaciones se deduce que sigue mental y emocionalmente muy atado a Argentina, pero también que tiene un buen conocimiento de su país de residencia. Este conocimiento se desprende aun de una larga serie de referencias a distintas facetas de la realidad mexicana. Aparte de describir muchos lugares de Zacatecas, el texto incluye alusiones a tiendas y marcas nacionales (la Gandhi, 26; el anís Las Cadenas, 38) y a personajes históricos como Victoriano Huerta, Emiliano Zapata, Pancho Villa, los hermanos Flores Magón, Pánfilo Náteras y Porfirio Díaz (23, 73, 82, 117, 200, 206).⁸ En cuanto a las menciones de objetos de arte popular mexicano, contribuyen a demostrar que la familiaridad del autor/narrador con México abarca distintas zonas del país que están geográficamente alejadas unas de otras: las alusiones al suéter de Chiconcuac (16), la artesanía michoacana (24), una cerámica guerrerense (163) y una estatua olmeca (198) lo ilustran.

La condición "argenmex" de Giardinelli y Giustozzi también deja su huella en el nivel del lenguaje, tanto del narrador como, sobre todo, de los personajes con los que dialoga. Mientras que los argentinos usan el voseo y palabras de origen argentino, en el habla de los personajes mexicanos abundan los mexicanismos, especialmente aquellos que pertenecen a un registro popular y, a veces, vulgar: "güerita" (38), "buena onda" (38), "hija de la tiznada" (42), "la neta" (44), "ponte pedo" (47), "Híjole" (54) y "no mames" (189) son tan solo algunas expresiones entre otras que dan un sabor mexicano a los diálogos, sabor que el texto subraya, como cuando el narrador dice sobre un personaje: "él dice, mexicanísimamente" (44) o cuando afirma respecto a sí mismo: "lamenté mexicanísimamente" (54).

⁷ Véase Giardinelli (1986: 46, 50, 105). En lo siguiente se utilizará un estilo de citación abreviado en el texto continuo, utilizando únicamente el número de página para la referencia a Giardinelli (1986).

⁸ La mayoría de los personajes históricos mexicanos a los que la novela alude se relacionan con la Revolución mexicana, cuya complejidad y trascendencia Giardinelli reconoce en el ensayo que escribió con Jorge Luis Bernetti sobre el exilio argentino en México (Bernetti / Giardinelli 2014: 42). En él, ambos autores aún dicen que los argentinos exiliados no solían saber nada respecto a este acontecimiento histórico importante. Está claro que, mediante estas referencias, Giardinelli se diferenciar de la mayoría de sus paisanos residentes en México.

En estas referencias a México afloran la simpatía y el cariño, a veces teñidos de cierta ironía benevolente hacia lo(s) mexicano(s), como ilustra, por ejemplo, el comentario siguiente:

Luego entré a una farmacia a comprar cigarrillos, porque así son las cosas en México: el día que usted necesite una aspirina vaya a la caja de un restaurante, y cuando quiera comprar libros diríjase a un supermercado y cuando quiera insultar a alguien dígame que es un pinche argentino del mismo modo, eso sí, que cuando necesite un amigo desinteresado que pueda perder su tiempo por usted, búsquese a un mexicano (Giardinelli 1986: 109).

En un momento anterior, cuando Giustozzi debe identificarse ante la policía, acumula irónicamente una serie de estereotipos para demostrar lo bien que está integrado en la sociedad mexicana:

Afirmé que pagaba mis impuestos con toda puntualidad, y que se me podía considerar guadalupano, ya que nunca le falté a la virgencita desde que llegué a este bendito país. Dije ser porrista de los Pumas de la UNAM, priista si hubiera nacido en México y que este país era maravilloso porque –recité– 'el Niño Dios le escribió un establo y los veneros de petróleo el Diablo' (Giardinelli 1986: 34).⁹

A estas alusiones a los estereotipos de México corresponden otras a los lugares comunes a partir de los cuales se representa a los argentinos en México. Así, la mexicana Hilda considera que Carmen es "coqueta como toda argentina" (42) o aun, que es "como todas las argentinas, un poco convenenciera, a veces distante" (118).¹⁰

Al mismo tiempo, en varios momentos el narrador da a entender que quiere evitar dar la impresión de mirar esta realidad a la manera de un turista, en busca de lo típico. Al respecto es significativo que diga que Zacatecas no es un destino turístico ("esa ciudad inesperada que ni figura en las rutas turísticas mexicanas", 22); también llama la atención que Giustozzi se moleste cuando el comandante de la policía lo considera como un turista (67), o que en otro momento *simule* ser uno para despistar a sus perseguidores (115). Al revés, se siente ya bastante mexicano:

me fui silbando bajito. No tardé en darme cuenta de que mi propio silbido decía, al son de imaginarios mariachis: 'Si me han de matar mañana/ que me maten de una vez'. Eso me impactó porque quería decir que yo era ya, en cierto modo, capaz de sentirme trágicamente mexicano. Algo que les pasó a muy pocos de los exiliados; acaso sólo a los que entendieron el apasionado ensimismamiento, el ardoroso sentimentalismo del nuevo país de residencia (Giardinelli 1986: 84s.).

⁹ Encontramos otros comentarios que oscilan entre la benevolencia y la crítica en el retrato del intelectual mexicano, exquisitamente irónico, en los comentarios sobre el rito de la amistad, la raza india, etc. (48, 50, 51, 118, 198, 219). Al contrario, en los estereotipos que la novela incluye sobre Europa hay menos simpatía y poco juego con ellos (140s.).

¹⁰ En su ensayo sobre el exilio en México, Bernetti y Giardinelli reflexionan sobre la mala fama que tienen los argentinos en México (véase Bernetti / Giardinelli 2014: 45). Sobre el particular también se puede consultar a Giardinelli (1990).

Ahora bien, las referencias a la realidad mexicana son tan numerosas y explícitas, resaltan tanto el 'carácter mexicano' de las cosas y las personas, que sugieren que el autor y el narrador no son nacionales y que los guían la curiosidad y el interés que comparten muchos extranjeros por lo típico de otra cultura. Como dijo Borges en 'El escritor argentino y la tradición' (1955), un hablante árabe no necesita aludir a los camellos en su discurso. De la misma manera, un mexicano tampoco necesita *subrayar* las costumbres de su país ni las peculiaridades de su habla. Asimismo, es interesante ver que, en ocasiones, este narrador argentino parece dirigirse a un lector modelo que también es argentino y que, en esos momentos, funciona como un puente entre la realidad mexicana y el lector. Así es cuando explica el nombre de una flor: "Una Santa Rita –que en México designan con el bello nombre de bugambilia– tapizaba los costados de la puerta" (55) o cuando explica la palabra "chamarra", que corresponde a la campera en el léxico argentino (211).

A través de su narrador, Mempo Giardinelli desea demostrar que conoce bien su país de acogida, que lo respeta y le tiene cariño.¹¹ Al mismo tiempo deja claro que no quiere que se lo vea como un turista cualquiera interesado en conocer solo lo típico. A través de su *alter ego* Giustozzi, se construye el *ethos* de un "argenmex" excepcional que se ha acercado más de lo común a México y el de un autor que no quiere caer en los estereotipos nacionales fáciles.¹²

La tribu literaria

La realidad mexicana aun está presente de otra manera en la novela, bajo la forma de alusiones a la tradición literaria del país. En medio de las referencias a otras literaturas y escritores, latinoamericanos (Carpentier, el *Martín Fierro*, etc.) y europeos (Dante, Virgilio, Cervantes, Rabelais, Brecht, Bécquer, etc.), sobresalen por su cantidad las alusiones a la literatura mexicana. Hacen palpable que el autor procede como cualquier escritor literario: se inscribe en una "tribu de su elección" (Maingueneau 2004: 75; traducción V. B.) y esta tribu, en el caso de *Qué solos se quedan los muertos*, está integrada en buena parte por escritores de su país de acogida.

Los contornos de dicha tribu comienzan a delinearse desde el umbral de la dedicatoria. Giardinelli dedica su novela a cinco mexicanos: Juan Rulfo, Edmundo Valadés, Rafael Ramírez Heredia, Roberto Bravo y Claudia Bodek. Bodek era colega del autor en la UNAM y su compañera sentimental, mientras que los cuatro hombres son colegas escritores. Juan Rulfo fue amigo íntimo suyo; fue Edmundo Valadés –autor

¹¹ De este respeto y este cariño el autor a menudo deja constancia en sus entrevistas. Véase, por ejemplo, la que concedió a Karl Kohut en 1986 (Giardinelli en Kohut 1990b).

¹² Para una introducción teórica acerca de los estereotipos en la literatura, se recomienda consultar Lie / Mandolessi / Vandebosch (2012).

de un libro de cuentos titulado *La muerte tiene permiso* (1955)– quien invitó en 1980 a Giardinelli a colaborar en la sección cultural del periódico *Excelsior* con una columna dedicada a la novela policial.¹³ A ambos, Giardinelli confiesa su deuda. A Rafael Ramírez Heredia y Roberto Bravo, por otra parte, les manifiesta su amistad. El primero, galardonado con el premio Juan Rulfo en 1984, se conoce como escritor de novelas negras (*Muerte en la carretera*, 1985; *La mara*, 2004; *La esquina de los ojos rojos*, 2006) y Roberto Bravo es un cuentista veracruzano que acompañó a Giardinelli en Zacatecas.¹⁴ La dedicatoria da una visibilidad especial a la filiación mexicana y al tema de la muerte. Asimismo contribuye a inscribir la novela en el género negro.

En el cuerpo del texto hay referencias a Julio Torri (un epígrafe, por lo tanto en realidad otro umbral, 93), López Velarde y su *Suave Patria* (29, 63),¹⁵ unos versos de José Emilio Pacheco (69, 70), *Piedra de sol*, de Octavio Paz (97) y sobre todo *Pedro Páramo* (193s.), con alusiones a Comala (28, 84) y a Susana San Juan (49). La literatura femenina está presente mediante una referencia a Rosario Castellanos, cuya obra se encuentra en la biblioteca de Carmen (132). Constituye una excepción a la regla porque de manera usual las referencias literarias surgen cuando a Giustozzi alguna situación le hace pensar en un verso, un personaje o una circunstancia de la literatura mexicana. Observemos que estas referencias –al menos las explícitas– a la literatura mexicana son sumamente diversas, pero que todas aluden al canon de las letras nacionales.

Ahora bien, la novela, por ser una novela de crimen, por su lengua coloquial, sus referencias a la cultura popular, las situaciones que relata, su ironía y su tono a menudo irreverente, evoca fuertemente las novelas de Paco Ignacio Taibo II. Representante principal de la novela negra mexicana o del neopolicial en la segunda mitad del siglo XX, ha contribuido a teorizar el género y ya había publicado tres novelas sobre el detective Héctor Belascoarán Shayne cuando salió *Qué solos se quedan los muertos*. Sin embargo, Taibo II no es mencionado en la novela. Hay otra filiación con la literatura mexicana que no es menos importante: *Qué solos se quedan los muertos* es una de las primeras novelas que trata el narcotráfico en México y, por consiguiente, es un antecedente importante de lo que en la década de los noventa comenzará a conocerse bajo el membrete de narconovela.¹⁶

Aunque esta etiqueta cubre una diversidad de manifestaciones, la narconovela se caracteriza por varios rasgos recurrentes. Algunos de ellos los comparte con el género

¹³ Véase Dahl Buchanan (1996: 158) y Kohut (1990b: 21). Esta columna dio origen a su ensayo en dos tomos *La novela negra*, publicado en 1984 y reeditado y actualizado en 2013, véase Giardinelli (2013).

¹⁴ Véase Kohut (1990b: 23) y Ponce (1994).

¹⁵ La presencia del poeta se explica posiblemente porque nació en Zacatecas.

¹⁶ Es precedida por *Diario de un narcotraficante* (1982) y *El tráfico de la marihuana* (1984), ambas de a. Nacaveva [sic].

negro latinoamericano tal y como ha sido descrito por el mismo Giardinelli. Al respecto, este siempre ha subrayado la absoluta desconfianza, igualmente presente en la narconovela y en *Qué solos se quedan los muertos*, donde el policía encargado del caso sabe muy bien quién es responsable de los crímenes, pero su interés personal le hace encubrirlos. Característico de la narconovela es que los crímenes se relacionan con el tráfico de drogas y, tal y como muchos narconovelistas posteriores, Giardinelli apunta a la connivencia de las autoridades con los capos y los cárteles, a la disyuntiva entre la justicia y la ley: "En este país nunca nadie puede distinguir a un policía de un canalla" (83). Otro rasgo común en el corpus narconovelístico es que los letrados también son culpables, ya que se sugiere una implicación de lo que Ángel Rama llamara la "ciudad letrada" en la violencia (Vanden Berghe 2019). La novela de Giardinelli reflexiona ampliamente al respecto mediante el periodista Giustozzi, que reconoce su propia responsabilidad e inclinación hacia el mal: "Yo era bestial y violento como jamás había pensado" (201). Asimismo, la narconovela mexicana alude a menudo a la distancia entre la capital y la provincia: es en esta donde ocurren los mayores crímenes y es el sentimiento de honor de los provincianos lo que les impulsa a rechazar a los fisgones extranjeros o capitalinos, como ocurre igualmente en *Qué solos se quedan los muertos* (66, 199). Por último, el género suele apuntar a la organización transnacional del negocio. Mientras que en las novelas mexicanas sobre narcotráfico los personajes extranjeros implicados suelen ser colombianos,¹⁷ aquí los cómplices son argentinos, lo cual se entiende por la identidad de su autor. Pero es menos evidente que sea un argentino uno de los primeros en novelizar en la primera mitad de los años ochenta el tema del narcotráfico en el norte de México.

En la medida en la que es un precursor del género narconovelístico, es lógico que Giardinelli no aluda a este corpus en su propia novela. En cambio, sí llama la atención que el texto evoque principalmente nombres de la literatura mexicana canonizada y que convoque muy poco ni mucho menos de forma abierta a los grandes autores del género negro, entre los cuales Taibo II sería un nombre evidente.

Distanciamiento del policial

Las únicas alusiones abiertas al género policial son algunos comentarios hechos por José Giustozzi, en los que expresa su incomodidad ante el género en cuestión. Hacia el final de la segunda parte de la novela (que tiene tres), el narrador ya comunica el nombre del sospechoso porque no quiere entrar en la lógica del género policial: "Y lo menciono ahora porque este texto, contra lo que pudiera parecer, no es ni pretende ser una novela policial" (158). Poco después dice: "preferí aparecerme de súbito, no diré

¹⁷ Véase Vanden Berghe (2019).

por una corazonada –término bastardeado por los mismos escritores que han bastardeado la novela policial" (159). Existen dos maneras de interpretar aquí la expresión "novela policial", de una forma más o menos lata: como una etiqueta que engloba la novela de enigma, la negra y la de suspense o, en su acepción más estrecha, como un sinónimo de la novela de enigma.¹⁸ Por una parte, sería lógico interpretarla según la última acepción porque es en esta variante del género donde la clave de la investigación se revela al final. En su ensayo titulado 'Typologie du roman policier' (1978: 17), Tzvetan Todorov consideraba esta revelación final como uno de los rasgos que permitía distinguir la novela de enigma de la novela negra, 'especie' en la que no tenía tanta importancia. Por otra parte, la expresión también puede interpretarse como una referencia a la categoría más amplia que abarca los tres tipos de novelas de crímenes en su globalidad. Esta lectura se justifica a la luz de otros textos de Giardinelli donde se expresaba sobre la novela negra (y donde a menudo usa el término como sinónimo de policial).¹⁹ Aún en 2010 dijo lo siguiente a su entrevistador William John Nichols: "[H]oy en día me parece que hay un enorme riesgo de repetición y vaciamiento. Así como la novela policial acabó repitiéndose hasta el hartazgo, el nuevo relato negro puede estar cayendo en similar agotamiento. En mi opinión, el riesgo está a la vista" (Giardinelli en Nichols 2010: 498). Aquí habla de agotamiento; en la novela el narrador lamenta el bastardeo: está claro que Giardinelli se queja de lo repetitivo que ha llegado a ser el género.²⁰

De otros comentarios del autor deducimos que este lamento se explica por su temor de que el género sobre el que ha reflexionado tanto, que le atrae y que practica en varias novelas y cuentos, sea considerado como menor. Así, en la misma entrevista deploraba: "a pesar de tan masiva aceptación, esta literatura todavía es considerada 'menor'. Como si lo policíaco estuviese condenado, más allá de la masividad de sus cultores, a seguir siendo un 'subgénero', una especie de hijo ilegítimo de la literatura 'seria'" (Nichols 2010: 501).²¹ Giardinelli se preocupa porque la repetición y las fórmulas fijas, los personajes tipos y las circunstancias previsibles de las historias acechan en el género negro y amenazan con acercarlo a la literatura comercial y fácil. Al poner en boca de su narrador una crítica del policial, está diciendo que quiere mantener su novela alejada de las reglas y los estereotipos que fijan el género y lo hacen menor.

¹⁸ El volumen editado por Adriaensen y Grinberg Pla (2012) demuestra la dificultad de separar entre estas variantes en la literatura hispanoamericana contemporánea.

¹⁹ Véase Giardinelli (1990: 170).

²⁰ A Néstor Ponce el autor le dijo que le importaba defender la idea de Chandler de que el género policial es tan complicado como cualquier otro género (véase Giardinelli en Ponce 1994: 184).

²¹ Véase también Giardinelli (1990: 173). Todavía en 1996, Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera expresaron un diagnóstico parecido respecto a la crítica sobre el género policial que, según ellos, es "un proceso cultural sospechosa y significativamente relegado por el trabajo crítico" (Lafforgue / Rivera 1996: 13).

Precisamente, el mismo diálogo polémico con el género policial acerca el texto a la literatura alta, una de cuyas características consiste en que cuestiona las reglas de juego genéricas. Ha sido otra vez Todorov (1978) quien ha subrayado la coexistencia de dos lógicas incompatibles en el ámbito literario: una lógica de género, que es la de la literatura más comercial, y otra lógica propia de la literatura culta que quiere romper con las exigencias que imponen los géneros. Al inscribir en su interior sus diferencias con la literatura policial, la novela aspira a ascender al campo de la literatura destinada a un público exigente y leído.

Otros tres rasgos que se manifiestan en ella funcionan de manera semejante. El primero consiste en la inclusión de largos pasajes reflexivos sobre la historia y la política argentinas. Engendran un discurso híbrido, a medio camino entre la novela y el ensayo, contribuyendo a lo que Bleton en su análisis de la novela ha llamado un "proceso de heterogeneización discursiva" (Bleton 2015: 124), lo cual la aleja de los géneros fijos. El segundo rasgo es el de la metaficción: en dos momentos el lector puede deducir que la novela que está leyendo es el testimonio cuya redacción Giustozzi acaba de terminar. Su índole metaficticia hace que el texto se repliegue sobre sí mismo, apuntando así a la autonomía de la literatura y al campo de la producción literaria restringida. Por último, las alusiones al canon literario mexicano y a otros cánones que hemos listado antes ilustran que Giardinelli se dirige a un público culto. La "tribu" en la que el autor se quiere inscribir es encabezada por escritores que forman parte del canon, como Rulfo y Paz, Cervantes y Homero, Brecht y Bécquer. Juntos, pueden interpretarse como cuatro ingredientes que alejan el texto de la novela policial, porque manifiestan una originalidad de la que el género suele carecer.²² Es la opinión, por ejemplo, de Juan Manuel Marcos, quien dijo que en la novela "apenas encontramos algunos elementos típicos del género" (Marcos 1987: 272).

Pero la manera de clasificar la novela es distinta cuando la contemplamos desde el enfoque teórico que, sobre el policial, desarrolló Jacques Dubois en su estudio titulado *Le roman policier ou la modernité* (1992). Según Dubois, el policial se caracteriza por ser un género en principio menor que se distingue sin embargo de los otros géneros menores porque procura forzarse una entrada en el campo restringido de la literatura, porque aspira a ascender a un lugar entre las obras más prestigiosas. Esta aspiración lo lleva a reinventarse incesantemente, a romper con las reglas que impone el género y a incluir transferencias simbólicas:

²² Es, por ejemplo, la visión que tiene Genaro J. Pérez sobre el género policial cuando cita a Carlos Reis, con quien comparte la idea de que "se caracteriza exactamente por reclamar un tipo particular de lector muy extendido en términos cuantitativos, el público que se adhiere a los mensajes llamados subliterarios busca en fin de cuentas un discurso que, por ser altamente estereotipado, presenta pocas dificultades de recepción" (Pérez 2002: 11s.).

le genre policier s'est instauré en avant-garde de l'ensemble des littératures triviales ou non légitimes, s'il n'y a pas contradiction dans les termes. C'est à la fois son modernisme –son lien à la modernité–, sa dynamique de renouvellement et, encore une fois, ses échanges avec la littérature de pointe [...] qui lui valent, à nos yeux, ce titre (Dubois 2006: 83).

Entre las transferencias simbólicas que encontramos en *Qué solos se quedan los muertos*, hemos señalado el diálogo polémico con el género, la hibridez, la metafictionalidad y las alusiones a las grandes obras de la literatura mundial y a los autores más canonizados de la literatura mexicana. Leída desde la teoría de Dubois, la novela de Mempo Giardinelli es un policial ejemplar.

Lo que precede nos permite descubrir una homología entre el discurso sobre lo mexicano y aquel sobre el género policial. En la novela de Giardinelli México está presente de numerosas maneras, pero resulta obvio que el autor quiere mantenerse alejado de los estereotipos y que su protagonista aborrece ser considerado como turista. Algo parecido pasa en el nivel del género policial: la novela claramente se inscribe en él, pero al mismo tiempo inscribe en sí misma el rechazo ante los estereotipos genéricos que lo caracterizan. La voluntad de tomar distancia de los estereotipos de nación y de género manifiesta la aspiración del autor de alejarse de la literatura fácil y de ascender al registro más culto. Sin embargo, por una parte, la omnipresencia de lo 'típico' sugiere que ni el autor ni su narrador/personaje son mexicanos. Por otra parte, el mismo polemizar con el género negro lo sitúa en el centro del mismo.

Conclusión

Volvamos a nuestra pregunta inicial e intentemos entender por qué existe relativamente poco interés por la presencia de lo mexicano en la novela de este escritor argentino, desinterés que es tanto más llamativo por cuanto la empieza a escribir en México y porque la historia contada ocurre allí. A esto se añaden las numerosas referencias a la historia, la cultura y la literatura del país que acogió al autor, así como la inserción del texto en el corpus de la narconovela. Para explicarlo pueden alegarse varios motivos.

En primera instancia no debe excluirse la hipótesis basada en la nacionalidad del autor cuya vida ha transcurrido mayormente en Argentina. Los críticos de su obra, que son principalmente argentinos ellos mismos o estudiosos argentinistas, atienden de forma casi automática, pues a menudo ni siquiera tematizan esta elección, aquellos aspectos de la novela que se relacionan con ese país. Demuestra cuán ardua sigue siendo la opción por abandonar el marco de las literaturas nacionales, incluso en esta época marcada por un gran interés hacia lo transnacional, como lo ilustra el presente número de *iMex*, sobre el policial entre Argentina y México. Con todo, es el modelo nacional el que parece seguir dominando.

A esto se añade que los pasajes ensayísticos, históricos y políticos más largos y más explícitos en la novela tratan de Argentina. Se centran además en momentos de la historia nacional que son intensamente discutidos en la sociedad y que apelan a la imaginación de numerosos escritores: el peronismo, la confrontación entre Perón y los montoneros, y la última dictadura militar. En comparación, cuando la novela se publicó, en 1986, el tema del narcotráfico en México aún no era tan candente ni existía la categoría hoy muy debatida de la narconovela, circunstancias que pueden haber contribuido a que la crítica no centrara su atención en la representación de la coyuntura mexicana en la novela.

En las últimas décadas esta coyuntura ha cambiado y los temas de la corrupción de las autoridades por el dinero del narco y la violencia relacionada con el tráfico de drogas han llegado a ser muy actuales. Además, han despertado el interés de los escritores. Visto desde una perspectiva contemporánea, *Qué solos se quedan los muertos* surge como un antecedente del corpus narconovelístico. Esta perspectiva le da al texto *a posteriori* un estatuto precursor, y se podría pensar que esta posición de vanguardia hubiera estimulado nuevas perspectivas críticas acerca de él. Sin embargo, hasta ahora tal expectativa queda defraudada: es verdad que la novela es mencionada en algunos estudios sobre la narconovela, pero quienes se interesan por ese corpus no le han dedicado mucha atención. Para entender esto puede alegarse su posición doblemente excéntrica, desde el punto de vista cronológico y geográfico: no solo su publicación temprana la aparta del foco de interés, sino también el origen argentino de su autor. Esto último volvería a confirmar el peso que tiene el criterio de la nacionalidad en la crítica de esta novela.

Por último, es probable que en todo ello también intervengan los prejuicios y las tensiones que marcan el campo literario latinoamericano en el que muchos críticos trazan una división abismal entre literatura culta y popular. Especialmente relevante al respecto es la posición ocupada por la narconovela. Desde las instancias de canonización que dictan los valores y decretan las jerarquías en la literatura mexicana, este corpus es denostado tanto por razones éticas como por motivos estéticos. Se lo tilda de comercial y descuidado y, a veces, connivente con el *statu quo*.²³ Al contrario, la literatura argentina que versa sobre la dictadura y la transición democrática no sufre de este tipo de prejuicios. Incluso al revés, suele beneficiarse de un sentimiento benevolente entre los críticos y en la academia, donde no pocas veces se toman por sentado la calidad literaria y la actitud moral correcta entre los escritores que abordan

²³ Pero también, desde otra posición, se ha dicho que molesta precisamente por criticar el *statu quo* (véase Martínez Yépez 2015).

dichos temas.²⁴ Por lo tanto, si nos centramos en la imagen de México y especialmente en el tema de la violencia y del narcotráfico en *Qué solos se quedan los muertos*, la novela corre el riesgo de verse deslegitimada y perder su posición en el campo de la literatura culta que tan cuidadosamente intenta ganarse mediante los recursos que hemos comentado antes. Este cambio de posición no solo afectaría al estatus de la novela y de su escritor, sino también el de los mismos críticos. Al enfocar demasiado lo mexicano/narco en detrimento de lo argentino/político, nos veríamos degradados a comentaristas de una novela policial "bastardeada" y comercial que trata de un tema manido hasta la saciedad.

Bibliografía

ADRIAENSEN, Brigitte / Valeria Grinberg Pla (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlin: LIT Verlag.

BERNETTI, Jorge Luis / Mempo Giardinelli (2014 [1998]): *México: el exilio que hemos vivido. Memoria del exilio argentino en México durante la dictadura 1976-1983*. Buenos Aires: Editorial Octubre.

BLETON, Isabelle (2015): 'Pratiques de l'hétérogénéité dans l'œuvre policière de Mempo Giardinelli. *Luna caliente* et *Qué solos se quedan los muertos*'. En: *Cahiers d'études romanes* 31, 123-142.

BORGES, Jorge Luis (1955): 'El escritor argentino y la tradición'. En: *Sur* 232, enero-febrero.

DAHL BUCHANAN, Rhonda (1996): 'El género negro como radiografía de una sociedad en *Luna caliente* de Mempo Giardinelli'. En: Hernández de López / Ana María (eds.): *Narrativa hispanoamericana contemporánea. Entre la vanguardia y el posboom*. Madrid: Pliegos, 155-166.

DUBOIS, Jacques (2006 [1992]): *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin.

GIARDINELLI, Mempo (2013 [1984]): *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.

GIARDINELLI, Mempo (1990): 'Reflexión. Algunos ensayos de Mempo Giardinelli'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 127-213.

²⁴ Sin embargo, la novela sugiere que la dictadura argentina tiene su continuación en la guerra del/contra el narcotráfico mexicano. Es también así como lo ha entendido Kohut: "el mundo criminal del narcotráfico que puede comprenderse como la última degradación de lo que una vez había sido un afán generoso de cambiar el mundo" (Kohut 1990a: 77). Por su parte, Ricardo Gutiérrez Mouat ha señalado que la cantidad de los dólares del narcotráfico que encuentra Giustozzi en la novela es la misma que la cantidad de desaparecidos en Argentina avanzada en la misma (véase Gutiérrez Mouat en Kohut 1990a: 108). Una continuidad entre ambas circunstancias la sugiere también la novela del escritor mexicano Juan Pablo Villalobos, titulada *No voy a pedir a nadie que me crea* (2006). Consúltese Vanden Berghe (2020) para un análisis al respecto.

GIARDINELLI, Mempo (1986 [1985]): *Qué solos se quedan los muertos*. Buenos Aires: Plaza y Janés.

KOHUT, Karl (ed.) (1990a): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

KOHUT, Karl (1990b): 'La palabra, la imaginación, la vida. Entrevista (Eichstätt, noviembre de 1986)'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert Verlag, 13-58.

LAFFORGUE, Jorge / Jorge B. Rivera (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

LIE, Nadia / Silvana Mandolessi / Dagmar Vandebosch (2012): *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine posnacionales*. Bruxelles: Peter Lang.

MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

MARCOS, Juan Manuel (1987): 'El género popular como meta-estructura textual del post-boom latinoamericano'. En: *Monographic Review* 3.1-2, 268-278.

MARTÍNEZ YÉPEZ, Heriberto (2015): 'Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México'. En: *Hispanic Journal* 36.2, 103-120.

NICHOLS, William John (2010): 'Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli'. En: *Revista Iberoamericana*, 76, 231, 495-503.

PELLICER, Rosa (2010): 'Memoria y reconstrucción en dos novelas policiales argentinas: *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli, y *La memoria en donde ardía*, de Miguel Bonasso'. En: *Amerika* 2. <https://doi.org/10.4000/amerika.1045>.

PÉREZ, Genaro J. (2002): *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana. Variaciones sobre el género negro*. Newark: University of Delaware / Juan de la Cuesta.

PONCE, Néstor (1994): 'Giardinelli à la croisée des genres'. En: Mempo Giardinelli: *Lune chaude*. Paris: Alfil, 183-190.

RUFFINELLI, Jorge (1990): 'Mempo Giardinelli al encuentro de territorios posibles'. En: Karl Kohut (ed.): *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 93-99.

STONE, Kenton V. (1994): 'Mempo Giardinelli and the Anxiety of Borges's Influence'. En: *Chasqui* 23.1, 83-90.

TODOROV, Tzvetan (1978): 'Typologie du roman policier'. En: Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose. Choix, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Points, 9-19.

VANDEN BERGHE, Kristine (2020): 'Auto, meta, narco, post, trans. El recetario (¿de los abuelos, para los nietos?) de Juan Pablo Villalobos en "No voy a pedirle a nadie que me crea". En: Robin Lefere / Fernando Díaz Ruiz / Lidia Morales Benítez (eds.): *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica*. Alicante: Universidad de Alicante, 223-238.

VANDEN BERGHE, Kristine (2019): *Narcos y sicarios en la ciudad letrada*. Valencia: Albatros.