

EL COMLOT MONGOL: DOS VERSIONES GENÉRICAS DEL RELATO POLICIACO

Antonio Mejía Guzmán

OBJETIVO: comparar el ritmo narrativo de un mismo género en dos medios comunicativos diferentes.

ACTIVIDAD: mostrar la dosificación de la estructura narrativa policiaca en la novela y el filme homónimos.

Frecuentemente se encuentra un mismo texto en diferentes medios, cada uno sigue su propio lenguaje y, sin embargo, recrean el mismo relato. En la actualidad, abundan las adaptaciones cinematográficas que provienen de la literatura, el espectador que consume ambos productos guarda en su memoria una sola historia, con dos discursos que pueden tener algunas variaciones. Esto se debe a que la lectura es esencialmente memoria y se amplía en la medida en que va tejiendo redes entre textos.

La simple lectura conjunta de dos textos, o bien la incursión de un género en un medio diferente, sugieren una comparación que no sólo busque revisar cómo se realiza el traslado a medios y lenguajes diferentes, sino que permita valorar si la lectura en conjunto puede favorecer una modificación del significado del relato. Por esta razón, nos proponemos realizar un ejercicio de análisis para comparar la estructura narrativa policiaca en una novela y un filme. Para ejemplificar, partimos del caso de *El complot mongol* en su versión original, escrita por Rafael Bernal en 1969, y su adaptación al cine, dirigida por Antonio Eceiza de 1977.

Una red de lecturas

La lectura se trata de tejer redes, de poner el texto leído en relación con otros, donde la simple yuxtaposición modifica o amplía el sentido inicial hasta

alcanzar una interpretación global de los textos. El mecanismo propio de la acumulación nemotécnica permite que el lector pueda desarrollar competencias de comprensión a través de la comparación, pues así su visión se amplía a un conjunto de obras relacionadas o, mejor aún, a crear una relación entre ellas con base en su propia interpretación.

Generalmente se ha advertido que la literatura puede ser comprendida a partir del agrupamiento de sus fenómenos, a partir de las características, identidades o paralelismos que comparten: “Las redes textuales que surgen de las relaciones que se pueden establecer entre textos diferentes vienen de un sentido dialógico, en tanto que fenómeno comunicativo, entre entidades humanas dotadas de capacidad creativa e interpretativa”.¹ Esta red entre textos requiere un papel activo de parte del lector.

El lector es el agente que completa el circuito de comunicación en su papel de destinatario. La noción de “dialogismo” fue propuesta por Mijaíl Bajtín² e implica la existencia de un enunciado, relacionado con los de otras obras. Este concepto, que permite enlazar un texto con otro, implica que la intertextualidad es eminentemente un fenómeno de recepción y que depende del bagaje, la historia de vida y las competencias de cada lector.

El significado que cada lector tiene en su mente sobre un determinado texto se ve, por lo menos, modificado al enfrentarse a otro producto cultural, pues, a partir de la capacidad de una relación, el sujeto receptor puede dar sentido a una numerosa y compleja posibilidad de literaturas pertenecientes a culturas, lenguas, épocas y medios diferentes.

En tal supuesto, cabe hacer énfasis en que la participación del lector intercambia el sentido lineal por uno más abierto y flexible, como el que propone Umberto Eco,³ en el que ningún texto se puede leer prescindiendo de sus experiencias anteriores de lectura; resulta importante señalar que una concepción como ésta implica que el lector no tenga un parámetro lineal o secuencial, sino discontinuo, o incluso uno en el que la diseminación del sentido llega a tal grado que permite una reconstrucción de un texto de manera global, la de la literatura como un conjunto.

¹ Jesús Camero, *Intertextualidad. Redes de textos y literatura transversales en dinámica intercultural* (Barcelona: Anthropos, 2008), 9.

² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI, 1999), 346-353.

³ Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar (Barcelona: Lumen, 1993), 116-120.

En la actualidad existe, tanto en los medios electrónicos como en las series de televisión o de Internet, una marcada tendencia hacia narrativas con una sintaxis discontinua, o por lo menos con espacios en blanco insertados a propósito, para apelar a la asimilación de quien los percibe, de tal manera que leer se equipare a una actividad de creación paralela, en la que quien lee pueda generar una versión propia, en un juego de especulación tratando de descifrar la resolución del relato.

Un ejemplo paradigmático son las novelas policiacas, un tipo de narrativa que dosifica su información a partir de su estructura y que esconde pistas e indicios que explicarán la resolución del conflicto, pero para ello se requiere de una fina atención y una mirada sumamente entrenada para anticiparse.

Una lectura más enriquecida resulta cuando, además, la estructura narrativa es llevada a otro medio, como el cinematográfico, pues ofrece una cantidad de detalles que, de otra manera, no podrían identificarse, pero sobre todo porque nuestra relación con los textos sobrepasa la frontera de la literatura y nos inserta otros medios con otros lenguajes; se cuenta también con la visión de otros lectores que nos cuentan su propia versión del texto.

Las versiones fílmicas de textos literarios funcionan como obras autónomas; ¿es verdad que una imagen vale más que mil palabras? ¿Qué pasa cuando se leen los textos de manera yuxtapuesta? Sin duda, la imagen no sustituye a la palabra sin perder detalles ni a la inversa; en el ejercicio de la lectura de una misma novela policiaca en su versión fílmica y literaria, no pueden más que complementarse, seguramente será más fácil detectar más indicios y pistas que nos conduzcan a resolver el misterio. Para mostrar cómo un mismo ritmo narrativo se reproduce en dos medios comunicativos diferentes, primero es necesario revisar la estructura de la novela policiaca.

La narrativa policiaca

Múltiples generaciones de lectores encuentran un camino de emoción y maravilla a través de la novela policiaca, que igualmente ha servido de iniciación que de adicción. Sin duda, el vínculo con su lector se debe a las cualidades del género negro que, en su mayor parte, propician la interacción con el lector, quien debe recoger las pistas, atar cabos, buscar indicios, mantenerse pendiente durante toda la lectura para participar en la sorpresa final.

Definitivamente, el gran acierto de la novela negra es tejer una red en la memoria de los lectores, que está constituida por un fundamento en otras lecturas, otros referentes de la literatura, pero también —sobre todo en la actualidad—, abrevia de otras fuentes, como el cine, la televisión o los medios electrónicos.

Esta red no es más que una conexión de textos que modifican, retoman o complementan su significado, al estar en contacto; la simple relación que establecen entre sí, los enriquece de maneras tan diferentes como las que se han propuesto, prácticamente, desde los inicios de la ciencia de la literatura.

Pero, ¿qué es lo que define al relato policiaco? No es la sola anécdota ni sus personajes *per se*: se trata de una suma de estructuras e intenciones que hemos visto repetirse a lo largo de una tradición literaria iniciada por Edgar Allan Poe, y que prosigue con Conan Doyle, con sus cuentos y novelas sobre Sherlock Holmes.

María Elvira Bermúdez⁴ resume los elementos que integran la literatura policiaca en dos elementos: el primero es el crimen o el delito, que en un 95 por ciento de las narraciones, afirma la autora, se trata de un homicidio; el robo y el secuestro aparecen con menor frecuencia. La estructura de esta parte del relato busca exponer el móvil y la oportunidad del crimen. El segundo elemento es la investigación, se centra usualmente en descubrir quién fue el autor del delito o crimen, el método para dosificar la información es la resolución de siete preguntas:

¿quién? Es la más usual, al grado de que ha dado origen al término *whodunit* como sinónimo de narración detectivesca típica. El porqué se refiere naturalmente al móvil, y cuándo, dónde y cómo a la oportunidad, mientras que en el ¿a quién? se basan las novelas de “víctima equivocada” y en el ¿con qué? Las de arma original, truco mecánico y otros recursos.⁵

La pregunta esencial del relato es, precisamente, el problema, el enigma o misterio, que constituye el elemento esencial de la literatura policiaca, mientras que la búsqueda realizada por el detective para encontrar una respuesta puede tener infinitas variantes. Bermúdez continúa su esquematización con tres diferentes procedimientos: la novela policiaca clásica, en la que el investigador

⁴ María Elvira Bermúdez, sel., *Cuento policiaco mexicano. Breve antología* (México: Jus/UNAM/Premiá, 1987), 7-27.

⁵ *Ibíd.*, 15.

resuelva el misterio a través del raciocinio; la novela de acción, en la cual están presentes los peligros, la violencia y las peripecias; otras posibilidades de clasificación son el *thriller* y la novela de espionaje.

Sin embargo, el elemento más importante de la estructura de la literatura policiaca es el suspenso y el final sorpresivo, pues radica en la mirada del narrador la tarea de dosificar la información, las pistas, los indicios, para que el final resulte lo suficientemente impactante y sea congruente con el resto de la narración.

Sin duda, a partir de las características que hemos enumerado aseguráramos que la parte fundamental de la literatura policiaca es la búsqueda de la verdad y la justicia. En el ejemplo de *El complot mongol* abundan las referencias textuales hacia estas dos virtudes que se persiguen en un panorama de corrupción como el mexicano.

La versión de la justicia

Recientemente, la obra de Rafael Bernal ha sido revalorada a la luz del género policiaco; sin embargo, él no sólo se dedicó a escribir cuentos de este tipo, sino que practicó múltiples modalidades de la literatura. Su perfil ha oscilado entre lo conocido y lo desconocido: su obra más temprana fue la poesía, incursionó en el teatro y fue guionista de cine y televisión, trabajó como publicista y fue diplomático. Hay incluso una vertiente más desconocida: la de sus estudios literarios; en 1972 obtuvo el doctorado en letras por la Universidad de Friburgo, Suiza, donde moriría poco tiempo después.

Su tesis doctoral es un estudio sobre la literatura novohispana del siglo XVI, en la que analiza un tema recurrente y obsesivo en toda su narrativa. En 1969 se publicó *El complot mongol*, su obra más emblemática, por ser la primera novela policiaca mexicana y por sus resoluciones narrativas.

Para recrear una novela policiaca, el autor eligió el enigmático ambiente del barrio chino en la Ciudad de México y sus personajes son producto de un variado mestizaje, que termina por parecer fingido, ilusorio, falso y corrupto: está Filiberto García, el ciudadano anfitrión; Martha Fong García —la mujer fatal de esta historia—, hija de padre chino y madre peruana; así como el señor Liu, personaje fundamental, cubano de ascendencia china. Además, ante la visita del presidente Kennedy, la ciudad se llena de extranjeros, hay

oficiales del FBI y de la KGB, es decir, un mexicano, un estadounidense y un soviético colaboran investigando un complot internacional organizado por la Mongolia exterior.

Más allá de la evidente lectura política de la distribución de estos personajes, que corresponde a la coyuntura histórica que implicó la guerra fría, y del funcionamiento político de su tiempo, se identifica una visión de la apariencia del “otro”, a quien, prejuiciosamente, por ser extraño, se le adjudica la autoría de la conspiración, lo que constituye una injusticia, el objetivo del detective Filiberto García consiste en exculpar a los inocentes y buscar la posibilidad de la verdad y la imposición de un castigo a quien lo merece.

Tal como señala María Isabel Filinich,⁶ cualquier relato se debe considerar como un ejercicio del lenguaje, que es igual a una acción que tiene causas y de él surgen consecuencias, en otras palabras, “decir es hacer”; por tanto, ante la enunciación de un discurso se generan espacios en blanco que nos ayudan a determinar la identidad de quien habla, o sea el narrador, y más importante todavía, la posición ideológica de esta instancia respecto de su interlocutor o de su referente.

De esta manera, determinamos que, cuando el narrador habla, al mismo tiempo que enuncia recrea y tiene la responsabilidad de transmitir la percepción del mundo narrado. En el caso de *El complot mongol* el narrador corresponde en su mayoría a la perspectiva de Filiberto García, el investigador, quien a través de un monólogo interior se encarga de informar al lector que la acción de la novela transcurre a partir de la calle de Dolores y se extiende unas calles más allá, en el centro histórico de la Ciudad de México, sin rebasar el primer cuadro.

Las siguientes palabras son las que utiliza el narrador para enunciar la constitución del barrio chino:

México, con cierta timidez, le llama a la calle de Dolores, su barrio chino. Un barrio de una sola calle de casas viejas con un pobre callejón ansioso de misterios. Hay algunas tiendas olorosas a Cantón y Fukien, algunos restaurantes. Pero todo sin el color, las luces y banderolas, las linternas y el ambiente que se ve en otros barrios chinos, como el de San Francisco o Manila. Más que un barrio chino, da el aspecto de una calle vieja donde han anclado algunos chinos, huérfanos de dragones imperiales, de recetas milenarias y de misterios.⁷

⁶ M.I. Filinich, *La enunciación* (Buenos Aires: Eudeba, 1998), 11-25.

⁷ Rafael Bernal, *El complot mongol* (México: Joaquín Mortiz, 2011), 25. En citas sucesivas, sólo se anotará el número de las páginas de las que proceden.

Ante los ojos del narrador, el barrio chino no es verdaderamente una comunidad, debido a su brevedad y a la falta del esplendor legendario que, en cambio, posee la milenaria civilización china, por el contrario, esta realidad se introduce con cierta timidez, incluso el narrador juzga con su mirada prejuiciosa que en esa calle se asienta el origen de diversos males y misterios, asociando, a partir de la descripción, una forma de decadencia que trata de justificar el señalamiento de criminalidad. Cuanto más avanza el monólogo del narrador, más latente se vuelve la necesidad de encontrar la verdad, el detective tiene tres días para llegar a ella, por lo que su enfrentamiento vital a lo largo del relato es una rivalidad con la justicia y el sistema institucional, representado por las autoridades políticas mexicanas.

La investigación se dificulta porque el mundo caótico que representa el barrio chino permite el espacio al misterio, porque dentro de éste todos deben fingir un papel social que no les corresponde genuinamente, los personajes como el señor Liu, o Martha Fong, sufren porque están encubriendo sus identidades, debido a sus orígenes orientales que están ligados al comunismo, por coyunturas políticas.

El investigador luchará por esclarecer la identidad de los habitantes del barrio chino, iniciando por Martha, pero pronto se encontrará con una gran verdad en boca de un oriental: “Nadie conoce el pensamiento que anida en el corazón del hombre” (33), este motivo proveniente de la sabiduría oriental advierte al detective que le será difícil imponer el orden de la verdad a un mundo tan caótico como el contexto mexicano.

Pero si la búsqueda de la verdad parece difícil, la justicia para Filiberto García le parecerá imposible. Sus esperanzas están puestas nuevamente en el consejo de los chinos: “el hombre malo nunca puede dormir, porque el hombre bueno no lo deja” (165), y verdaderamente lucha por conseguir que al menos se avizore un poco de verdad en el caso, hasta que descubre que las autoridades políticas mexicanas ya han tomado partido como una cuestión de honor.

El final no es utópico, sino realista, pues retrata el proceder mexicano, en la medida en que sus personajes encuentran diferentes matices en su personalidad, lo que les confiere alguna etiqueta positiva o negativa. Según afirma Mempo Giardinelli,⁸ el relato policiaco tiene como una base fundamental

⁸ Mempo Giardinelli, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013), 23.

para la construcción de sus personajes la determinación de sus características a través de estereotipos.

De tal manera que la novela negra se trata de un intrincado tejido de construcciones culturales, en función de otros textos y experiencias personales que ayudan a proporcionar el realismo necesario para establecer una tensión alrededor de una situación eminentemente realista.

Los personajes se vuelven más realistas mientras más etiquetas socialmente conocidas se cuelgan de ellos. En ese sentido, se explica por qué *El complot mongol* aprovecha inicialmente una serie de prejuicios que luego, poco a poco, van caducando, pero, sobre todo, es sumamente importante la solución que esta novela propone, pues si bien a lo largo de toda la trama una sospecha cae sobre los chinos, finalmente se descubrirá que ésta ha sido infundada, e incluso la situación se agrava, pues la corrupción se anida dentro de los mecanismos políticos mexicanos.

La novela de Bernal plantea una reflexión al final de su narrativa: ¿existe la justicia?, ¿el final es justo para el detective Filiberto García? Él emprende una búsqueda de la verdad, con la finalidad de actuar de la manera más justa, sin embargo, la novela se construyó en un mundo en el que sus leyes no están muy bien esclarecidas y la mentira, la corrupción y el misterio se apoderan de él.

La versión de la verdad

Años más tarde, en 1977, la novela fue llevada a la pantalla grande con la actuación de Pedro Armendáriz, Blanca Guerra, Tito Junco y otros, bajo la dirección del vasco Antonio Eceiza. Este director se exilió en México en 1973, debido a su militancia marxista a favor de la independencia vasca y se incorporó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) como profesor de guion y dirección, pues había realizado estudios de cine en la Escuela Oficial de Madrid y su experiencia lo llevó a consolidar importantes largometrajes, como *El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965) y *Último encuentro* (1966). En México realizó dos películas, *Mina, viento de libertad* (1969) y *El complot mongol* (1977).

La adaptación de Eceiza supone que el género policiaco sea trasladado a un lenguaje diferente, con el objetivo de contar la misma anécdota. Para analizar

la adaptación cinematográfica, retomamos a Fillinich: “una secuencia filmada no comporta solamente la historia contada, sino también un punto de vista particular [...], por el cual el enunciador va a imponer al enunciatario un punto de vista determinado, una manera propia de observar los sucesos narrados”,⁹ en otras palabras, el narrador sería una imposición de la mirada, un filme indica a través de la cámara los detalles que el espectador debe considerar, dada su importancia, y una imagen sucede a otra, de manera lineal, como en una narración.

Si seguimos estos postulados, se determinaría que la adaptación sigue las bases de la narración literaria. El filme inicia con una serie de vistas que representan al barrio chino, con una fotografía sombría que recuerda al *film noir*, y deja ver más bien un barrio oscuro, sombrío. Por el contrario, la decoración de los interiores es más abundante, predomina el color rojo, los adornos y budas. El barrio chino, en esta película, está en el interior, está absorbido por la gran ciudad, pues no existen en el largometraje las secuencias que muestren un barrio chino luminoso, colorido o alegre, tal como inicia la narración de la novela.

Más aún, se diría que aquí el barrio chino, a diferencia de la novela, no tiene límites establecidos, pues hay secuencias que incluyen lugares emblemáticos de la Ciudad de México, más allá del centro histórico, como Chapultepec, Garibaldi o el Ajusco, junto con elementos de mexicanidad como el mariachi. La mirada no se centra sólo en la descripción, como lo hace la reflexión del narrador literario, sino en la reconstrucción por medio de los detalles del entorno que sirven para reflejar la misma percepción.

En la estructura del relato tampoco existen variaciones en la anécdota, pero sí en la composición de escenarios que rebasan el primer cuadro de la ciudad, al que se limita el texto literario. El surgimiento del misterio ocurre cuando vemos entrar al detective a una cantina, con marcas de golpes y un traje desajustado, que expresan lo que de otra forma sería imposible reproducir visualmente: el monólogo del narrador literario que reflexiona sobre la personalidad y la historia de vida de Filiberto García.

Al igual que el texto original, el filme se basa en estereotipos tan usuales en la novela policiaca para construir a sus personajes, sobre todo extranjeros, en particular de los orientales. Con una gran cantidad de información

⁹ Fillinich, *La enunciación*, 25.

de tipo visual, auditiva o musical, se añaden elementos importantes y complejos acerca de los personajes, como la vestimenta, el fenotipo, los rasgos faciales, la actitud, el temperamento y el lugar que habitan.

Con esta cantidad de detalles visuales que se conjuntan para recrear las escenas del libro, se logra obtener un tono realista que facilita el camino de la verdad. La parte que corresponde a la investigación, se lleva a cabo en lugares que en la novela no son descritos, pero que tienen injerencia en el filme, pues son propicios para desplegar escenas de violencia y de sangre; ahí, el agente se desenvuelve como un auténtico héroe, en tal sentido; la diferencia de los escenarios respecto de su versión original permite que en lugares abiertos la investigación se resuelva más dinámicamente a través de un recurso en la sintaxis de la película, el cual consiste en la elipsis, que permite cambiar de escenas, lo que conlleva a un ritmo mucho más apropiado a un género de acción.

El final de la película es exactamente igual al de la novela: se llega a la verdad con el alto precio de la angustia y decepción, cuando el héroe es quien recibe la injusticia y no existe una posibilidad de obtener un castigo para los verdaderos conspiradores. Aquí, la sorpresa final se constituye a partir de una caracterización basada en la acción y agilidad del desenvolvimiento del personaje en la resolución del enigma, junto con el síntoma de la corrupción, y no a partir de la reflexión, como lo refleja el narrador de la novela.

La adaptación de la novela al lenguaje cinematográfico significa una reescritura que coloca a dos textos juntos, los vincula por su temática y el género al que pertenecen, de manera que el espectador o el lector sea capaz de reconocer y asociar escenas dentro de las obras, de acuerdo a su competencia de lectura y de memoria.

Esta construcción del sentido entre ambos textos diferentes por su lenguaje se debe a que comparten un mismo género, que impone una estructura narrativa similar. Gracias a la intergenericidad reconocemos el despliegue de un relato a través de imágenes que aluden a una novela publicada con anterioridad.

En este sentido, esta “reescritura” intergenérica concierne a ciertos elementos importantes de la narración, como el planteamiento del misterio a través de la equívoca hipótesis de una conspiración, el desarrollo de la investigación para llegar a la verdad, así como el desenlace que pone en cuestión la impartición de justicia, además de la descripción del mundo caótico que impide la disolución del misterio.

La adaptación cinematográfica se apega, en gran medida, a la manera en que se dosifica el ritmo narrativo en el texto literario, ambos siguen la tradición de la narrativa policiaca. La diferencia radica en que las descripciones se hacen a través de palabras en un medio y de imágenes en otro, pero significativamente las interpretaciones se orientan hacia el mismo rumbo: el mundo de ficción en que transcurre *El complot mongol* propicia el misterio y es casi imposible conseguir la imposición del castigo.

No se trata sólo de una adaptación, sino de una relación intergenérica que implica una modificación o amplitud, quizá de reescritura en la mente del lector, pero definitivamente transformadora del significado que guarda el texto original. La transformación del sistema literario al cinematográfico permite encontrar puntos comunes entre los componentes de una relación cultural.

Fuentes

BAJTÍN, MIJAÍL

1999 *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

BERMÚDEZ, MARÍA ELVIRA, sel.

1987 *Cuento policiaco mexicano. Breve antología*. México: Jus/UNAM/Premiá.

BERNAL, RAFAEL

2015 *Mestizaje y criollismo en la literatura de la Nueva España del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.

2011 *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz.

CAMARERO, JESÚS

2008 *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.

ECO, UMBERTO

1993 *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

FILINICH, MARÍA ISABEL

1998 *La enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

GIARDINELLI, MEMPO

2013 *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

HOVEYDA, FERÉYDOUN

1967 *Historia de la novela policiaca*. Madrid: Alianza.

STAVANS, ILIÁN

1993 *Antihéroes: México y su novela policial*. México: Joaquín Mortiz.

TORRES, VICENTE FRANCISCO

1994 *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Filmografía

El complot mongol

1977 Dir. por Antonio Eceiza. México: Conacite Uno. Guionistas: Antonio Eceiza y Tomás Pérez Turrent. Actores: Pedro Armendáriz, Blanca Guerra, Tito Junco. Duración: 96 min.