



José Miguel García Ascot y la novela negra: *La muerte empieza en Polanco*

José Miguel García Ascot and the
crime novel: *La muerte empieza en
Polanco*

JUAN RODRÍGUEZ

Resumen. El presente trabajo tiene como objetivo realizar una aproximación a la única novela que publicara José Miguel García Ascot, de título *La muerte empieza en Polanco* (1986). Se realiza, en primer lugar, un análisis formal y narratológico del texto, para, a continuación, resaltar las claves interpretativas del mismo, el sentido y la función de las numerosas referencias literarias, cinematográficas y autobiográficas, lo que conduce a una valoración de la originalidad y aportaciones del texto en el conjunto del género negro y de la novela policial latinoamericana. En ese sentido, por el planteamiento de un argumento criminal con implicaciones de política internacional en el contexto de la guerra fría, *La muerte empieza en Polanco* ocupa un lugar excepcional dentro de lo que se ha denominado el “neopolicial” latinoamericano.

Abstract. The present work aims to make an approximation to the only novel published by José Miguel García Ascot, entitled *La muerte empieza en Polanco* (1986). First, a formal and narratological analysis of the text is carried out, in order to highlight the interpretative keys of the

text, the meaning and the function of the numerous literary, cinematographic and autobiographical references, which leads to an assessment of the originality and contributions of the text in the whole black genre and the Latin American crime novel. In this sense, because of the approach of a criminal argument with international policy implications in the context of the Cold War, *La muerte empieza en Polanco* occupies an exceptional place within what has been called the Latin American “neopolicial”.

Aunque más conocido como poeta, crítico, guionista y director de cine, realizador de una de las películas emblemáticas del exilio republicano español, *En el balcón vacío* (1962), José Miguel –“Jomí”– García Ascot incursionó esporádicamente también en el género de la novela y, como no podía ser de otra manera en un apasionado del cine negro norteamericano, con una obra del género, *La muerte empieza en Polanco*, que aparecería publicada un año después de la muerte del escritor en agosto de 1986.

Gracias al original, mecanografiado y fechado en 1986, que amablemente me proporcionó su hijo, Diego García Elío, se puede aseverar que en el momento de su repentino fallecimiento la novela estaba ya concluida y corregida de puño y letra por el autor, probablemente preparada para su envío a una editorial –quizás la *Série Noire* de la francesa Gallimard, como señala Caroline Lepage (2006: 117)–, y que fue la desaparición de Jomí la que, inevitable-

mente, provocó ese retraso de un año en la aparición del texto.

En relación con las numerosas correcciones que sobre el original mecanografiado añade la mano de su autor, la mayoría de ellas son meramente ortográficas y/o estilísticas, o bien aclaran algunas cuestiones del argumento, y fueron generalmente incorporadas al texto publicado por la editorial Diana. Algunas de esas correcciones desaparecen, sin embargo, del texto definitivo¹, mientras que otros cambios de la edición no se encontraban en el original, lo que lleva a preguntarse si el autor pudo llegar a ver las galeras o si fueron decisiones de su hijo o de los mismos editores.

Algunos de los añadidos a mano resultan trascendentes para el desarrollo de la trama, como la identificación, mediante la foto publicada en los periódicos, del secretario Krosnikov con el personaje que contrata los servicios de Mesa y que se había identificado como J. Smith (García Ascot, 1986: 43). También resulta significativo el cambio en la denominación de uno de los personajes de la novela (identificados generalmente con nombres de actores o deportistas famosos,

lo que el narrador y protagonista denomina sus *castings*), uno de los norteamericanos, el que Mesa había bautizado, “por su fría e hipócrita expresión” (García Ascot, 1987: 72), como Tom Landry, era, en la primera versión del original, Robert Duvall (aunque en esta primera versión no se hacía referencia alguna a su expresión; García Ascot, 1986: 61). El cambio se explica más adelante, porque reserva a otro agente bautizado con ese nombre un papel decisivo en el relato (García Ascot, 1987: 137).

Fiel a las reglas del género de la novela negra y al modelo de su admirado Raymond Chandler, García Ascot elabora su relato a partir de un narrador en primera persona, intra-homodiegético en la terminología de Genette, el detective privado Martín Mesa, protagonista de la misma. Dado que el acto narrativo se realiza en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados, Mesa tiene un conocimiento cabal de todo lo acontecido, como se evidencia desde el inicio mismo del relato: “Si me hubiera dado cuenta desde un principio que me estaban vigilando, las cosas hubieran sido distintas, y me habría ahorrado mu-

¹ Es eliminada, por ejemplo, la marca del maletín que mueve la mayor parte de la intriga (García Ascot, 1987: 22; p. 15 del original), o la alusión a cierto “mal pintor”, “ese abstracto que centrifuga” (García Ascot, 1987: 172; García Ascot, 1986: 156), que pudiera resultar demasiado transparente. Se corrige asimismo en el texto definitivo la denominación en ruso de la “operación húmeda” que los agentes soviéticos llevan a cabo, que en el original Jomí había anotado como “*mokrie dela*” (García Ascot, 1986: 152), transcripción del ruso *мокрые дела*, que era la denominación del KGB para las operaciones encubiertas, y que en la edición se transcribe de forma incorrecta como “*makroie selo*” (García Ascot, 1987: 171). Por último, también se halla en la edición de Diana alguna que otra errata que no estaba en el original, por ejemplo: “Me sentí. Y me rendí feliz” (García Ascot, 1987: 106), que en el texto original muestra su forma más lógica de “Me rendí. Y me rendí feliz” (García Ascot, 1986: 92).



chos problemas” (García Ascot, 1987: 5). Si bien, evidentemente, la voz narrativa ejerce su función primordialmente desde el punto de vista del actante Martín Mesa, esa disociación entre el tiempo de la acción y el tiempo del relato provoca algunas contradicciones que se justifican en los modelos establecidos por el género y en el pacto implícito que, a través de éstos, se establece entre narrador y lector. La más importante de esas contradicciones se manifiesta, por descontado, entre las expectativas que la intriga despierta en el lector y el conocimiento que el narrador tiene del desenlace de la misma y que el mismo acto narrativo desvela implícitamente; de ese modo, por ejemplo, mientras a lo largo del relato Mesa insiste en varias ocasiones en el temor de perder su propia vida y la de Romi, su fiel compañera, a manos de los agentes extranjeros implicados en el caso, el hecho de estar contándolo evidencia que no ha sido así. Ello se resuelve con frecuencia de forma irónica y es uno de los rasgos de autoconsciencia que presenta el relato, como, por ejemplo, sucede cuando, en una de las numerosas alusiones cinematográficas que presenta la novela, Mesa realiza una “filmografía” completa de *El hombre que sabía demasiado* (North and Northwest, Alfred Hitchcock, 1956), cuyo argumento, por otra parte, presenta no pocas semejanzas con la novela de García Ascot, tras la cual el narrador se justifica: “si esta es la última filmografía, que por lo menos sea buena”. (García Ascot, 1987: 157)

Como corresponde a las características del género, el estilo que despliega esa voz narrativa es eficiente y funcional, perfectamente apegado al recuento de lo acontecido y sin florituras superfluas, con amplio dominio de los diálogos. También como sus émulos de la novela negra norteamericana, sin embargo, Mesa se permite, amparado en la distancia del presente narrativo, una ironía que entronca, como veremos, con su perfil de hombre culto y mundano. Así, por ejemplo, incluso en los momentos de mayor tensión, cuando pelagra su integridad física o su vida, el detective no oculta su buen humor:

“Yo seguía amarrado a la silla, con la tela adhesiva tapándome la boca, y con el pecho aún latiéndome con espasmos que afortunadamente iban disminuyendo poco a poco. Los dos recién llegados me miraron. Los miré. Ellos no dijeron nada. Yo, con mi mordaza, no podía hablar. Luego noté que estaban fijos, con las pistolas todavía en la mano, escuchando atentamente los ruidos del exterior y del resto de la casa. La puerta se había quedado abierta. Uno de ellos, el más alto, un tipo a lo John Voight (y vuelta a mis *castings*...), le hizo una breve seña con la cabeza al otro, que a falta de mejor definición y por su fría e hipócrita expresión bauticé como Tom Landry (se parecía en efecto al coach de Dallas). [...]

Empezaba a sentirme francamente mal en medio de esta sanguinolenta morgue, cuando reapareció Landry. [...] Me di cuenta de que había estado conteniendo la respiración y eché un profundo suspiro. Landry alargó la mano hacia mi rostro y, de un solo jalón, me arrancó la tela adhesiva de la boca. La brusquedad

de su gesto cortó de cuajo la sonrisa de gratitud que yo estaba empezando a esbozar. En un instante me di cuenta de que no me esperaban frases como “nos alegramos de que esté bien”, “qué gusto de verlo vivo”, “espero que no lo hayan lastimado mucho”, ni felicitaciones por mi valor, ni apoyo moral de ninguna especie.” (García Ascot, 1987: 72-73)

De modo análogo cuando, en la primera cita con los agentes norteamericanos para entregarles el maletín, Mesa se percata de que ha sido descubierto, se las arregla ingeniosamente para, apoyándose en un grupo de turistas gringas, darles esquinazo en las salas del Museo de Arte Moderno:

“¡Gracias, señoras de Ohio! ¡Quizás gracias a ustedes hoy estoy vivo... o por lo menos entero! En efecto, en ese preciso momento se encaminaban también hacia el museo –saliendo de un gran autobús refrigerado con una banderola lateral que decía “THE LADIES CLUB FROM OHIO VISITS MEXICO”– un nutrido grupo de mujeres vestidas de alegres y veraniegos colores. Me dirigí directamente a ellas (la distancia de Duvall me daba cierto tiempo y la guía del tour estaba todavía en el fondo del autobús guardando su micrófono) y, afectando una posición semioficial, les dije en mi mejor inglés: *We are going to start with the second floor, with the modernistic pornographic paintings...*, lo cual despertó una general exclamación de interés cultural entre las cuarentones y cincuentonas damas. Aproveché mi atuendo turístico, reforzado por estuche de cámara, de teleobjetivo y tripié (amén de mi gorra de visera) y encabecé la procesión hasta entrar al museo. Allí, junto a la puerta, las fuí pastoreando escaleras arriba repitiendo a cada grupito:

Don't miss the pornographic paintings. Look for the titles. Pay special attention to the one called "orgasm". It's a masterpiece of the modern mexican erotic school...

Fueron subiendo cada vez más aprisa, mientras yo no dejaba de mirar hacia atrás, hacia la puerta del estacionamiento que da a Reforma, para ver cuando llegaban mis perseguidores. [...]

[...] Desaparecí detrás de la susodicha pared, entré discretamente al baño de damas (no hubo gritos ni siquiera de alegría; estaba vacío). Me metí en uno de los excusados. Me senté sobre la tapa y, en cuclillas, me puse a esperar y a confiar en mi suerte.

[...]

Al cabo de una hora, o más, entraron en tropel varias de las damas de Ohio que parlotearon sin cesar. Su tema principal parecía ser el real o inexistente erotismo de la pintura que yo les había anunciado con mi entusiasmo de falso guía. Unas parecían francamente decepcionadas (las que podríamos llamar de inclinación al realismo descriptivo), otras dudosas (las de tendencia expresionista), otras, finalmente, bastante entusiastas (las imaginistas –delirantes o frustradas). Estas habían visto en nuestra pintura mexicana del siglo XX unos torrentes de sexualidad explícita que me hicieron prometerme volver cuanto antes a la exposición colectiva. ¡Lo que aparentemente nos habíamos perdido, Romi y yo! Claro que cuando escuché la jadeante sensualidad con que una de las damas le describía a otra dos cuadros: uno de Gunther Gerszo y otro de Vicente Rojo, me di cuenta de que la sexualidad más desatada se encontraba en la poderosa imaginación de mis queridas “compañeras turistas”. (García Ascot, 1987: 138-141)



Acerca del tiempo de la escritura y de la historia, Bénédicte Brémard apunta que una intriga situada “más bien en plena Guerra Fría” y el hecho de que “no hay referencias precisas a películas posteriores al año 1980” (Brémard, 2006: 152 y nota 6) hacen pensar en una redacción anterior a esa fecha, lo que sustentaría, como comentaré más adelante, la identificación entre autor y personaje. Sin embargo, aunque no hay fechas concretas en la novela, la referencia a Ronald Reagan (García Ascot, 1987: 122) –Presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989– apunta a, por lo menos, una prolongación de la escritura y una ubicación temporal de la historia en la primera mitad de los años ochenta del pasado siglo, en uno de los momentos, efectivamente, álgidos de la Guerra Fría que sirve de telón de fondo a la intriga que desarrolla el relato.

La historia que cuenta la novela se desarrolla en apenas poco más de una semana: se inicia un viernes del mes de abril (García Ascot, 1987: 7) y concluye un lunes, diez días después. Ese tiempo reducido, que sostiene el ritmo frenético de los acontecimientos, implica también una linealidad temporal sin apenas quebrantos, pues los capítulos se suceden sin elipsis ni solución de continuidad. Tan solo se permite el narrador una pequeña analepsis al principio del relato, cuando explica que acaba de llegar de Monterrey, tras solucionar un caso de adulterio (García Ascot, 1987: 7), o cuando recuerda cómo “El Sedas”, pro-

tagonista de otro de los asuntos investigados por Mesa, le regaló un jugo de gazuas (García Ascot, 1987: 95-96).

El relato se organiza en trece capítulos de desigual extensión (entre ocho y veinte páginas, aunque la mayoría se sitúa en torno a las diez) y un breve Epílogo de apenas dos páginas en el que se cierran todas las incógnitas pendientes del caso. Pese a la linealidad del relato y a la concentración temporal, el análisis del mismo permite percibir varias partes en su desarrollo.

El primer capítulo de la novela funciona, en relación simétrica con el Epílogo, como una introducción a la historia: Martín Mesa se presenta a sí mismo, da algunas claves acerca de su dedicación profesional y explica la visita de “un tipo «muy gringo»” (García Ascot, 1987: 8), el misterioso J. Smith, quien se presenta como empleado de la Embajada Norteamericana y le encarga entrar en el apartamento de uno de sus compañeros, de quien se sospecha que pasa información a los rusos, y buscar indicios de esa presunta traición. A pesar de pagarle muy generosamente y por anticipado, Mesa plantea ya algunas sospechas, pues el olor de sus cigarrillos le ha producido “un ligero desasosiego” (García Ascot, 1987: 11), y cuando revisa las colillas que ha dejado constata que fumaba cigarrillos negros, algo insólito en un norteamericano auténtico. También le ha inquietado su “chistecito culto sobre *Johnny O’Clock*”, película de Robert Rossen (1947), casi olvidada hoy en día, que Mesa había visto en

la Cineteca diez días atrás y sobre la que, al parecer, había escrito; es entonces cuando desvela su seudónimo como crítico: Emilio García Rovira (homenaje a su amigo Emilio García Riera, también exiliado español y coautor del guión de *En el balcón vacío*), identidad que ni siquiera sus amigos conocen (García Ascot, 1987: 13).

Los capítulos II, III y IV relatan cómo ese encargo aparentemente sencillo se complica. A pesar de que el sábado Martín Mesa cobra sin problemas el cheque que le dio el misterioso Smith, decide, tras acudir a la tertulia del Parnaso con sus amigos, inspeccionar los alrededores del apartamento en el que se le ha encargado entrar. Tras pasar la noche del sábado y el domingo con su amiga Romi Andrade, que tendrá un papel preponderante en la novela, el lunes a primera hora el detective acude al lugar y se aposta en un café próximo al edificio de Grimberg, en Polanco, una de las colonias más selectas y dinámicas de la Ciudad de México. Mientras los ejecutivos salen el edificio (no conoce el aspecto de Grimberg y, por lo tanto, no sabe si éste también ha salido), ve entrar a dos individuos jóvenes y de aspecto eslavo, a los que bautiza como Yul Brynner y Charles Bronson, que salen con un maletín y se meten en un coche aparcado. Mesa entra en el edificio y comprueba que el apartamento de Grimberg es el que le había indicado Smith. Desde el vestíbulo toma fotos a los dos hombres que esperan en el coche. Sale por otro garage fuera de la vista de los vigilantes y regresa

al café. A los quince minutos llega un coche patrulla; Brynner y Bronson bajan del coche y conversan con los policías señalando el edificio. Entran con un policía por la puerta de un garage y poco después sacan un cadáver. La camarera sale a enterarse de lo sucedido y le dice que han asesinado a un ruso. Mesa empieza a tener la certeza de que está metido en algo gordo y a estar asustado. Toma por ello la precaución de no regresar a casa y se aloja en un hotel. Llama al teléfono que le ha dado Smith, pero en lo que parece ser una oficina comercial dicen no conocer a nadie de ese nombre. Todo parece un plan perfectamente premeditado, pero ignora para qué. El martes por la mañana temprano los periódicos publican la noticia de la muerte por tres balazos, entre las 07:30 y las 08:30, de un funcionario soviético, Boris Grimberg, en Polanco. Al parecer, Grimberg era traductor y comentarista económico y, según la Embajada, poco proclive a ser blanco de intrigas políticas, por lo que se apunta el móvil del robo (los documentos que debía de portar no eran confidenciales o secretos). La prensa publica la foto del difunto y la del portavoz de la Embajada, el Sr. Krosnikov, que resulta ser el misterioso J. Smith que había contratado a Mesa, lo que empieza a clarificar algunas cosas. Mesa sospecha que Krosnikov es algo más que Secretario de la Embajada e intuye que lo han contratado para que se encontrara en el apartamento inmediatamente después del crimen, lo que debían asegurar Brynner



y Bronson, y ser así apresado por la policía como sospechoso del asesinato, probablemente para involucrar en el mismo a un extranjero sin antecedentes y sin ninguna conexión con la URSS al que luego podrían hacer desaparecer. Entonces cae en la cuenta de que algo le había resultado raro del número de teléfono proporcionado por Smith: empieza por 520, que corresponde a Lomas de Chapultepec, y allí no hay ninguna oficina comercial. Decide anticiparse, para lo cual necesita de Romi, de la que probablemente sus vigilantes no tienen noticia, y, al mismo tiempo, dejarla al margen. Nadie puede relacionar a Martín Mesa con Romi, pero los amigos de Emilio García Rovira sí la conocen, y teme que Krosnikov empiece a indagar en la vida de éste. Llama a Romi, queda con ella y le pide que se reúna con él, con precaución por si la siguen. Cuando llega al hotel le tiene que explicar la verdad de su profesión y del lío en el que está metido, pues la pintora tenía la convicción de que Mesa trabajaba en una agencia de publicidad. La conversación con Romi le sirve para atar algunos cabos y plantear nuevas dudas.

A lo largo de los capítulos V y VI, éste último el más extenso de la novela y centro argumental de la intriga, los protagonistas ponen en marcha el plan para salir sanos y salvos del embrollo. Deciden tomar la iniciativa e intentar localizar a Krosnikov a través del teléfono que le había dado a Mesa, que corresponde a una casa en Virreyes, que Mesa supone una oficina del KGB.

Una vez allí, observan que la casa está protegida por dos perros que patrullan por el jardín. Mesa deja a Romi vigilando y va a comprar un uniforme de operador de teléfonos y consigue, de un amigo guardián de la perrera, pipí de perra embarazada para empapar su ropa y despistar a los doberman. De regreso, Mesa trepa por un poste de teléfonos y salta al jardín, donde los perros lo huelen y lo respetan. Una vez dentro de la casa constata que se trata de una especie de oficina. En la cisterna del baño de lo que parece ser el despacho de Krosnikov encuentra el maletín que Brynner y Bronson se habían llevado del departamento de Grimberg. Sale al jardín, pero cuando va a trepar por la reja oye un zumbido y, por curiosidad, vuelve a entrar en la casa, no sin antes esconder el maletín; allí una computadora está recibiendo un mensaje en cirílico que Mesa intenta transcribir en un papel. Concentrado en eso, tarda en escuchar el claxon de Romi y cuando intenta salir por la ventana se encuentra a Bronson apuntándole con una pistola, mientras por la puerta entra Krosnikov. Lo desarman, le quitan todo lo que lleva en los bolsillos y lo meten en el cuarto de servicio, que parece ser una mazmorra de torturas. Krosnikov le pregunta por el maletín, le da unas bofetadas y le amenaza con torturarlo. Cuando empiezan a aplicarle electrodos en el pecho entran dos hombres armados y disparan contra los rusos, matándolos a los tres. Le preguntan por el maletín y amenazan también con torturarlo, lo que agudiza la astu-

cia del detective. Mesa consigue recuperar sus papeles, sus llaves y, en un despiste de los norteamericanos, también su revolver. Al salir de la casa, consigue deshacerse de su vigilante y salir huyendo con el coche.

Los capítulos VII, VIII y IX desarrollan el clímax del relato. Convertidos en fugitivos, Martín y Romi preparan un plan para recuperar el maletín y así tener algo con qué negociar “primero nuestras vidas, nuestra libertad, y que ambos lados nos dejen en paz” (García Ascot, 1987: 90). Mesa se reencuentra con Romi “hacia lo desconocido” (García Ascot, 1987: 88) en el coche que su amiga Mágina les presta. Al día siguiente, jueves, van temprano a vigilar la casa de Virreyes. Mesa deduce que los rusos no llamarán a la policía y que intentarán lavar los trapos sucios en casa, como así sucede. Tras la operación de limpieza salen todos, incluida la secretaria, y se marchan en una furgoneta con los cadáveres. Cuando Mesa se cerciora de que no regresan ni hay vigilancia, entra en el jardín y recupera el maletín del fondo de la perra; pero cuando va a salir se encuentra con un supuesto vecino apuntándole con una pistola. Cuando va a entregarle el maletín interviene Romi encañonando al viejo con una pluma. Consiguen desarmarlo y Mesa lo introduce en el jardín y lo mete en la casa por la ventana rota huyendo en seguida de allí. Piensan entonces en la manera de anticiparse al próximo movimiento de la CIA para que no los pille de nuevo por sorpresa. Descartan (acertadamente, como

se comprueba al final) la opción de abrir el maletín y ver qué contiene, y también la de destruirlo o devolverlo, sin más, a los soviéticos. Finalmente elaboran un plan; llevan a revelar y ampliar las fotos tomadas a Brynner y Bronson el primer día, que recogerán al día siguiente, y buscan pruebas para amenazar y hacer chantaje a las dos agencias.

Por último, los capítulos X, XI, XII y XIII, los de más acción de la novela, contienen el desenlace de la historia. Para poder realizar el chantaje a la CIA, deciden convocar a los agentes a una cita para el día siguiente, viernes, en un cine con la taquilla hacia la calle y con un lugar enfrente desde donde poder fotografiarlos, y en la primera sesión de un programa infantil muy visto, entre cuyo público los norteamericanos destacarían fácilmente. Eligen el cine Chapultepec, que tiene la ventaja adicional de que no se puede estacionar en la calle; Romi esperará estacionada en una calle aledaña mientras Mesa hace las fotos desde los jardines del Museo de Arte Moderno. Así lo hacen, y Mesa exige que a cambio del maletín le manden a un apartado de correos un escrito que garantice su seguridad y la de Romi. Pero mientras el detective fotografía a los seis agentes que ha identificado, no se percata de que un séptimo, que está explorando los alrededores del cine, lo descubre. Mesa se camufla entre los visitantes del Museo y se esconde en el baño de damas, confiando en su suerte. Al salir, se reencuentra con Romi y



llevan a revelar con urgencia los rollos. Al día siguiente, sábado, recogen las copias, seleccionan algunas fotos, compran sobres, hacen varias colecciones y le escriben una nota a Sloane advirtiéndole de que si les pasa algo las fotos llegarán a diversos medios de comunicación de todo el mundo. Tras el fin de semana, el lunes por la mañana vuelven a llamar a Landry. Éste impone que, en esta ocasión, sea él quien determine el lugar y la hora de la cita, para llevar a un experto en criptografía que valide los documentos del maletín. Mesa acepta, con la condición de que se deje al margen a Romi y que no haya más agentes implicados ni armas. Se citan para esa misma noche a las diez en centro del campo del estadio de fútbol de Insurgentes, en la Ciudad de los Deportes. Romi y Mesa reflexionan acerca de la cita y concluyen que, dadas las garantías, puede estar “razonablemente tranquilo” e “irrazonablemente asustado” (García Ascot, 1987: 156). Una vez en el Estadio, desciende hacia en terreno de juego; en el centro del mismo le esperan Landry y el experto. Realizan el intercambio del maletín por la carta de inmunidad para Mesa y, a petición del agente, se separan unos metros para que Mesa no pueda ver el contenido del maletín, lo que le salva la vida, pues al ir a abrirlo se produce una potente explosión que despedaza a los de la CIA. Acto seguido, el disparo de un fusil apaga la lámpara de Mesa y otros disparos están a punto de alcanzarle mientras el detective huye corriendo y se esconde en las gradas.

Se mueve hasta situarse por encima del tirador y le dispara.

Finalmente, el breve «Epílogo» contiene una conversación entre Romi y Mesa en la que éste explica sus conclusiones sobre el asunto: todo se ha tratado, probablemente, de una “operación húmeda” o “*makroie selo*”, destinada a liquidar físicamente a un miembro importante de la oposición, en este caso al “experto” de Landry. La contratación de Mesa habría sido una operación de distracción, que salió mal pues se quedaron sin maletín. Deduce que no los han molestado más porque Mesa envió a las dos Embajadas fotocopias de todos los participantes, con la amenaza de mandarlas a la prensa, junto con un resumen “maquillado” de todo lo acontecido, y a ninguno de los dos bandos le conviene la publicidad.

Nos encontramos, pues, ante un argumento ameno y perfectamente trabado a través de la intriga y el desarrollo narrativo de la historia, en el que los mecanismos literarios propios de los géneros en los que se enmarca, la narrativa negra y de espionaje, en este caso, predominan sobre la verosimilitud histórica, sobre todo en la presentación de la astucia de los héroes, el detective y su ayudante, capaces de combatir y vencer a dos potentes agencias de inteligencia sin escrúpulos (como no pierde ocasión Mesa de criticar a lo largo de su relato).

El espacio en que se desarrolla la novela es, evidentemente, la Ciudad de México,

que se convierte casi en un personaje más de la historia. Caroline Lepage, quien contempla la novela de García Ascot como ejemplo de una cierta tendencia de la novela negra latinoamericana a repetir los clichés que los modelos norteamericanos y europeos constituyeron para el género, señala que

“...excepté quelques rares éléments de singularisation très ponctuels indiquant que les événements se déroulent à Mexico, tout laisse penser que l'intrigue pourrait aussi bien se passer n'importe où, comme s'il s'agissait non plus d'évoquer un lieu concret mais cet autre lieu, mythique en effet, qu'est devenue la ville dans le roman noir (décrite maintes fois par la critique et dont le modèle est l'emblématique Poisonville de Hammett dans *La Moisson rouge*) et où les lecteurs de toutes les nationalités peuvent évoluer en familiers.” (Lepage, 2006: 113)

Sin negar esa apreciación, que refuerza, por un lado, la intriga de espionaje internacional que desarrolla el relato y, por el otro, la ausencia significativa de una imagen crítica y profunda de la sociedad mexicana, me parece destacable señalar que aquellos elementos locales de singularización, casi turísticos si se quiere, constituyen un homenaje de Jomí a la ciudad que le acogió de adolescente, en la que desarrolló toda su vida personal y profesional y que ya ocupaba un lugar destacado en la segunda parte de *En el balcón vacío*. Homenaje que, como ya he apuntado anteriormente, realiza en este caso un intelectual hedonista como era el autor, amante del cine, el arte,

la música y el buen vivir. No extraña, en consecuencia, que la mayoría de los lugares por los que transitan los protagonistas, y no son pocos, sean, sobre todo, cines, hoteles y restaurantes de la capital mexicana: el Hotel María Cristina, el Camino Real –entre otros más modestos sin identificar: “Me gustan los hoteles. Será que me recuerdan viajes, días de ocio y exploración”, admite Mesa (García Ascot, 1987: 29)–; los restaurantes El Danubio, Viena, Café Tacuba, la Fonda Santa Anita, La Tablita, El Tizoncito, Las Chalupitas; los cines Chapultepec, Elektra, Bella Época, Bucareli, Gabriel Figueroa, Gloria, Hipódromo, Linterna Mágica, Latino, Pecime, París, Versalles, Metropolitan, Anzures, Presidente, la Cineteca; el Museo de Arte Moderno, el Museo Tamayo, el Museo de Chopo, la galería de las hermanas Pecanins... Como señala el protagonista a propósito de su peregrinar por la ciudad: “Enpezábamos a conocer –o reconocer– un México olvidado y entrañable, y nos prometimos seguirlo visitando cuando todo este asunto hubiera pasado. Si sobrevivíamos a él –pensé para mis adentros” (García Ascot, 1987: 149).

Esa mitificación de la ciudad en la que se desarrollan los acontecimientos explica que *La muerte empieza en Polanco* ocupe, en cierto modo, un lugar excepcional en el desarrollo de la narrativa negra mexicana. Como señala Miguel Rodríguez Lozano, hasta 1969, fecha de publicación de *El complot mongol* de Rafael Bernal, predomina en el género la novela de enigma, con



la que Bernal rompe ya al plantear una historia con

“...un protagonista duro, pero sentimental (Filiberto García), cuestionador de su entorno, que a cada paso critica las instituciones (a los militares por ejemplo); un lenguaje directo, sin adornos, con la verosimilitud necesaria dentro de un ambiente lleno de violencia en la que la ciudad de México también es protagonista; persecuciones, asesinatos y sobre todo un entramado en el que destaca la presencia de ciertos estratos sociales” (Rodríguez Lozano, 2007: 60)².

Un modelo semejante es el que consolida en la literatura mexicana a partir de 1976 Paco Ignacio Taibo II, con la publicación de *Días de combate*, que tendrá continuidad, tanto en la obra de Taibo como en la de otros autores, en las décadas siguientes, en lo que ha sido bautizado como “neopolicial” y que es habitualmente cauce de crítica social y política (García Talaván, 2014: 72-73), aunque no es extraño encontrar también vertientes paródicas o más próximas a lo real maravilloso, y la que se percibe el influjo que tuvo al otro lado del Atlántico desde mediados de los setenta el ejemplo de Manuel Vázquez Moltalbán y la serie de relatos consagrados al detective Carvalho (Martín Escribá y Sánchez Zapatero, 2007: 51-53).

Esas influencias confluyen también en la singularidad de *La muerte empieza en*

Polanco. Si bien García Ascot plantea en su obra una novela del género “negro”, heredera de la narrativa norteamericana, ambientada en la metrópoli contemporánea, con predominio de la acción y alejada, por tanto, de la novela de indagación, se distancia de esa tradición y del neopolicial mexicano en no pocos aspectos. En primer lugar, como ya he señalado, en cuanto al reflejo verosímil de la complejidad social del México de la segunda mitad del siglo XX. No hay en *La muerte empieza en Polanco* ni una vocación de crítica social –pese a que Jomí, como veremos más adelante, se permite algunos guiños políticos en el contexto de la historia de espías que elabora– ni un reflejo de la violencia que provoca el enconamiento de la lucha de clases en el país, a pesar de que aparezcan unos cuantos cadáveres en la novela y su título apunte a esa circunstancia. Tampoco se refleja en la novela del hispanomexicano el lenguaje coloquial de las diferentes capas sociales (de hecho, tan sólo tiene presencia en el texto la burguesía ilustrada a la que pertenecen el protagonista y sus amigos), sino que los personajes utilizan una suerte de *koiné* del español en la que ocasionalmente aparecen modismos mexicanos.

Todo ello nos lleva de vuelta a las consideraciones que Caroline Lepage hacía acerca del devenir de un amplio espectro de la novela negra latinoamericana en las últi-

² También *El complot mongol*, por cierto, desarrolla una intriga de espionaje entre norteamericanos, soviéticos y chinos en la que, sin comerlo ni beberlo, se ve envuelto García.

mas décadas. Sostiene Lepage que, a pesar de que la internacionalización y la feminización del género supuso una revitalización de los modelos originales anglosajones, la novela negra se constituye rápidamente como una fórmula prácticamente inalterable, ajena a las innovaciones de los géneros narrativos, con una serie de códigos y reglas rígidos que han constituido, desde tiempo atrás, una especie de “charte d’écriture”, un pacto de lectura desde el momento en que, para el lector, el placer surge en relación a un orden ritualista en el que nada debe cambiar. El resultado es que el género se halla con frecuencia en América Latina encadenado a una repetición infinita en la que sólo son permitidas pequeñas variantes, generalmente bienvenidas y a veces enriquecedoras, pero que muchas veces conllevan una profunda artificiosidad (Lepage, 2006: 111-112), una tendencia que García Talaván relaciona con la estética posmoderna (García Talaván, 2014: 74-76).

Ejemplo de ello, señala Lepage, es la repetición hasta el infinito de un protagonista, el detective privado, estereotipo que ya en Raymond Chandler adquiere sus rasgos característicos:

“...celui d’un homme teigneux, sans illusions, souvent grossier et violent, à peu près sans scrupules, toujours en porte-à-faux par rapport à son métier et à sa vie, évoluant aux confins de la légalité, et correspondant sur bien des points aux anti-héros qu’affectionne tant la littérature moderne; par-delà l’image cultivée ensuite par le cinéma à travers ce qu’y a im-

primé la personnalité même d’Humphrey Bogart, le personnage de Philip Marlowe tient en réalité davantage du raté que du super-héros, y compris comme séducteur de femmes.” (Lepage, 2006: 113)

Sin embargo, también en este aspecto García Ascot muestra algunos rasgos de originalidad. Es cierto que ya al principio de la novela, al hablar de su profesión, no demasiado “común” en México, Martín Mesa menciona a los dos modelos literarios más conocidos, aunque es más bien para, inmediatamente, distanciarse de ellos: “No quiero decir con esto que yo sea una especie de Sam Spade o Phillip Marlowe, pero he tratado de conservar cierta dignidad en el oficio” (García Ascot, 1987: 5); rechazará asimismo, de forma más categórica, la similitud con el personaje del reaccionario Mickey Spillane: “Eso nunca. Me honra la comparación con Spade y Marlowe; pero me rehúso a estar al nivel de Hammer. Es demasiado denso. Si tiene sentimientos, son como de catálogo de Sears” (García Ascot, 1987: 107). En realidad, puntualiza Mesa, el detective estudió Letras “en la vieja Facultad de Mascarones”, y su verdadera profesión es la de “crítico de cine” (García Ascot, 1987: 6).

Si profundizamos un poco más en el análisis del personaje, nos daremos cuenta de que apenas cumple con los rasgos estereotipados de la novela negra norteamericana. Ya desde el principio del relato rompe con la condición de astuto al admitir que no se



dio cuenta de que lo andaban siguiendo y se presenta irónicamente como “Investigador-investigado y sabueso perseguido por más sabuesos que yo” (García Ascot, 1987: 33). No es grosero ni violento, aunque puntualmente pueda hacer uso de la violencia en defensa propia, y la audacia que evidencia a lo largo del relato frente a dos poderosos enemigos se mueve más por la voluntad de preservar su vida y la de Romi –”me sentía ya demasiado viejo para morir” (García Ascot, 1987: 49)– que por la voluntad activa del héroe. Martín Mesa se muestra reticente a usar armas; es dueño de un revólver Smith & Wesson, calibre 38, que presenta con su inevitable referente cultural: “Hubiera sido más picudo si fuera una Beretta o una Walther PPK, pero desgraciadamente no estamos en una novela de Fleming o Deighton y de lo que se podía conseguir en México cuando lo compré este era el mejor” (García Ascot, 1987: 47-48); sin embargo, ni siquiera está seguro de saber usarla “*contra* alguien”, a pesar de que al final de la obra se verá en la necesidad de hacerlo para salvar su vida. No se corresponde tampoco el detective de García Ascot con el desengañado marginal y sin escrúpulos, situado en los límites de la legalidad, aunque el frecuente uso de la

ironía narrativa marque un cierto y necesario distanciamiento con la realidad en la que se ve envuelto. Incluso su carácter hedonista parece romper con la imagen de hombre rudo, casi de super-héroe, de los protagonistas del género negro:

“Al día siguiente, habiéndonos sentido por largas horas como vacacionistas normales, rematamos la sensación con un desayuno de machaca y huevos a la albáñil, café de olla y bismquets. Con esa gasolina, un héroe mediano de aventura policíaca tiene valor y energía para por lo menos un largo medio día de acción y reflexión. No crean que mucho más. En este oficio se gastan muchas calorías, proteínas y sales de potasio [...]. Cuando lean en una novela policíaca acerca de largos ayunos llenos de actividad, no lo crean.” (García Ascot, 1987: 115).

Tampoco responde Martín Mesa al cliché del hombre rudo y seductor de mujeres, aunque en ese sentido, como señala Lepage, sí coincide con la estrategia tendente a la desmitificación de una “pseudo super virilité latino-américaine” (Lepage, 2006: 114). De hecho, tan solo existe en la vida del detective una mujer, la pintora Romi Andrade, con la que tiene relación desde hace años y que, además, contrariamente a lo que suele ser habitual en los estereotipos del género³, va a desempeñar un importante

³ Lepage señala que la representación de los personajes femeninos suele realizarse en roles extremadamente categorizados por su sexo (“la maternelle secrétaire, l’ex-épouse vénale, la prostituée au grand cœur, la femme fatale, etc.”), y que en el caso de las autoras de dichas novelas la circulación de los modelos de la novela negra ha consistido, en su conjunto, en una simple inversión de los roles y los personajes femeninos se apropian sintomáticamente de las figuras positivas del género, sin que ello entrañe una transformación mayor (Lepage, 2006: 117).

papel en el desarrollo del argumento y en la resolución del caso, hasta el punto de constituir un complemento indispensable, lo que supone otro rasgo de originalidad frente a los modelos. Cuando, a partir del capítulo III, Mesa le revela la verdad sobre su profesión y el lío en el que está metido, Romi se convertirá en su colaboradora en un tándem que evoca el que formaran Sherlock y Watson en las novelas de Conan Doyle, como el propio detective reconoce explícitamente (García Ascot, 1987: 105-107):

“La verdad es que yo había necesitado muchas veces, durante estos pasados años, poder compartir cosas de mi trabajo de investigador privado: cosas divertidas, cosas tristes, cosas absurdas, cosas a veces amargas. Y ahora sentía que podría hacerlo. Y no sólo las cosas que estábamos viviendo, sino también las pasadas y –si todo salía bien– las futuras. Mi oficio me pareció de repente riquísimo, muy variado, lleno de vida... aunque ahora estuviera también demasiado lleno de muerte.” (García Ascot, 1987: 106)

Tal es la interdependencia de ambos, que incluso Romi llegará a salvar a Mesa en uno de los momentos más comprometidos para el detective y de forma muy profesional (Mesa elogia su convincente “lenguaje de *thriller*”, García Ascot, 1987: 103), cuando se encuentra encañonado por uno de los agentes de la CIA que andan persiguiéndole:

“No sólo me alegré de tener una compañera de aventuras, sino que empecé a alegrarme

de que fuera tan funcional. Me había salvado la vida (y quizás nuevamente las tetillas o esta vez los testículos), y ahora ordenaba los hechos principales como un buen fichero de filmografía, de los que me gustan. Y además, me quería. Eso no le había tocado ni a Sam Spade ni a Philip Marlowe. Y mucho menos a Holmes.” (García Ascot, 1987: 107-108)

No hallamos tampoco en *La muerte empieza en Polanco* otro de los rasgos característicos del género negro, como es la crítica social y la denuncia de la corrupción política, judicial y policial. Lepage señala que en la novela negra latinoamericana de las últimas décadas se evidencia una uniformización muy marcada de los argumentos escogidos y de los mensajes enviados, lo que evidencia el vacío ideológico que supone la práctica extendida del calco, a través del homenaje, el pastiche y la caricatura (Lepage, 2006: 114-115), reflexión que ejemplifica de nuevo con la novela de García Ascot:

“De notre point de vue, l'exemple de Garcia Ascot met en évidence l'une des évolutions les plus marquantes du roman noir, à savoir que sa dimension ritualiste, tellement cultivée, finit par en faire une littérature autoréférentielle (avec les risques «d'esthétisation» de la réalité que cela comporte [...]) qui, contrairement à ce que posait son projet initial, se concentre en effet davantage sur le respect de ses règles et de ses codes que sur la réalité. Un tel décalage est particulièrement saillant dans *La muerte empieza en Polanco*, publié en 1987, dont l'intrigue, qui n'a à peu près rien de mexicain, se résume à l'affrontement entre les espions



russes et américains à Mexico, en une sorte de prolongement tardif et ennuyeux de la Guerre Froide.” (Lepage, 2006: 115)

Habrà que matizar, sin embargo, de nuevo estas consideraciones. Si bien es cierto, como ya se ha apuntado anteriormente, que García Ascot evita una mirada crítica acerca de la realidad mexicana, no hay que descartar la influencia que en ello pueda ejercer su condición de exiliado, como expresión de un cierto endeudamiento con el país que le dio acogida, algo que, como ya explicó Carlos Blanco Aguinaga a propósito de esta “segunda generación” de escritores del exilio republicano y del grupo de la revista *Presencia*, en el que también estaba encuadrado Jomí, redundaba en una cierta internacionalización y universalización de los temas tratados (Blanco Aguinaga, 2002: 38-40). De ese modo, el planteamiento de una intriga de espionaje –Mesa deja claro que no es “su especialidad”, y que siente “cierta curiosidad por meterme en algo diferente de los casos usuales de lamentables estafas y no menos lamentables adulterios” (García Ascot, 1987: 10-11)–, más propia, como el mismo detective reconoce, de “mis asiduas lecturas de Ambler, Deighton, Le Carré, Follett y el maestro Adam Hall” (García Ascot, 1987: 156), que de Chandler, Hammet o incluso Spillane, permitiría al autor eludir una mirada que inevitablemente había de ser crítica sobre la sociedad mexicana.

Ello no impide, sin embargo, que García Ascot manifieste una cierta conciencia crítica en relación con el tema, evidente en el rechazo de lo que Max Aub denominara el “falso dilema” de elegir socialismo sin libertad o capitalismo sin justicia; de ese modo, el detective no oculta sus “opiniones políticas socialistas, y con franca simpatía hacia toda clase de disidentes (admirados Kundera, Semprún, Montand, Zinoviev...)” (García Ascot, 1987: 34), y se despacha a gusto criticando a ambos bandos, a los que presenta con una clara dimensión paródica, y reivindicando con frecuencia su condición tercermundista frente a las dos grandes potencias:

“¡Qué hijos de la chingada son todos! Los unos me embarcan en un asunto que huele a mierda y luego están dispuestos a achicharrarme los pechos y a matarme... los otros, unos verdaderos carniceros, también están dispuestos a lo mismo. Porque ni duda que me iban a joder, o el mismo pecho o el cerebro con su suero, y después me piensan liquidar. Y además, ¿por que todos los cabrones que se dedican al espionaje creen que tienen que hablar como Sidney Greenstreet o los villanos de James Bond? Y eso de “siendo mexicano no puede ser un verdadero profesional”... ¡verdadero profesional o no, yo me las voy a arreglar! Estoy harto de estos matones de gran potencia, estoy hasta los mismísimos huevos!...” (García Ascot, 1987: 75)

“–Mire Landry. En primer lugar yo le voy a San Francisco Fortyniners, lo cual –aún fisionómicamente– no me lo nace simpático. En segundo lugar me siento socialista, lo cual no quiere decir que sea “rojo”, sino muy al contra-

rio, cosa que ustedes no han podido entender nunca. Lo cual tampoco me los hace simpáticos en general. Y menos a Reagan. Y, en tercer lugar, tengo en mi poder un maletín que ustedes se mueren por tener, lo cual no me los hace simpáticos tampoco, pero si necesarios. Estoy dispuesto a entregárselo, ya que sus legítimos dueños, que tampoco eran de mi agrado, han pasado a mejor vida –como usted recordará– por medio de sus efectivos servicios.” (García Ascot, 1987: 122)

“Pero a los gringos y los rusos siempre les mata la subestimación del Tercer Mundo, y más de los latinos. Quizás, entre otras cosas, por nuestras deudas exteriores (incluyendo la de Cuba). ¿Pero quién fue el que se quiso aprovechar prestándonos y fiándonos? ¿Y con qué intenciones?” (García Ascot, 1987: 128)

“Parece mentira que por una vez la humanitaria caza fotográfica fuera ajena a toda ecología, ya que sin agentes secretos de ninguna clase, el género humano estaría mejor. Pero qué se le iba a hacer. Se trataba de nuestro pellejo, no del de todo el género humano.” (García Ascot, 1987: 129)

Incluso, de forma puntual y algo ajena al argumento de la novela, Mesa desliza algunas referencias a la situación mexicana en el contexto de la crisis internacional que se manifestaba desde mediados de los setenta, como las alusiones a la preocupante inflación (García Ascot, 1987: 7, 8, 16) o a los frecuentes atracos a los bancos (García Ascot, 1987: 30), y algún que otro apunte de crítica social, ejemplificada en una irónica reflexión acerca de la propensión de los ejecutivos a madrugar:

“Siempre me sorprende que los ricos se levanten y salgan tan temprano. Quizás por eso son ricos. Pero luego me acuerdo de los que se han levantado aún mucho más temprano para tomar el metro, o un camión, y cambiar a medio camino para llegar a tiempo al otro extremo de la ciudad y checar tarjeta, y me doy cuenta de que al que madruga lo explotan, lo explotan madrugando un poco menos.” (García Ascot, 1987: 21)

Crítica, por otra parte, matizada de un cierto desengaño, muy postmoderno, hacia las posibilidades de la acción política y que Mesa refleja en la descripción de su amiga Mágina:

“...intenta desde hace años escribir una novela que le oscila entre Proust y García Márquez, pero sin fijarse en ningún punto intermedio, y es antifeminista y revisionista militante. Odia con igual pasión *El Heraldo* y *La Jornada*, y sólo compra algún periódico para conocer la programación de Cablevisión. En suma, se parece mucho a nosotros –Romí y yo– en estos principios esenciales, más ciertos escritores (los mencionados, y Borges, Conrad, Flaubert, Kundera... y ya me estoy alejando de mi relato). Además, los amigos de Mágina (en este momento y desde hace ya tiempo, Tomás, otro pintor) han sido casi siempre amigos nuestros. De un nebuloso pasado con carteles del Che Guevara, discos de protesta y Nueva Trova y amigos de barba, suéter de Chiconcuac, morral, Marcuse y Antonioni, Mágina ya no quiere hablar. La comprendo.” (García Ascot, 1987: 84-85)

Todos los rasgos anteriormente mencionados nos ofrecen la imagen de un detective



alejado de los estereotipos del género negro norteamericano y más próximo a algunos modelos europeos, como el mencionado Pepe Carvallo, lo que abonaría, además, la idea de un texto destinado a la célebre colección de Gallimard. En realidad, en última instancia y como, en cierto modo, también sucede con Carvallo, la originalidad del personaje principal de *La muerte empieza en Polanco* reside en que se trata de una suerte de *alter ego* idealizado del propio Jomí. Idealizado, pues no sólo es diez años más joven que el autor en el momento en que se ambienta la novela, sino que cumple con el deseo de aventura con que un amante del género negro como García Ascot pudiera, siquiera literaria o cinematográficamente, complacerse. Como su creador, Martín Mesa tiene su residencia en la Colonia Condesa, es graduado en Letras en Mascarones y disfruta de la literatura, no sólo por los autores de género ya mencionados, pues al principio de la novela aparece leyendo a Jorge Ibarguengoitia –quien, por otra parte, había publicado también unos años antes dos novelas, aunque singulares, de corte policial, *Las muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979)–, al tiempo que participa en la tertulia de la célebre librería El Parnaso, en Coyoacán. Pero, también como su creador, había renunciado a ejercer en la docencia de la literatura:

“La cuestión es que fui viendo a mis amigos de entonces, o bien morir de hambre o corromperse a través de una imposible acumu-

lación de trabajos intelectuales (cursos, colaboraciones, artículos, notas, prólogos, críticas, conferencias), o bien emigrar a *colleges* y universidades de Estados Unidos y perder absolutamente su antigua identidad y personalidad. Otros, probablemente más sabios –o solamente más prácticos–, dividieron sus vidas entre el placer de comer y la diversión. Casi todos se metieron a agencias de publicidad y allí la fueron más o menos haciendo. Así empecé yo también. Pero después de varios años de «juntas de planeación» y «estrategias creativas», metido de ocho a diez horas diarias en un manicomio que se sentía sanatorio y entre tarados que se sentían ejecutivos, decidí dividir mi vida y hacer algo diferente. Me gustan los paseos por la ciudad, me gustan los cafés, me gusta la lectura y el ocio. Y me gustan, entre otras muchas cosas, el cine y la novela negra. Empecé a escribir crítica de cine (o mal pagada o no pagada en lo absoluto) y me metí de detective.” (García Ascot, 1987: 6)

También como su creador, Mesa se aburría de la publicidad (a la que Jomí también se dedicó durante años: véase el trabajo de Eduardo Mateo Gambarte en este mismo dossier), profesión que, como apuntará Romi páginas más adelante, consiste en

“...echarle toda tu imaginación y tu inteligencia a solamente vender cosas. Y para vender bien las cosas hay que engañar. Poco o mucho, pero de todas maneras engañar. Y nunca me gustó que tú engañaras, por muy «creativamente» que lo hicieras. Ser investigador privado no será el oficio más hermoso del mundo, pero en él usas tu inteligencia y tu imaginación para *desengañar*. Nunca me ha gustado el engaño. Ni el de un adúltero, ni el de un emplea-

do. Ambos estafan a alguien. Les falta valor, enfrentarse a las cosas, que no son fáciles. Y si tú «desestafas» a alguien, me parece bien.” (García Ascot, 1987: 38)

Y no se trata únicamente de las semejanzas entre Martín Mesa y José Miguel García Ascot, sino incluso de la literaturización de no pocos de los amigos del escritor; recordemos que su seudónimo como crítico cinematográfico es Emilio García Rovira, evidente homenaje a su amigo y co-guionista de *En el balcón vacío*, el también crítico y exiliado de segunda generación Emilio García Riera; el “amigo de muchos años, muy querido” (García Ascot, 1987: 111) que revelará las fotografías de que Mesa se vale para hacer chantaje a sus perseguidores tiene por nombre Josema, su esposa se llama Conchita y es padre de dos hijas y autor de documentales (García Ascot, 1987: 116), datos que coinciden con los de José María Torre, fotógrafo de *En el balcón vacío* y asimismo exiliado de segunda generación (su esposa, Conchita Genovés, participó también como actriz en la película). Incluso, en un momento de la novela, los protagonistas acuden a la Cineteca “a ver *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*, que son dos películas mexicanas que no pierden su emoción y su impacto con el correr de los años (filmografía pendiente)” (García Ascot, 1987: 143), “alusión-guño

autobiográfico” que, como señala Brémard (2006: 157), constituye la única referencia que hallamos en la novela al cine mexicano⁴.

Mesa evidencia, a lo largo de la novela, ser un buen degustador de la música, la pintura y, por descontado, del cine. Es en este último aspecto en el que hay que dar la razón a Caroline Lepage, pues la ironía y las continuas referencias a los modelos del género negro hacen de *La muerte empieza en Polanco* una novela autoreferencial, una ficción autoconsciente y que Mesa ejerza su función de narrador en constante paralelo con los tópicos que ha leído o visto en la pantalla.

“Pospusimos cualquier plan de batalla –todavía nebuloso a esas horas–, dejamos aviso de que nos despertaran a las seis, y caímos finalmente en un sueño agitado, por mi parte lleno de pesadillas que no contaré aquí porque siempre el relato de sueños y pesadillas me ha parecido lo más aburrido del mundo, hasta en la mejor literatura. Y ésta evidentemente no lo es.” (88-89).

Si, como señala Alexander Salinas, el conocimiento de la novela negra llegó a América Latina antes por el cine que por la página impresa (Salinas, 2007: 5), ello encuentra su eco en las abundantes referencias cinematográficas que pueblan *La*

⁴ *La fórmula secreta* (1965), película de Rubén Gámez, tampoco llegó a estrenarse comercialmente debido a su carácter experimental (obtuvo varios premios en el Primer Concurso de Cine Experimental) y forma parte, por tanto, junto a *En el balcón vacío*, de ese selecto grupo de obras pioneras del nuevo cine latinoamericano (Rodríguez, 2012).



muerte empieza en Polanco, abonadas por la segunda profesión de su protagonista. Referencias que no solo únicamente homenajes vacuos o, como señala Caroline Lapege, “une fin en soi: ce n’est plus qu’un exercice de virtuosité qui, quelle que soit sa subtilité, n’en trahit pas moins la difficulté du renouvellement et ses limites” (Lapege, 2006: 116), sino que con frecuencia se convierten en ingredientes perfectamente integrados en la obra, que hacen avanzar la historia y con importancia desde el punto de vista argumental; también, como señala Brémard, desempeñan un “papel protector acerca del narrador-personaje”, puesto que le permiten interpretar la realidad en términos del género y lo pone en alerta (Brémard, 2006: 155): ya desde el principio de la novela, el “chistecito culto” que el misterioso J. Smith hace sobre *Johnny O’Clock*, película “negra” de Robert Rossen “casi olvidada” que Mesa había visto diez días atrás en la Cineteca hace disparar las alarmas en su intuición acerca del encargo que el supuesto norteamericano le hace (García Ascot, 1987: 13).

Esos “vasos comunicantes” (Giardinelli, 2012: 27) entre cine y narrativa se manifiestan de muy diversas formas. El detective tiene la costumbre de adjudicar a los personajes con los que va tropezando nombres de actores (o, eventualmente, deportistas) famosos con los que encuentra parecido, lo que él denomina sus *castings*. De ese modo, la identificación de los dos hombres que vigilan la casa de Grimberg con Yul Brynner

y Charles Bronson se relaciona también con una intuición de la que el detective será consciente poco después:

“En ese momento, otra cosa me chispeó en la mente. Quizás una coincidencia, pero era curioso que los hubiera bautizado internamente con dos nombres de actores, uno de los cuales –Brynner– era ruso, y el otro –Bronson– ha hecho por lo menos en una ocasión el papel de un oficial soviético.” (García Ascot, 1987: 22)

Conforme medita sobre el lío en que está metido, intuye su papel para desviar la investigación y la facilidad para hacerlo desaparecer mediante “el clásico o muy fílmico «accidente»”:

“Sin pruebas, nadie me creería. Ni la policía, ni los periodistas, ni siquiera mis amigos críticos que tan lucidamente analizan la construcción de las películas de espías y los *thrillers*” (García Ascot, 1987: 35).

Cuando Mesa es sorprendido, al entrar en la casa de Virreyes para recuperar el maletín, por quien cree un inofensivo vecino, pasa por su mente “un conato de *casting*, pero no llegó a cuajar” (García Ascot, 1987: 97), seguramente porque en ese momento ha fallado su intuición. Cuando, al salir con el maletín, se lo encuentra de nuevo con una pistola y le conmina a dejar el maletín, Romi le ayuda a desarmarlo con un “tono de voz” y un “lenguaje de *thriller*” (García Ascot, 1987: 103), que, ante la sorpresa del detective, Romi explica por

las muchas sesiones de cine que ha compartido con su amigo:

“...después de haberme llevado a todos los cines-clubes, cinetecas, Bellas Épocas y Elektras de México, persiguiendo películas norteamericanas de los años treinta a los cincuenta. Estos últimos años los he compartido contigo, con Cagney, Bogart, Mitchum, Ryan, Garfield, Robinson, Powell, Andrews, Widmark... vamos, hasta con Raft y Muni.” (García Ascot, 1987: 104).

Será entonces cuando entre ambos bauticen al nuevo agente como Quincy.

Tampoco resulta casual que mientras ambos van elaborando el plan para chantajear a las agencias de espionaje, en el que las fotografías tomadas por Mesa con el teleobjetivo van a resultar decisivas, la pareja vaya a ver de nuevo *La ventana indiscreta*, “que sigue siendo de los mejores Hitchcock –y que me volvió a incrustar en mis planes la posible importancia de ciertas fotografías–...” (García Ascot, 1987: 113).

Incluso la puesta en marcha del plan de chantaje a la CIA pasa por fotografiar a los agentes desde las taquillas de un cine. Eligen el Chapultepec, entre otras cosas,

“Porque aunque en el Chapultepec casi siempre dan estrenos, en ese mes había una especie de homenaje a los Oscars y tocaba pasar por unos días *La Novicia Rebelde*, o sea *The Sound of Music*, 1965, dirigida por Robert Wise, con Julie Andrews, Christopher Plunmer, Eleanor Parker, Peggy Wood y Richard Haydn. Canciones de Richard Rodgers y Oscar Hamners-

tein. Y ya que estamos en eso, entre los cinco Socares que justificaban su inclusión en el homenaje del Chapultepec estaban los de mejor película, mejor dirección y mejor adaptación musical. No recuerdo los otros dos. Perdónenme ustedes esta digresión, pero en mi doble personalidad de crítico y de detective privado, el primero acaba de cumplir con una mínima obligación. Si a lo largo de este relato notan ustedes alguna omisión por parte del crítico, se debe únicamente a la preocupación y al miedo del investigador. El detective privado les ofrece disculpas anticipadas. Punto.” (García Ascot, 1987: 128-129)

Mesa fotografía a los agentes “con su expresión ansiosa, mirada circular y casi de *actor’s studio*” (García Ascot, 1987: 136). Y cuando estos le persiguen, se escabulle por la puerta del baño “con un rápido movimiento entre Jerry Lewis y Woody Allen” (García Ascot, 1987: 142). Tras ese momento de tensión tienen

“...la suerte de localizar un antiguo Truffaut (*La piel suave*, con Jean Dessailly y Françoise Dorléac, con música de Georges Delerue y fotografía de Raoul Contard, 1964.) y, más tarde, un recuerdo de siempre: *Sopa de ganso*, la mejor película de los hermanos Marx (1933, Dirigida por Leo McCarey, con los cuatro Marx originales –trabaja hasta Zeppo–, Margaret Dumont, Louis Calhern, Edgar Kennedy y Raquel Torres). Entre Truffaut y los Marx se olvida uno de todo...” (García Ascot, 1987: 148-149)

Y, tras la emboscada fallida, Mesa recomienda a Landry/Sloane que vea más cine,



“en lugar de tratar de hacerlo. Yo *sí* lo veo, y admiro mucho las películas policiacas. Pero mucho menos a sus intérpretes de la vida real” (García Ascot, 1987: 150). Por último, como ya se ha anticipado, Mesa recuerda la película de Hitchcock que, por sus coincidencias argumentales, sirve de correlato a la novela:

“Tomé un taxi hasta el estadio y llegué allí sobre las nueve y media. En esta ocasión era inútil haber tratado / de colarse en el lugar desde mucho antes, ya que una vez dentro y como cantaba Doris Day [...], *Ché será, será.*” (García Ascot, 1987: 156-157).”

En conclusión y dejando a un lado esas paradojas históricas, lo cierto es que muchos de los rasgos que se han descrito en la novela, como la renuncia a la crítica y a la incidencia política de la literatura, la reivindicación de una determinada cultura de masas y su fusión con la denominada “alta cultura”, la autoreferencialidad de un relato más enfocado a los tópicos del género –incluso en su parodia– que a la realidad histórica, el guiño al lector que suponen la novela en clave y de la alusión, o una cierta mitificación de la urbe contemporánea, alejan el texto de García Ascot del neopolicial latinoamericano predominante en el momento de su publicación, sin dejarlo caer en el difuso territorio del calco ritual, del pastiche o del mero juego culturalista, pues el sentido homenaje del autor a las claves y modelos del género se nutre, no sólo, como afirma Brémard, del tiempo y la memoria,

“obsesión contenida en toda la obra de Jomí” (2006: 158), sino también de la propia experiencia literaria, cinematográfica y vital.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos (2002), «La literatura del exilio en su historia», *Migraciones & Exilios*, 3, 23-42.
- BRÉMARD, Bénédicte (2006), «El cine termina en Polanco». En: Brémard, Bénédicte / Sicot, Bernard (eds.): *Images d'exil: En el balcón vacío, film de Jomí García Ascot*, monográfico de *Regards*, nº 10, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 149-159.
- FORERO, Gustavo (2010), «La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género», *Lingüística y Literatura*, 57, 49-61.
- GARCÍA ASCOT, Jomí (1986), *La muerte empieza en Polanco*, Mecanoscrito original de la novela.
- GARCÍA ASCOT, Jomí (1987), *La muerte empieza en Polanco*, México: Diana.
- GARCÍA TALAVÁN, Paula (2014), «La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género», *Cuadernos Americanos*, 148, 63-85.
- GIARDINELLI, Mempo (2012), «Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen». En: Brigitte Adriaensen y Valeria Grimberg Pla (eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, Berlín, Verlag, 2010, 27-38.
- LEPAGE, Caroline (2006), «Le roman policier noir en Amérique Latine», *América. Cahiers du CRICCAL*, 34, 1. Monográfico *Les Modèles et leur circulation en Amérique Latine. 2Ème Serie. Modèles et structures du roman. Révision des stéréotypes. Transfert de modèles*, 111-117. http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1751.
- MARTÍN ESCRIBÁ, Àlex y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO (2007), «Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 49-58.
- RESINA, Joan Ramón (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- RODRÍGUEZ, Juan (2012), «En el balcón vacío y el nuevo cine». En: Javier Lluch Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, 93-133.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2007), «Huellas del relato policial en México», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 59-77. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110059A/21705>
- SALINAS, Alexander (2007), «Novela negra y memoria en Latinoamérica», *Poligramas*, 27 (junio), 1-12.
- TOLEDO, Vania Barraza (2003), «Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegético», *Mester*, XXXII, 115-178.