

## Arqueles Vela o la crítica de la razón policiaca

---

*Laurette Godinas*  
El Colegio de México

---

A finales de 1921 hizo erupción un fenómeno que no tardaría en cristalizar como movimiento: el estridentismo, iniciado por la hoja volante *Actual* número 1, en la que su autor, Manuel Maples Arce, pregonaba como estrategia la «acción rápida y la subversión total». (1) Muy pronto se formó en la Ciudad de México, alrededor del Café de Nadie —nombre inventado por Arqueles Vela (2) e inmortalizado por él en su novela corta del mismo nombre— el grupo estridentista, (3) antes de mudarse, bajo la protección del gobernador Jara, a la capital del Estado de Veracruz rebautizada Estridentópolis.

Considerándolo vanguardia en las dos acepciones que Calinescu (4) y Schwartz (5) otorgan al término, estética y política, —y rechazando la afirmación *a posteriori* de Guillermo del Torre, según el cual «el plano de su trascendencia se confinaba a lo estético, lejos de toda intencionalidad políticosocial»— (6) se puede decir que el estridentismo participó,

aunque quizá no tan directamente, en la acentuación de una comunidad hispanoamericana; (7) por ello parece una exageración, aun considerando el apoyo que brindaron a su protector Jara, la definición no sólo revolucionaria sino también «nacionalista» que da del movimiento Baciú cuando dice que «el estridentismo ha sido el único movimiento literario y artístico de Latinoamérica que acompañó una revolución en marcha y se autodisolvió en el momento en que esta revolución comenzó a 'institucionalizarse'». (8)

El estridentismo contó con el apoyo de muchos «estridentistas en la sombra», (9) tanto literatos como pintores, reunidos alrededor de tres figuras claves: Manuel Maples Arce, el motor del movimiento, Germán List Arzubide, su «cronista» (10) y Arqueles Vela, el «prosista del estridentismo». (11) El «guatemalteco» Arqueles Vela nació de hecho en México, en el umbral de este siglo. (12) Hacia 1920 «salió de Guatemala en busca de su país de nacimiento, que es México...», (13) y el puesto de jefe de redacción en *El Universal Ilustrado* (14) que obtuvo por conducto de Juan de Dios Bojórquez —uno de los personajes que aparece en la lista de El café de nadie— (15) fue la clave de la amplia difusión y benévola recepción de las ideas estridentistas. Fue como novela semanal de *El Universal Ilustrado* que publicó por primera vez *La señorita etc.*, relato que recopiló junto con *El café de nadie* y *Un crimen provisional* en el libro titulado *El café de nadie*, editado por Horizonte —el instrumento de divulgación estridentista durante su periodo xalapeño. El libro se terminó de imprimir el 15 de noviembre de 1926, estando ya su autor en Europa. (16)

Se publicó *El café de nadie* con el subtítulo de «novelas», taxonomía que no deja de sorprender si tomamos en cuenta la mínima extensión de las tres obras que conforman el libro. (17) Tal vez porque sintió este desfase, List Arzubide las llamó «tres grandes pequeñas novelas». (18) En su reseña del 15 de septiembre de 1927 en *La Gaceta Literaria* de Madrid, Benjamín

Jarnés habló de una «novela» hecha de «tres relatos». (19) El presentador de la reedición del libro en *Lecturas mexicanas*, Tercera serie lo presenta como un volumen que incluye la novela corta del mismo nombre y dos cuentos. Estas variaciones ilustran la afirmación de Osorio acerca de una de las mayores dificultades que plantea el estudio de la vanguardia: las producciones vanguardistas forman un conjunto de «obras de distinta índole no siempre reductibles a la taxonomía de los géneros tradicionales», porque, al fin y al cabo, lo que querían sus autores era la «búsqueda creadora rompiendo moldes y casillas». (21)

Pero más interesante aún para nuestro propósito es que el autor anónimo de la reseña aparecida en *El Universal Ilustrado* considera que el libro consta de «dos novelas cortas, o como quiera llamarse a tales producciones: la primera, que lleva el título en cuestión, y la segunda denominada *La señorita* etc.»; (22) además del interrogante que se percibe frente a la etiqueta genérica de los relatos, el reseñador no menciona en absoluto el tercer relato que forma parte de *El café de nadie: Un crimen provisional*, dedicado a Germán List Arzubide. Un simple descuido parece poco probable, sobre todo cuando se trata de una reseña; tal vez la razón de esta omisión se deba buscar en el desprestigio del género que subvierte —como lo veremos en detalle— Arqueles Vela en el relato: la ficción policiaca.

Este género conoce desde sus orígenes un problema de definición frente a la literatura canónica, que lleva consigo el dilema inherente a todas las literaturas marginales de gran tirada: su vocación primera de diversión lo aleja de las preocupaciones de la literatura «seria», la canónica, y sus autores se ven encasillados en la periferia de esta a pesar de ser leídos por un mayor porcentaje de la población alfabetizada. (23)

En América Latina, el reconocimiento de los autores de ficción detectivesca se enfrenta a un problema mayor aún: desde Poe y Gaboriau, los iniciadores del género en los mundos anglosajón y francés respectivamente, (24) y más aún a partir de los años 20 cuando se desarrolla en Estados Unidos una variante «dura» de la ficción detectivesca, el *hard-boiled*, (25) se ha ido llenando el mercado de traducciones del inglés y del francés, dejando poco lugar al desarrollo de una literatura policiaca propia al continente. De hecho, son relativamente escasos los países (o las áreas) en los que el género creó émulo, reduciéndose, según Amelia Simpson, a 4: el Río de la Plata, Brasil, México y Cuba. (26) A pesar de los problemas que la rodean, (27) la ficción policiaca ha encontrado en América latina un terreno de arraigo. Pero si bien el Río de la Plata presenta desde temprano una producción propia de esta literatura, con «El candado de oro» (1884) de Groussac y «La bolsa de huesos» (1896) de Holmberg, (28) en México el desarrollo es muy posterior. En su *Historia del cuento hispanoamericano*, Luis Leal propone como pionero del relato policiaco en México un autor «olvidado», Alfonso Quiroga, quien escribió la *Vida y milagros de Pancho Reyes*, detective mexicano, añadiendo en seguida que su influencia sobre el desarrollo posterior del género fue mínima y que el verdadero promotor de la ficción policiaca en México fue Antonio Helú. (29) Si consideramos que éste publicó su primer cuento en 1929, (30) tenemos con *Un crimen provisional* una de las primeras muestras de producción nacional del género. (31) Y más aún: un primer tratamiento vanguardista de este tipo de ficción sujeta a reglas muy estrictas. (32)

A mediados de los años cuarenta, Alfonso Reyes condensó la esencia del relato policiaco en una frase llena de admiración: «Interés en la fábula y coherencia en la acción. Pues, ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo»; (33) aunque se retractó después, (34) esta declaración del gran polígrafo de México destaca el carácter

sumamente coherente y fijado del género policiaco. Antonio Planells hace un intento de esbozo del esquema clásico:

La escuela clásica tiene por héroe a un detective (por lo común un aficionado) que suele actuar independientemente de las autoridades policiales. El detective resuelve el delito (usualmente un asesinato) guiado por su vocación y devoción por el orden y la justicia, haciendo uso de su intuición y la combinación de métodos de razonamiento deductivo e inductivo. La aventura clásica sigue una secuencia, más o menos así: al principio de la narración se presenta un ambiente estable, hasta que un crimen rompe la armonía inicial. La llegada del detective marca la transición entre la situación original y el nudo de la historia. El héroe prepara y ejecuta su estrategia, basada en la observación aguda y la lógica, hasta llegar a la solución del caso. El criminal es finalmente apresado por las autoridades policiales o bien comete suicidio. Los instantes finales de la historia se utilizan para explicar cómo se llegó a la solución del crimen, tras lo cual la sociedad recobra su equilibrio inicial. (35)

Como el Dupin de Poe, el detective es, sea profesional o aficionado, un representante incondicional de la justicia o un criminal-caballero, «a man of superior intellect, shrewd and infalible reasoning», (36) una masa de materia gris en ebullición que protagoniza el relato. (37) En *Un crimen provisional*, Arqueles Vela atenta contra este principio básico al presentar un detective de pocas cualidades intelectuales. Poco conocedor del caso, llega a preguntar, con una arrogancia poco común, a un sirviente «desde cuándo conoce [...] al interfecto». (38) Pregunta que cobra sentido al enterarse el lector, dos páginas más adelante, que se trata de una muerta. La descripción comparativa que da el autor resalta aún más el aspecto —rayando en lo ridículo— del detective:

El detective hacía estas investigaciones arqueando la ceja derecha como un anzuelo psicológico, y lo hundía en la mirada sumisa de su interlocutor, queriendo desmantelar la sombra del crimen. (39)

La «ceja como anzuelo psicológico» no es eficiente si reparamos en la capacidad de almacenar y procesar la información que presenta este detective: a pesar de que el sirviente contestó que entró a prestar sus servicios el día anterior, el detective le pregunta por lo ya contestado, provocando en el empleado un silencio que «embruja el ambiente infestado de preguntas suspicaces y evasivas comprometedoras, envolviendo a los circunstantes en un capuchón impenetrable de elucubraciones» (39), caracterización hiperbólica de una atmósfera de interrogatorio. Cuando vuelve a repetir la pregunta, el sirviente le entrega una tarjeta, y el detective inquiere «¿Esto qué significa y qué aclara?»; pregunta que en su caso debería ser interior puesto que lo llamaron justamente para resolver el crimen.

Violento, el detective no cesa de acosar al sirviente y al ujier con preguntas a las que no deja contestar, llegando a amenazarlos con su pistola. Primero el sirviente, luego el ujier le dan tarjetas con nombres distintos, aparentemente siguiendo las órdenes del amo —«lo comparó con la fotografía mental que le habían grabado las instrucciones de su amo» (40)—, y el detective da la impresión de ver en ellas posibles culpables: esto lo lleva a pedir que se arreste al hombre que, según la última tarjeta que recibió, se llama Baxter: un culpable de papel.

Después de observar la muerte, decide que el crimen no está contemplado dentro de su catálogo de observaciones; sus reflexiones lo llevan a buscar un *cliché*, «el botón del chaqué que siempre se queda sobre un edredón, como un punto muerto de las pesquisas» (43; el subrayado es mío). El caso es para el detective un «asesinato lleno de erratas»(43) que desconcierta

sus meditaciones. En su plática con la secretaria del «asesino», da muestras de una erudición que no es comprendida: cuando la señorita le describe el acento de la mujer que hablaba con su patrón definiéndolo como un «acento de varios idiomas. Un poco de alemán, un poco de latín, de griego, de francés, de inglés, etc.», el detective le pregunta: «¿Esperanto?», y la secretaria no lo entiende; «¿Qué?...» (48) es la respuesta que ofrece a este abanico gratuito de su cultura lingüística. Y cuando el «asesino» penetra en un salón que el detective fue incapaz de descubrir, éste desaparece—dejado «en la tangente de las investigaciones» (49)— y es el presunto culpable quien protagoniza el desenlace, contando cómo se volvió criminal por una promesa hecha a una amiga y revelando al mismo tiempo su inocencia:

Mi única defensa es el crimen... Y ni siquiera lo será mañana... Porque no lo consumé del todo (50).

El asesino está en el derecho de declararse inocente porque esta subversión que hace Arqueles Vela de la omnipotencia de la razón policiaca va más allá de la puesta en escena de un antidetektivé, (39) un personaje inepto para la reflexión deductiva e inductiva, punto medular del género: si partimos del hecho de que el relato detectivesco, de cualquier tendencia que sea, comprende siempre «a crime, a detective, a set of suspects, and, most importantly, a solution that will establish guilt or innocence beyond any doubt», (40) todo este relato es una farsa puesto que no hubo crimen, no hubo culpable y, por lo tanto, no habrá castigo: como lo cuenta el presunto asesino, la víctima de su ensayo es un maniquí. Esta revelación final da sentido al título —«Que este crimen provisional, que puede ser precursor del verdadero, quede en un absoluto silencio» (53)— y, además de poner en evidencia la incapacidad de los médicos forenses (41) y del detective, elementos de la institución judicial, alumbra las descripciones del «cadáver»: un cuerpo «esmaltado de una vividez epidérmica», una «muerte de salón», un «flirt del suicidio», una «muerte etérea», sólo se encontró en

él «la huella de una caricia sutil que había contuccionado [sic] la gracia de su cuerpo [...]» (42); un crimen «cometido por un hipnotista o un prestidigitador», por «un revólver eléctrico de esos de última invención» (43). Esta importancia de los maniqués, además de ser un elemento muy importante de la literatura de vanguardia que juega con la deshumanización característica del futurismo, no puede sino hacernos pensar en la afición que Arqueles Vela sentía por las muñecas, según cuenta Germán List Arzubide:

Arqueles Vela vive entre las muñecas la realidad de las horas perdidas: propietaria de 50, y 5,000 muñecas, es un sultán domesticado; estas mujeres que hoy ofrece en venta, son las que dictan sus novelas. [...] Con estas mujeres representa Arqueles Vela los dramas y novelas que luego aparecen en los diarios. A una de ellas fue a la que hirió a mansalva en el Crimen Provisional, resbalando en el delito por su fragilidad. (42)

Pero no sólo la víctima —el maniquí— muestra el carácter altamente futurista de la estética estridentista de Arqueles Vela: la obsesión por la modernidad y el mundo de la máquina es sugerida en cada página, aunque sin la violencia Marinetti: (43) el sirviente que recibe al detective le entrega una tarjeta «como si hubiesen pinchado [...] el botón de su mecanismo» (39); cuando el detective lo quiere interrogar, el mismo es descrito como «sostenido únicamente por la 'plomada' de la estupefacción, que lo hacía conservar un equilibrio infinito» (44) (40). En los cajones del escritorio americano, el detective encuentra entre otras cosas «claves telegráficas [y] guías de ferrocarriles transcontinentales» (41); más adelante se describe la llegada del presunto asesino dominada por «la sensación de que entraba uno de esos batallones de las *films*, renovados constantemente por las mismas comparsas». Arqueles Vela no vacila en inventar nuevas palabras para definir una realidad nueva, como la



«subconstancia» (41) que provoca accidentes como los que hubiera podido padecer la víctima-maniquí.

Evidentemente, no sólo en la presentación de un antídetective y de una falsa víctima se encuentra la subversión vanguardista de un género sumamente estereotipado. Frente a la exactitud requerida por las pesquisas —donde el más mínimo elemento se ve cargado de un sentido único e inamovible que permite el descubrimiento de la verdad—, Vela juega con todas las especies de imprecisiones, que van desde las más nimias —«En el reloj sonaron, alternativamente, con los pasos armónicos y alegres, 10 ó 12 campanadas» (44; el subrayado es mío) hasta las más importantes, que conciernen la personalidad del presunto asesino. Este, para conquistar a una mujer, eligió la táctica de una personalidad múltiple:

Hice de mi persona una serie de personas. Catalogué en mí mismo una envidiable variedad de individuos. Fui el más completo muestrario de hombres, física-moral-intelectual-socialmente [...] (50)

La misma fragmentación del personaje que se encuentra en el retrato que la secretaria da de su patrón:

Es un hombre muy raro... [...] Unas veces es un hombre distinguido, elegante, guapo, que mira a través de su monóculo con una mirada insostenible y conquistadora... Otras, es un individuo cualquiera, despreocupado, con lentes gruesos como de sabio... con barba descuidada y cabellera canosa... Otras, un hombre de salón, frívolo y atractivo, rasurado completamente y peinado con *stacomb*... Hay semanas que no sale de su recibidor particular y otras que no se le ve ni un momento. Llega siempre en un coche de marca diferente; (46)

también se había dejado percibir al principio del relato, cuando los sirvientes ofrecieron al detective las distintas tarjetas de presentación, y éste pareció recibir con alivio la cuarta, pensando poder con ella aprehender al culpable.

La fragmentación del yo es un recurso ampliamente utilizado en la narrativa de vanguardia; el mismo Arqueles pone en boca del protagonista de *El café de nadie* unas palabras que apuntan a este fenómeno:

En este momento estoy escribiendo un artículo en el que no hay sino una tercera parte de mis conceptos, de mis ideas. Un artículo que desvía esa trayectoria reincidente de mi manera de ser. Después de escribirlo no sé si, en realidad, sea el mismo de ayer. Soy un individuo que se está renovando siempre. Un individuo al que no podrás estabilizar nunca. Un individuo al que engañarás diariamente conmigo mismo por esa mutabilidad en que vivo. Cada día besas en mí a un hombre diferente. Un hombre que es uno por la noche y otro con el alba. Canjeas hoy, como canjeaste ayer, como canjearás mañana, a este hombre diverso que parezco hoy, por aquél único que seré después y así, simultáneamente. (45)

Este yo fragmentado causó desde muy temprano inquietudes entre los escritores de vanguardia, como Borges, quien le dedicó un artículo en sus *Inquisiciones*, (46) y, más tarde, Girondo, que hizo de ello una temática clave de su *Espantapájaros* (47) —para dar sólo dos ejemplos.

El juego vanguardista de Arqueles Vela con las convenciones del género policiaco se extiende también al lenguaje. Aquí, el detective no es un ser racional; tampoco lo son los diálogos, en los que las preguntas nunca desencadenan

respuestas adecuadas. El relato comienza con una pregunta que parece provenir de alguien interesado en resolver un crimen, pero es extraño que preceda cualquier intento de saber quién es la persona interrogada. Por ello a las indagaciones del detective acerca de la posición del cadáver el interrogado responde proclamando su inocencia. La pregunta siguiente —«¿Por qué no dio usted aviso inmediato del crimen?» (39)— suscita una respuesta igualmente desacertada, y el detective prosigue inmediatamente con otra pregunta que no tiene ningún orden lógico con las anteriores; como ya lo dijimos hablando del carácter mentalmente débil de este antidetective, no sólo las preguntas no responden a ningún orden lógico de respuesta, sino que las respuestas de los interrogados parecen no importarle. Las amenazas que profiere hacia los interrogados, llenas de exclamaciones, contrastan también con la actitud reposada de la mayoría de los detectives de los relatos de tipo whodunit, los únicos que pudo conocer Vela como modelo puesto que los relatos *hard-boiled* norteamericanos tienen su origen, según críticos del género, en «*The Killers*» (1927) de Hemingway (48) o *Cosecha roja* (1929) de Dashiell Hammett, (49) novelas de cualquier modo posteriores a *Un crimen provisional*. En lugar de fijarse en la psicología de los posibles asesinos a los que está interrogando, dejándolos hablar para sacar de sus palabras datos importantes sobre el crimen, los calla e impone un turno para las confesiones: «¡Cállese! ¿Por qué no habló cuando fue interrogado? [...] En estos momentos no se le pregunta nada» (40). El tono de las exclamaciones sube hasta convertirse en amenazas corporales: «¡Declare usted...! ¡O disparo!» (40); no nos extraña, por lo tanto, que tal representante de la justicia sea descrito por el narrador que interpreta los pensamientos del sirviente como un «amenazador» (40).

Este diálogo en desfase del principio parece reproducirse cuando el detective interroga a la secretaria: aunque la trata «con cortesía», «casi camaradilmente» (45), empieza por averiguar la razón de su búsqueda antes de saber quién es; la

explicación de su presencia en el lugar del «crimen» la declina ella sin que pregunte nada al respecto el detective; sin embargo, las repuestas que da la señorita cuadran mejor con las preguntas del detective, y no parece tan desprovista de orden lógico la hilera de interrogaciones que el investigador le plantea. Esto no impide que el detective deje relucir su violencia anterior cuando toma a la muchacha de los hombros y la sacude violentamente, instigándole a que confiese quién cometió el asesinato. Pero no llega a sacar su pistola, de lo cual se puede deducir que su implicación emocional con la muchacha guapa —«una mujer morena, de grandes ojos silváticos, vestida de elegancias» (45)— reduce sus tendencias violentas.

El animismo metafórico presente en todo el texto resalta este carácter emocional de la narración. Aquí los objetos no tienen función en el desarrollo de la investigación, puesto que el detective no logra desembrollar el «crimen» y el único objeto que considera pertinente para la resolución de casos —el «botón del chaqué» mencionado arriba— no se encuentra en el lugar que inspecciona; sin embargo, tienen una vida propia: su mirada buceante percibe «un ruido de puertas que se desperezaban como unos brazos después de grandes noches aletargadas» (44), el plumero «sacudía la pereza de las cosas», las escaleras, «escaladoras de las situaciones dilucidantes» (49) reclutan pisadas, etc. Es una técnica muy presente ya en Gómez de la Serna que Arqueles Vela utiliza en *El café de nadie*, cuando al describir ciertas sillas cuenta el narrador:

Entre todas las sillas hay siempre unas que no quieren desprenderse la una de la otra, que no quieren desistir de su posesión descarada, que se abrazan fuertemente, impidiendo que se les coloque en el lugar estricto, aquel que ocupará el parroquiano consuetudinario. [...] Hasta que el más reciente, el más encogido —el mesero de los meseros— se acerca buscando el momento estratégico en que estén

desprevenidas, para separarlas de la insolencia con que se aferran a su actitud de mujeres viciosas, hiperestésicas, histéricas, atacadas de los peores males. (50)

También en *La señorita* etc. encontramos este animismo de las cosas que, en la hora de «convalecencia», se quitan «sigilosamente su antifaz cloroformizado»: por ello cuenta el narrador cómo «la calle fue pasando bajo nuestros pies, como una proyección cinemática», «los mástiles de los barcos empujaban su ansiedad, queriendo descolgar los frutos encendidos más allá de los cielos», (51) los «programas idiotas [...] se embobaliconan en las esquinas intelectuales de las ciudades civilizadas», (52) etc.

La vanguardia es, ante todo, liberación. Como lo dijo Alfredo Bosi,

La libertad estética constituye el a priori de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y, por el otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto a la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar. (53)

Aunque aquí no se trate directamente de una conciencia crítica del hombre social —Arqueles Vela dice sobre sí mismo hablando del estridentismo que «Vela contiene más valores sensuales. Lo políticosocial no le perturba en esa época»—, (54) la subversión de lo racional y establecido —aunque es evidente en todos los relatos del Arqueles Vela estrictamente estridentista— (55) cobra en *Un crimen provisional* un valor

particular al substituir la todopoderosa razón por otro elemento que se deja percibir en ciertos detalles del cuento, no en los elementos más flagrantes de juego con las convenciones del género, como la supresión del delito o la incapacidad de razonar del detective, sino justamente en lo que viene a reemplazar en él la *ratiocinatio*: la emoción. Este derecho a la emotividad, Maples Arce lo había considerado ya en 1921 como un punto clave del estridentismo, cuando le dedicó todo el punto viii de *Actual* número 1; se destaca de éste que

todo el mundo trata por un sistema de escoleta reglamentaria de fijar sus ideas presentando un solo aspecto de la emoción, que es originaria y tridimensionalmente esférica, con pretextos sinceristas de claridad y sencillez primaria dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico esta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. De aquí, que exista una más amplia interpretación en las emociones personales electrolizadas en el positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque éstos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida. (56)

Es éste el punto medular de la poética expresada veinticinco años más tarde por Arqueles Vela en sus *Fundamentos de la literatura mexicana* donde, oponiéndolo a la novela —generalizadora y fijadora de caracteres correspondientes al fondo común humano de las emociones— pone de manifiesto la importancia del cuento:

Por su índole poética, el cuento no exige ni proceso lógico en su desarrollo, ni rigurosidad en la estructura de los caracteres: en un estado emocional libremente concebido y realizado, sin sujeciones a las unidades de tiempo y espacio. La unidad —como toda unidad poética— reposa sobre los sentimientos; y no tiene medida común con una lógica expresa, sino con la que se establece al relacionar las causas internas de la acción por medio de un proceso sensorial. (57)

En la ponencia sobre los relatos de Arqueles Vela que leyó durante el simposio de 1981, Renato Prada propuso como elemento de cohesión para los tres relatos de *El café de nadie* «la destrucción de la coherencia lógico-causal del realismo naturalista, y, por tanto, la instauración de [...] un sistema del absurdo que, por supuesto, al hacerse 'sistema' funda, a su vez, su propia lógica». (58) Pero un sistema del absurdo contradice la visión del propio Arqueles sobre la construcción de sus cuentos, cuya unidad reposa sobre los sentimientos y a los que considera caracterizados por una «lógica» con base en lo sensorial.

La poética de Arqueles Vela no se limita a estas consideraciones sobre el carácter ilógico y sin fijar del cuento; se preocupa también por establecer las relaciones entre el relato y la realidad:

En el cuento, la realidad se esconde en la acción de la fantasía. Acción e imaginación constituyen elementos recíprocos, gravitantes en sí mismos, fusionados en tintas imprecisables; en tal forma de imbricamiento, que no es posible dilucidar cuando los rudimentos reales se convierten en irrealidad plena y extremosa. O a la inversa, cuando lo ideal se transmuta en plena materia inanimada o estado larvario íntimo.

¿Podríamos ver allí una definición del cuento fantástico? La realidad disfrazada de fantasía, las fronteras borrosas entre el mundo real y la imaginación, son elementos de los que partieron los críticos como Todorov o BessiÈres para fijar las estructuras de este género. Pero la fijación que llevaron a cabo subraya el carácter de «imaginación razonada» de la ficción fantástica: este término, con el que Borges define *La invención de Morel*, (59) no puede sino recordarnos las ficciones policiacas, porque caben también dentro de la categoría racional.

Sería posible una lectura fantástica de *Un crimen provisional*. La vacilación intervendría cuando empieza, en la segunda de las seis partes del relato, la descripción de la muerta: un término como «crimen hipotético» (41), un cadáver que parece haber sufrido sólo un cambio atmosférico (42), etc. La idea de unos «ensayos» presenciados por la secretaria aplana el camino hacia la solución: el crimen es provisional, porque se cometió sobre un maniquí.

Pero sería restringir el concepto de «cuento abierto» — para utilizar aquí un término que recuerda la «obra abierta» de Eco— que propone Arqueles Vela. Porque si bien para él «la realidad se esconde en la acción de la fantasía», „nade que «en la creación cuentística actúa la individualidad sin restricciones para transformar la realidad». (60) Si en la misma década en la que Arqueles Vela escribió *Un crimen provisional* Jean Epstein afirmaba: «La búsqueda de lo nuevo, he ahí el resorte de toda estética», (61) y si Arqueles Vela subvirtió el género policiaco para transformarlo en algo nuevo, ¿fue para caer en otro sistema establecido? Una individualidad sin restricciones, el reflejo de las emociones profundas mencionadas por Maples Arce, una búsqueda de la libertad absoluta de creación mediante la subversión de la razón positivista, el rechazo a ser encasillado... ¿Por qué no hablar sencillamente de un cuento estridentista? Género sin duda alguna reducido, pero que responde a la actitud del movimiento expresada por Arqueles en «La sonrisa estridentista»:



Por esa facultad de no dejar que las ideas se desplacen como las de la generalidad es que parecemos incongruentes y disparatados. Sin embargo, eso hace que nuestra sonrisa sea verdadera, sincera, con la verdad y la sinceridad, con la incongruencia de la vida, que todavía no tiene ningún argumento. Entre todas las sonrisas, la nuestra se enreda y desenreda en los instantes, explayándose, recogándose, inutilizando y vivificando los contrastes a cada momento, porque como es transeúnte, no se refugiará nunca en los museos intelectuales. (62)

## NOTAS

- 1 *Apud* Luis Mario Schneider, *El estridentismo*. México 1921-1927, UNAM, México, 1985, p. 11.
- 2 Germán List Arzubide dice al respecto: «[...] el que le dio nombre, como siempre, fue Arqueles, que tenía una imaginación frondosa [...]». Esther Hernández Palacio, «Entrevista con Germán List Arzubide», en Gabriela Becerra (ed.), *El estridentismo: memoria y valoración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 221 (SEP 80, 50).
- 3 List Arzubide cuenta por ejemplo en la mesa testimonial del simposio xalapeño sobre estridentismo cómo tuvo que dejar Puebla por México después del alboroto causado por la distribución del Actual número 2, preparado por él mismo y Maples Arce. «El estridentismo en la memoria», en Gabriela Becerra, op. cit., pp. 19-20.
- 4 Tomando como ejemplo a Rimbaud, Calinescu rechaza la idea de Poggioli de que existe un divorcio completo entre las dos categorías de vanguardia, en *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 113.
- 5 Para Schwartz, «vanguardia estética» y «vanguardia política» son dos polos en permanente enfrentamiento, y la tensión que de allí resulta «produce diversas influencias en la producción

- de los años 20, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos», en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 34.
- 6 Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965, p. 28.
- 7 Esta es para Nelson Osorio una de las características de las vanguardias hispanoamericanas (Véase *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. XXIII). Fueron relativamente numerosos los contactos con intelectuales latinoamericanos, como Pablo Neruda y Miguel Angel Asturias; incluso se encuentra en *Irradiador* el esbozo de una ramificación del estridentismo hacia Guatemala mediante la revista de vanguardia *Etc.* dirigida por David Vela, hermano de Arqueles, y Miguel Angel Asturias (véase Stefan Baciú, *Estridentismo. Estridentistas*, Instituto Veracruzano de Cultura-H. Ayuntamiento de Xalapa, Xalapa, 1995, p. 50). Sin embargo, los manifiestos estridentistas resaltan más bien la necesidad de una visión cosmopolita, es decir un abandono de «los capítulos convencionales del arte nacional» (Actual número 1, apud Schneider, *op. cit.*, p. 45) que una reacción comunitaria anti-imperialismo norteamericano como el expresado por el «sindicato de trabajadores i artistas de Cuba» (apud Osorio, *op. cit.*, p. 255) o de Mariblanca Sabas Aloma del también cubano Grupo Minorista (apud *ibid.*, p. 275).
- 8 Stefan Baciú, «Estridentismo mexicano y modernismo brasileño: vasos comunicantes», en Gabriela Becerra, *op. cit.*, p. 35; también Raúl Otto-González dice que el estridentismo, «[...] si en algunos aspectos coincidía con los que en aquellos momentos se estaban produciendo en Europa, [...] se distinguió de otros vanguardismos por tener raíces propias que se manifiestan en su índole revolucionaria, nacionalista y popular», «Conocimiento y reconocimiento del estridentismo», en Gabriela Becerra, *op. cit.*, p. 83; si bien uno puede aceptar el primero y, con las debidas precauciones, el tercer adjetivo, creo que el «nacionalismo» no era lo que perseguían los estridentistas.

- 9 Así los llama Miguel Bustos Cerecedo en su ponencia «Estridentistas en la sombra», en Gabriela Becerra, *op. cit.*, p. 260.
- 10 Fue él quien publicó en 1926, en plena actividad literario-política del grupo, una especie de anecdotario titulado *El movimiento estridentista*, que volvió a organizar cuarenta años más tarde.
- 11 Es el calificativo que le da, entre otros, Germán List Arzubide en Baciú, *op. cit.*, p. 25. Resulta muy evidente aquí uno de los problemas de la vanguardia destacado por Osorio: la división canónica en géneros lírico, narrativo y dramático encasilla muchas veces a los autores en uno de ellos y deja en la sombra su producción que no quepa en aquella categoría. Además de sus obras en prosa, Arqueles Vela publicó también cuatro poemarios: *El sendero gris y otros poemas* (1921), *La muchacha de las multitudes* (s.f.), *Cantata a las muchachas fuertes y alegres* (1940) y *Poemontajes* (1968).
- 12 En el diccionario de Cortés leemos: «Arqueles Vela was born in Tapachula, Chiapas, on December 1899», *Dictionary of Mexican Literature*, Greenwood Press, London, 1992, s.v. *Vela*; Germán List Arzubide cuenta en una entrevista: «Tengo noticias que nació en el estado de Chiapas, en un lugar de la frontera», en Baciú, *op. cit.*, p. 25.
- 13 Germán List Arzubide en Baciú, *op. cit.*, 25.
- 14 Si creemos a Kenneth C. Monahan, esta revista fue, junto con *Zig-Zag* y *Revista de Revistas*, una de las revistas más importantes en la cultura mexicana de aquellos años, «Preludio al estridentismo», en Gabriel Becerra, *op. cit.*, p. 104.
- 15 Arqueles Vela, *El café de nadie*, Conaculta, México, 1990 (*Lecturas mexicanas*. Tercera serie, 20), p. 30.
- 16 Al contrario de la mayoría de los Contemporáneos, que viajaron patrocinados por el gobierno en el desempeño de funciones diplomáticas, Vela se fue a Europa y al Oriente «en busca de nuevas corrientes de renovación espiritual» (véase «La fecha en blanco», *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1926, *apud* Schneider, *op. cit.*, p. 29); sus dificultades financieras aparecen contadas con mucha gracia en las anécdotas recopiladas en sus *Sincrónicas*, como por ejemplo la visita a Concha Espina, en la que la venta de los libros regalados por la autora le

- permitieron pagarse una comida decente (Liberta-Sumaria, México, 1980, pp. 153-155).
- 17 En la edición reciente de Conaculta, la extensión es de 20 páginas para *El café de nadie*, 14 para *Un crimen provisional* y 11 para *La señorita* etc.
- 18 Baciú, *op. cit.*, p. 25.
- 19 *Apud* Schneider, *op. cit.*, p. 29.
- 20 Nelson Osorio, *op. cit.*, p. XXII.
- 21 *Ibid.*, p. XXXV; la preferencia que manifiesta Arqueles Vela por el cuento en sus escritos teóricos nos hace optar por este género en el caso de *Un crimen provisional*; véase *infra*, p. 20.
- 22 *El Universal Ilustrado*, 6 de enero de 1927, p. 34.
- 23 Véase Marc Lits, *Le roman policier*, Paralittératures, Liège, 1995, pp. 15-17.
- 24 Para una historia del género, que hace remontar incluso a la Biblia, véase el artículo de Antonio Planells «El detective literario: panorámica del género policiaco de Poe a Borges», *Escritura*, 10 (1985), pp. 71-101.
- 25 Los primeros relatos policiacos forman parte de la categoría llamada *whodunit* o *relato problema*, considerado como el modelo clásico y el más seguido por los autores latinoamericanos; la característica de los primeros relatos de *whodunit* es el interés casi nulo por la realidad que circunda los rompecabezas cerebrales a los que se ve enfrentada la materia gris de los detectives. En su introducción a los *Cuentos de la serie negra*, Ricardo Piglia explica como sigue los cambios que originaron el *hard-boiled*: «The stock market crash, strikes, unemployment, as well as prohibition, political gangsterism, the war against bootleggers, corruption: trying to reflect (and denounce) that reality, North American novelists invented a new genre.» (*apud* Amelia S. Simpson, *Detective Fiction from Latin America*, Associated University Press, Cranbury, 1990, p. 12).
- 26 Existen evidentemente casos aislados en otros lugares, como los que incluye Donald Yates en su antología *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America* (Herder and Herder, New York, 1972): en el Perú, el creador anónimo del detective Gabriel Sotana —que aparece en el cuento «El crimen de Malambo»— o *La piedra en el agua de Harry*

- Belevan*; en Columbia el escritor Hernando Téllez y, por qué no, *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez, novela a la que Amelia Simpson dedica un análisis en su libro (*op. cit.*, pp. 167-175).
- 27 Para Ma. Elvira Bermúdez, autora de cuentos policiacos y recopiladora de *Los mejores cuentos mexicanos*, la falta de práctica del género en México se debía a la carencia total de prestigio de esta literatura, causada por su carácter extremadamente estereotipado. Contradiendo a Monsiváis —quien afirma que la ficción detectivesca no puede existir en América Latina porque no se halla en estos países la misma admiración y fe ciega en la justicia que se conoce en las democracias occidentales productoras de literatura policiaca—, Vicente Torres retoma el argumento del descrédito del género propuesto por Bermúdez y añade otro de peso: la ausencia de una instancia de publicación propia a este tipo de ficción (*El cuento policial mexicano*, Diógenes, México, 1982, pp. 12-14).
- 28 Véase Amelia Simpson, *op. cit.*, pp. 29-31 y 126-130.
- 29 Luis Leal, *El cuento hispanoamericano*, Andrea, México, 1971, p. 142).
- 30 Véase Yates, *El cuento policial latinoamericano*, Andrea, México, 1964, p. 8.
- 31 *Un crimen provisional* aparece publicado por primera vez en *El café de nadie* de 1926; es la única fecha tangible que tengamos, aunque la viuda de Arqueles Vela, Hortensia Lénica Puyhol de Vela afirme que el relato apareció en 1924 («La narrativa estridentista del intransferible Arqueles Vela», en Gabriela Becerra, *op. cit.*, p. 191).
- 32 También Borges jugó con las convenciones del género, introduciendo una dimensión metafísica que lo lleva hasta la parodia de la ficción detectivesca en «La muerte y la brújula», pero este relato se publicó casi veinte años después del de Vela, en *Artificios*.
- 33 Alfonso Reyes, *Prosa y poesía*, ed. James Willis Robb, Cátedra, Madrid, 1975, p. 153.
- 34 En *Marginalia. Tercera serie. 1940-1959*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- 35 *Art. cit.*, p. 71.

- 36 Amelia Simpson, *op. cit.*, p. 10; Borges dijo al respecto de la literatura policiaca que Poe fue el primero en considerar la literatura «como una operación de la mente, no del espíritu», «El cuento policial» en *Obras completas*, t. IV, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 190.
- 37 Esta característica principal, que cuadra perfectamente con la ficción detectivesca inglesa —los detectives franceses utilizan, además de la inteligencia, la intuición—, permite a Francisco Gutiérrez Carbajo afirmar que Conan Doyle presenta no a un «caballero» sino a un «cerebro»: «El personaje se deshumaniza. Lo único humano de Sherlock Holmes [...] son sus manías; el resto es fría inteligencia sobrehumana. Cualquier deducción de Holmes da en la diana, porque así lo quieren la casualidad, las coincidencias y el propio Conan Doyle. Aparentemente, su lógica es sólida, pero en el fondo, [...] es una lógica de salón, divertimento, prestidigitación más que inteligencia, ilusionismo puro», en «Caracterización del personaje en la novela policiaca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 123 (1981), p. 130.
- 38 Arqueles Vela, *Un crimen provisional* en *El café de nadie*, Conaculta, México, 1990 (*Lecturas mexicanas, Tercera serie*, 20), p. 39; en adelante pongo el número de página entre paréntesis en el texto.
- 39 Utilizo aquí el prefijo anti- en el sentido que puede tener en un término como *antihéroe*; este cuento podría funcionar como una parodia del género policiaco, del mismo modo que se afirma que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es una parodia de las novelas de caballerías; sin embargo, prefiero a «parodia» el término de «subversión», más afín, creo, para expresar el carácter vanguardista de este texto de Vela.
- 40 Amelia Simpson, *op. cit.*, p. 14.
- 41 «[...] los médicos legistas que practicaron el reconocimiento se consideraron incompetentes para rendir un informe satisfactorio y dilucidante. Habían fracasado en sus observaciones científicas y confesaban su impotencia, analizando las causas que produjeron una muerte semejante, tan llena de las claridades de la vida» (42).
- 42 En *El movimiento estridentista*, apud Schneider, *op. cit.*, pp. 272-273.

- 43 Cuarenta años después de la primera redacción de su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre juzga esta omnipotencia futurista de la máquina como un error de Marinetti, apoyándose en el juicio crítico de Cocteau (*op. cit.*, pp. 132-133).
- 44 Esta metáfora debió de parecerle atrevida a Arqueles Vela — o quizá al cajista que formó el texto—, a tal punto que aparece entrecomillada en el texto.
- 45 *El café de nadie*, en *op. cit.*, p. 24.
- 46 «La nadería de la personalidad» en *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, pp. 84-95.
- 47 El «fragmento» (optamos por esta denominación para no meternos en problemas de género, cuestión central en esta obra de Oliverio Girondo) 8 —que empieza con «Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades» (Girondo, *Obras*, Losada, Buenos Aires, 1968, p. 171)— puede representar una clave de lectura para unir los demás textos.
- 48 Piglia considera este cuento como el modelo de la escuela *hard-boiled*: «The rules of the hard-boiled novel are already established in those two professional killers who go to Chicago to murder an ex-prize fighter whom they don't know, in that «hired» kill for which explanation is neither provided nor attempted», apud Amelia Simpson, *op. cit.*, p. 12.
- 49 Francisco Gutiérrez Carbajo considera esta novela como la primera del género, en *art. cit.*, p. 328.
- 50 Arqueles Vela, *op. cit.*, pp. 27-28.
- 51 En Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 59.
- 52 *Ibid.*, p. 60.
- 53 Alfredo Bosi, «La parábola de las vanguardias latinoamericanas», en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 18.
- 54 Arqueles Vela, *Literatura Universal*, Botas, México, 1959, p. 179. El estudio de otro cuento parecido a éste, publicado en los *Cuentos del día y de la noche* (Editorial Don Quijote, México, 1945), revela una crítica mucho más fuerte a la burocracia y a la institución de la justicia, probablemente bajo la influencia de lo que se hacía en el teatro de carpa.
- 55 Se trata de los relatos publicados entre 1922 y 1926 que he mencionado aquí. Con respecto a esto, resulta interesante

notar que mientras Aurora Ocampo considera que el primer volumen importante de Vela prosista fue *Cuentos del día y de la noche*, libro en el que «plantea los problemas humanos más hondos con absoluta sencillez, fina maestría y sutil método para resolverlos» (*Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM-Centro de Estudios Literarios, México, 1967, s.v. *Vela*, Germán List Arzubide cuenta cómo «después publicó otras novelas, ya no con la técnica estridentista, que no han tenido la suerte de las primeras, tal vez porque el público reclamaba una continuación de aquéllas» (Baciu, *op. cit.*, pp. 25-26).

- 56 *Apud* Schneider, *op. cit.*, p. 44.
- 57 Arqueles Vela, *Fundamentos de la literatura mexicana*, Ed. Patria, México, 1953 (*Cultura para todos*, 26), p. 108.
- 58 Renato Prada Oropeza, «Texto y proyección: los relatos de Arqueles Vela», en Gabriela Becerra, *op. cit.*, p. 175.
- 59 Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. IV, Emecé, Buenos Aires, p. 26.
- 60 Arqueles Vela, *Fundamentos de la literatura mexicana*, p. 108.
- 61 *Apud* Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 41.
- 62 Arqueles Vela, «La sonrisa estridentista», *El Universal Ilustrado*, 24 de diciembre de 1924, p. 24.