

***El complot mongol*. La transmedialidad del género negro en México**

María Morales Zea

Universidad de las Artes de Yucatán

Resumen

El presente artículo analiza el caso de la novela *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal y sus traducciones intermediales homónimas en el cine (1977, 2019) y el cómic (2000, 2018). Para ello se parte de la teoría de la traducción intersemiótica desarrollada por Torop (2002) y Sonesson (2019), en la cual el traductor es el intérprete de los significados del texto fuente, que debe traducir dentro de la cultura de su propio contexto, con lo que continúa un proceso constante de autocomunicación que llega a conformar una semiosfera o espacio semiótico profundamente intertextual. Desde este marco, se exponen los diferentes significados que resultan de las traducciones de la obra y cómo estas se entienden en los diversos entornos de cada autor y cada obra específica. Por último, el estudio demuestra el papel central de la obra de Bernal en el desarrollo del *noir* mexicano y en sus distintos medios de expresión, lo que se comprueba en su reelaboración constante a lo largo de varias décadas.

Palabras clave: cine negro, novela policiaca, transmedialidad, traducción intersemiótica, cómic.

Abstract

This paper analyzes Rafael Bernal's novel *El complot mongol* (1969) and its homonymous intermedial translations in film (1977, 2019) and comics (2000, 2018). It draws on the theory of intersemiotic translation developed by Torop (2002) and Sonesson (2019), which posits that the translator is the interpreter of the meanings of the source text, who must translate within the culture of their own context, thus continuing a constant process of self-communication that shapes a profoundly intertextual semiosphere or semiotic space. From this framework, the article examines the various meanings that arise from the translations of the work and how these meanings are interpreted within the diverse contexts of each author and their respective works. Ultimately, the study highlights the pivotal role of Bernal's work in the evolution of Mexican noir across various media, as reflected in its ongoing adaptation over several decades.

Keywords: film noir, detective novel, transmediality, intersemiotic translation, comics.

Introducción

Rafael Bernal imaginó en su novela *El complot mongol*, de 1969, cómo serían las aventuras de espías a la mexicana en plena Guerra Fría. Su obra es considerada fundadora de la novela negra en México. Quizá esta peculiaridad le permitió dar el paso a otros formatos en los que las trasposiciones de este género han sido prolíficas, el cine y la novela gráfica. Lo hicieron de forma alternada: primero una película dirigida por Antonio Eceiza en 1977; luego, en el año 2000, se inició la publicación de la novela gráfica por tomos, aunque esta quedó inconclusa hasta 2018, cuando finalmente se publicó en un solo volumen el proyecto de Luis Humberto Crosthwaite y Ricardo Peláez Goicoetxea —como aparece en la primera edición de la novela gráfica—; por último, en 2019, se estrenó una segunda película homónima, esta vez dirigida por Sebastián del Amo. La diversidad temporal y de formato que encontramos en las obras emanadas de la novela de 1969, al pasar de la novela al cine y a la novela gráfica, convierte este caso en un excelente ejemplo de traducción intersemiótica o trasposición en México.

Marco teórico

Los estudios que bordan la trasposición parten de la teoría de la traducción intersemiótica enunciada por Roman Jakobson, quien propuso a la traducción como una operación no de sustitución de un signo por otro, sino como de búsqueda de la esencia del signo que se quiere traducir, es decir su interpretación, idea que reconoce proviene de Charles S. Peirce. Para Jakobson, el punto nodal estaba puesto en quien interpreta y realiza la operación de trasvase de acuerdo con su propio criterio; el intérprete es quien lleva el contenido de un sistema semiótico a otro, no signo a signo, sino signo a significado. A partir de esto, identifica tres maneras de interpretar un signo lingüístico: la traducción intralingüística (o reformulación dentro de una misma lengua), la traducción interlingüística (o la traducción propiamente dicha) y la traducción intersemiótica (o transmutación), la cual define como “una interpretación de signos verbales por significados de un sistema de signos no verbales” (Jakobson, 1959, p. 79).

En fechas más recientes, Peeter Torop ha dado mayor realce a los estudios sobre traducción intersemiótica en la sociedad actual con su noción de semiosfera o espacio semiótico, en la que también recupera las teorías de Iuri Lotman y la escuela de Tartu-Moscú. Lotman señalaba que existe en la traducción un intercambio constante de información que al enfrentarse con el mundo externo genera “traducciones metafóricas”, las cuales transforman los dos textos involucrados en ella (Lotman, 1998, p. 107), es decir, el texto fuente y el texto de llegada. En la comunicación, el mensaje requiere ser interpretado y por tanto traducido mediante el diálogo entre el “microcosmos interior del hombre y el macrocosmos del universo que lo rodea” (Lotman, 1998, p. 134). A partir de esto, la teoría de Lotman confiere un lugar central a la traducción dentro de los procesos semióticos, pues todo acto de comunicación sería un proceso de traducción.

Es así como, en continuidad con la teoría de Lotman, Torop ha realizado diversos análisis sobre la intersemiosis. Propone un “modelo taxonómico virtual del proceso de traducción” en el que hace patente la diversidad de traducciones posibles para un texto fuente, que hace imposible hablar de una traducción ideal o única. Concibe la cultura actual como un flujo constante de traducciones intersemióticas; y que, en suma “es posible describir a la cultura como un proceso

infinito de traducción total” (Torop, 2002, p. 2). La cultura, así vista, sería el conjunto de traducciones que manifiestan la autocomunicación dentro de la cultura, misma que permite la creación de nuevos códigos y significados. A esta constante intertextualidad se añade la diversidad de medios disponibles por los cuales se transmiten los textos, la intermedialidad, así como la interdiscursividad o la combinación de diferentes convenciones del lenguaje como género, discurso o estilo, los cuales transforman en diferente medida su recepción e interpretación al fluir en el espacio intersemiótico (Torop, 2004, pp. 65-66). El caso de *El complot mongol* es ejemplo de este flujo, que va más allá de lenguajes y medios, y que inserta y es producto de una semiosfera específica, transmedial, que va del ámbito puramente literario (la novela policiaca, negra o *noir*, de detectives), al cinematográfico (el cine *noir*) y al cómic o novela gráfica (con el cómic *noir*). Es decir, existe una semiosfera transmedial claramente identificada en este caso, que comparte elementos estéticos y narrativos importantes, pero que también tiene especificidades.

Al mismo tiempo, en el complejo proceso de traducciones el papel del traductor es nodal, pues, como señala Goran Sonesson, “el traductor es un sujeto doblemente activo, como intérprete y como creador de un nuevo texto [y el resultado] debe situarse en un punto dado entre la dimensión hermenéutica y la dimensión retórica de ambos actos de comunicación” (2018-2019, p. 180). Al estudiar las posibilidades de cada lenguaje y cómo pueden influir estas en la traducción, Sonesson afirma que el lenguaje tiene límites en su capacidad de transmitir cualidades sensoriales. Sin embargo, reconoce que la imagen tiene una limitación igualmente importante, que es la imposibilidad de representar óptimamente la continuidad temporal o espacial, sino únicamente conjuntos limitados de sus cualidades. Por tanto, es imposible que el traductor pueda expresar todo el contenido del mensaje original en una traducción intersemiótica, por lo que remarca que se debe hablar de una transposición intersemiótica (2019, pp. 96-97).

Por lo anterior, el presente estudio parte de la teoría de la traducción intersemiótica desarrollada por Torop (2002) y Sonesson (2019), en la cual el traductor es el intérprete de los significados del texto fuente, que debe traducir dentro de la cultura de su propio contexto, con lo que continúa un proceso constante de autocomunicación que llega a conformar una semiosfera o espacio semiótico profundamente intertextual. Desde esta perspectiva el estudio demuestra el papel central de la obra de Bernal en el desarrollo del *noir* mexicano y en sus distintos medios de expresión.

Metodología

Aunque el interés del trabajo es realizar una comparativa que encuentre las diferencias y permanencias entre las obras, se asume el principio de originalidad de la obra de arte, por lo cual se consideró necesario entender cada una de forma independiente. Por ello cada una se explica en su propio contexto, como obra de autores con sus propias ideas y posibilidades. Este será el punto de partida en cada caso. Se explica el contexto de cada obra y sus autores para poder identificar los símbolos, significados e intertextualidades que pudieran conformar una semiosfera del género negro en México.

Además, se presentan las diferencias que se encuentran con las obras anteriores, considerando también las particularidades de cada medio. Se aprecian las diferentes posibilidades de cada formato que se expresa en su propio lenguaje y el desarrollo de la estética de estos, que

tienen a su vez toda una tradición en cuanto al tratamiento del espionaje y la novela negra a nivel mundial y nacional. Por ello, al comparar las cuatro versiones de *El complot mongol* encontraremos diferentes formas de presentar la idiosincrasia del mexicano, y a la policía mexicana, tantas veces cuestionada en su capacidad para resolver casos, en el marco de la intriga internacional.

La novela negra

El género de la novela policial no ha gozado de gran reconocimiento en México. Pese a que este tipo de literatura se cultivó desde mediados del siglo XIX en Estados Unidos, en nuestro país los primeros ejemplos corresponden a una literatura popular propia de los puestos de revistas y alejada de refinamientos estilísticos. Es hasta la década de los cuarenta del siglo XX, cuando escritores de mayor prestigio comenzaron a escribir obras del género. Antonio Helú fue pionero en el género con su revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, publicada entre 1943 y 1953; junto con él María Elvira Bermúdez y Rodolfo Usigli fueron exponentes del policial. En ese contexto, el escritor y diplomático Rafael Bernal comenzó una carrera literaria de bajo perfil publicando *Tres novelas policiacas* y *Un muerto en la tumba. Novela policiaca*, ambas en 1946. Dichas obras fueron publicadas por la editorial Jus, de tendencias conservadoras, lo que iba bien con un muy católico y hasta sinarquista escritor. Estos textos fueron el resultado de los trabajos que Bernal desarrolló en el círculo literario Club de la Calle Morgue, donde compartió su interés por el género policiaco con Antonio Helú y el catalán Enrique F. Gual. Se trata de textos que se encuentran dentro del “policial clásico, de enigma o escuela inglesa” (2015, p. 34).

No obstante, Bernal escribió posteriormente muchos otros trabajos de distintos géneros, entre ensayos, obras teatrales, guiones cinematográficos, cuentos y poemas. Es en el ocaso de su vida cuando regresó con más fuerza al género con el más reputado de todos sus textos, su tercer trabajo policial, *El complot mongol*, que publicó con la editorial Joaquín Mortiz en 1969, tres años antes de su deceso en Berna, Suiza. La importancia y fama de esta obra ha sido analizada por muchos especialistas, que la catalogan como la primera novela neopolicial, la primera novela *hard boiled* o la primera novela negra, y en todos los casos, como la mejor novela del tipo en México (Towle, 2015; Soriano-Giles, 2017). Vale la pena recuperar lo que Paco Ignacio Taibo II (2000) identifica como las claves que ya están presentes en la obra y serán después parte del policial mexicano:

la recuperación del lenguaje popular, la malicia barroca de las anécdotas mexicanas, la constante impresión de que el poder era la gran fuente del mal, que todos en el aparato estatal eran unos transas, la idea de que un paranoico era un mexicano con sentido común y el encuentro con los pasajeros urbanos del D.F. (s.p.).

Sin duda esta novela era el punto de partida de lo que habría de ser un amplio movimiento.

En resumen, *El complot mongol* nos relata, desde la perspectiva de su protagonista Filiberto García, la investigación en torno a un presunto complot internacional para asesinar al presidente de los Estados Unidos durante su visita a México. En medio de dicha investigación, García establece una relación afectiva con Marta Fong —Martita—, marcada por la sospecha hacia la joven, al tiempo que descubre sentimientos nuevos en él. No obstante, la novela es mucho más que

eso: es una crítica al sistema establecido después de la Revolución, a las prácticas tácitas del gobierno, y una honda reflexión sobre la muerte en general, y la vida particular de García.

Siguiendo la tipología del género establecido por Mempo Giardinelli (1998), en la aventura de Filiberto García se conjugan los elementos de tres tipos de novela negra; la novela del detective investigador, pues ese es el papel que desempeña Filiberto; la novela de espionaje, puesto que se involucra a los investigadores-espías de la Unión Soviética y los Estados Unidos, Laski y Graves, y se desarrolla en el contexto de la Guerra Fría; y, por último, se trata de una novela de crítica social, puesto que Filiberto reflexiona ampliamente sobre el estado de cosas en el que vive, cuestionando a las instituciones y a la Revolución, mientras da lugar también a la representación de la cotidianidad de las distintas clases de la Ciudad de México.

Vicente Francisco Torres, uno de sus primeros redescubridores en el ámbito de la academia, señaló que uno de los aciertos más llamativos de la novela está en el lenguaje que utiliza, el cual “salió de los márgenes de la propiedad y se hizo ágil y soez, lleno de mexicanismo” (Torres, 1994, p. 35), reflejando la psicología del protagonista, de un contexto y una época llena de escepticismo frente al discurso estatal. A lo largo de todo el texto podemos encontrar la palabra *pinche* repetida en innumerables ocasiones, pero también dichos populares, refranes y figuras que aderezan el lenguaje de Filiberto y contrastan con el habla de los demás personajes: “Que no sepa la mano izquierda lo que hace la derecha. ¿Y para qué andar de hocicón? Los hociques como que viven poco. Pico de cera, que el pez por la boca muere” (Bernal, 2011, p. 59).

Otra característica de la novela es la representación de la Ciudad de México. A través del relato podemos adentrarnos en los recovecos de la ciudad en la década de los sesenta. Bernal logra transmitirnos un ambiente anclado en lugares conocidos, al menos para los capitalinos. No teme nombrar lugares famosos, calles o espacios comerciales, dando realismo a la historia. En ese sentido, encontramos referencia a lugares que existen aún hoy en día, como los que menciona Filiberto cuando da instrucciones a Martita: “Quiero que vayas a El Palacio de Hierro y te compres unos vestidos y todo lo que te haga falta, Martita. Ya no vas a volver a la calle de Dolores” (Bernal, 2011, p. 152). Esto, sumado a la intriga y la acción constante que se desarrolla en la historia, explica el éxito de la obra.

Lo oscuro ante el brillo de la gran pantalla

Antes de adentrarnos en el mundo cinematográfico es necesario recordar que nada de lo siguiente se puede comprender si perdemos de vista la transmedialidad del género negro, pues el mismo texto literario fuente es creado en una semiosfera fuertemente marcada por el cine *noir* norteamericano. El nacimiento y auge de este género cinematográfico se da precisamente en la antesala de la escritura y publicación de *El complot mongol*, y no puede obviarse el gusto que Bernal tenía por el cine y la televisión, que lo llevó a escribir guiones para ambos medios. El cine *noir* se desarrolló aproximadamente durante la Segunda Guerra Mundial, pero es también heredero de los problemas ocasionados por la Gran Guerra, agudizados en el periodo de entreguerras: la pobreza y el hambre, la tristeza de los excombatientes como germen, pero también el psicoanálisis que intentaba comprender la nueva realidad (Sánchez, 1999). En el aspecto visual retomó elementos del expresionismo alemán, mismos que ya proporcionaban atmósferas sombrías y angustiantes. Con todo, José Luis Sánchez Noriega afirma que:

el carácter “negro” de este cine reside no tanto en los aspectos temáticos o formales como en una metafísica, una consideración de lo real que establece un fuerte dualismo entre la visión conformista del individuo y la sociedad y una indagación más profunda y determinante para el resultado de los conflictos dramáticos: de ahí el pozo amargo, escéptico o pesimista que, en definitiva, ofrecen las películas que pone de relieve la corrupción policial, la pasión amorosa ciega, el enloquecimiento de las masas, la sed de poder, los mecanismos del subconsciente... todos los cuales tienen en común una fatalidad destructora y necrófila (1999, p. 2).

No obstante, una parte del cine negro también abreva de la tragedia clásica. Esto ha sido analizado por estudiosos del género, como Raymond Borde, Étienne Chaumeton y Jon Tuska. Por ello, para Emeterio Diez, este cine “surge de la visión trágica que se instaura en ciertos sectores intelectuales de Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial y alcanza sus cuotas estéticas más altas cuando esa visión se expresa por medio de lo trágico” (2008, pp. 353-354). Esta visión es probablemente lo que ha facilitado la continuidad del género, especialmente en Latinoamérica, donde la formación de cárteles o mafias de la droga adquirieron un gran poder y presencia en la vida cotidiana de sus habitantes.

El cine *noir* llegó pronto del vecino país a México, aunque de manera tímida, de la mano de Juan Rogelio García García, más conocido como Juan Orol (Lalín, España, 1897-Ciudad de México, 1988), quien realizó varias películas de gánsteres y rumberas, mezcla ecléctica con la que intentó nacionalizar el género. En sus películas predominó la mujer fatal, así como el mundo del crimen y la vida nocturna; la mayor parte de ellas fueron realizadas entre la década de los cuarenta y la de los sesenta. Su obra se volvió cine de culto hacia el final de su vida, debido a lo surrealista de sus argumentos y el poco presupuesto con el que generalmente filmaba. Sin embargo, aunque este antecedente es relevante —en especial para la cinta de 2019— la primera versión cinematográfica de *El complot mongol* responde más al tipo de cine que se venía filmando en México en la década de los setenta.

Como expone Jorge Ayala Blanco, entre 1973 y 1985 las producciones nacionales dieron un especial protagonismo a la ciudad y sus contrastes, siendo un cine marcadamente crudo y soez. Temas frecuentes del cine popular fueron la pobreza o el “jodidismo” (Ayala, 2018, p. 24), el mundo del burdel o de las ficheras, así como los intentos de redención de dichos grupos sociales, los cuales generalmente acaban en tragedia o simplemente en desilusión, todo en medio de innumerables albures. Es en ese contexto que se filma la primera película de *El complot mongol*, que se estrenó en 1977, es decir, ocho años después de la publicación de la novela.

El guionista y cineasta vasco Antonio Eceiza Sausinenea dirigió esta primera versión filmica y escribió el guion junto con Tomás Pérez Turrent, importante crítico cinematográfico mexicano que se había formado en París, de donde muy probablemente proviene su relación con Eceiza. La película *El complot mongol* de 1977 fue financiada por la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores-Estado Uno (Conacite Uno), una paraestatal ligada al fuerte sindicalismo del sistema priista.

De dicha cinta, un aspecto que resalta es la presencia de sangre, groserías y algunas mujeres con poca ropa, lo que no mereció censura significativa, pues, como se dijo anteriormente, esta época estuvo marcada por el cine de ficheras. Sin embargo, algunos aspectos de la política

internacional presentes en la novela fueron reescritos de forma muy distinta para la película. En la década de los setenta, el panorama internacional había cambiado ligera pero decisivamente: la pugna entre los Estados Unidos y la Unión Soviética comenzaba una tendencia a favor de los primeros, quienes habían ganado de alguna forma la carrera espacial al llevar al primer hombre a la Luna. La posición de México entonces pasó de ser neutral a ser francamente proestadounidense. Esto explica el cambio más radical de la película con respecto a la novela. En la cinta, los colegas de García no son el estadounidense Graves y el soviético Laski, sino dos estadounidenses: Graves, representante de la CIA, y Spielberg, representante del FBI. Con esta modificación el debate sobre el comunismo y el conflicto de la Guerra Fría queda subsumido y apenas se menciona, hasta el final, cuando se habla de la existencia de grupo clandestinos chinos y cubanos.

El otro gran cambio se da en la forma del relato. De acuerdo con los modelos del medio, la cinta hace uso del *flashback* para relatar la historia. De este modo, no se nos presenta una narración lineal, sino una mirada retrospectiva, desde la óptica de Filiberto García, pero con la voz del Licenciado —interpretado por Ernesto Gómez Cruz—, a quien le cuenta en la cantina todos los sucesos de los últimos días, en los cuales ocasionalmente el mismo Licenciado también tuvo participación. Esta estrategia cinematográfica, si bien proporciona mayor dinamismo al relato, también sirve para marcar distancia de este otro Filiberto García, encarnado en Pedro Armendáriz Jr., actor con quien Eceiza y Pérez Turrent habían trabajado también en la película *Mina*.

Este protagonista tiene más de canalla que del antihéroe que Bernal había delineado. Siempre se comporta de forma ruda, tilda a Graves de “mayatón” —es decir, homosexual—, sus acciones son menos profesionales, como ser más conversador e indiscreto. No duda en usar la fuerza con la pareja del difunto Roque Villegas, Anabella Crawford, a quien cachetea en varias ocasiones para obtener información. Pareciera que siempre actúa fuera de la ley. Esto queda de manifiesto cuando el Licenciado cuestiona su relato, pues piensa que en él Filiberto oculta sus malas acciones. La escena más significativa de este cambio es cuando Filiberto se acuesta con la viuda y ella le dice: “Pues eso es cosa tuya y de la china papacito, conmigo lo hiciste muy bien. Eres un tiro”, revelando que le contó las limitaciones que había tenido para intimar con Martha Fong. Antes de irse de la casa García le dice a la viuda que se va a quedar con los 500 pesos, dinero cuya naturaleza no se aclara, pero por los insultos que recibe de la viuda sí nos queda claro que Filiberto obtuvo sexo, dinero e información a cambio de nada.

La cinta de 1977 es un antecedente de la serie de películas *neo-noir* (Aviña, 2021) que se van a realizar en México debido al trabajo de Paco Ignacio Taibo II. Taibo, nacido en España, había llegado siendo un niño a México, donde se nacionalizó. Desde muy joven manifestó su interés por las cuestiones políticas, por lo que participó en la Liga Comunista Espartaco (Getino, 2018) y posteriormente fue miembro fundador de la Cooperativa de Cine Marginal (1971-1976), la cual inició como una organización de jóvenes que vieron en el cine un medio para acercarse a los obreros, a través de la filmación de reuniones y manifestaciones sindicales.

En 1976, Taibo II hace su debut como escritor de novelas policiacas con *Días de combate*, de editorial Grijalbo, donde aparece por primera vez Héctor Belascoarán Shayne, el detective privado que protagoniza ocho novelas más publicadas entre 1977 y 1993. En 1979, *Días de combate* y la siguiente novela de Taibo II, *Cosa fácil* (1977), son llevadas al cine, teniendo como actor protagónico al mismo Pedro Armendáriz Jr., quien comparte pantalla de nuevo con Ernesto Gómez Cruz. Asimismo, ambas películas fueron filmadas por el director Alfredo Gurrola. Se crea

así un hipertexto que une la primera versión filmica de *El complot mongol* con el nuevo impulso al género negro en México, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. La nueva ola de la novela negra se consolidará con la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), fundada en La Habana en 1986 por Paco Ignacio Taibo II, Yulián Semiánov, Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina, Jiri Prochazka, Daniel Chavarría y Rafael Ramírez Heredia. El objetivo del grupo era favorecer la comunicación entre escritores en medio de la Guerra Fría. Parte de las acciones de la Asociación son la organización de eventos, como el Premio Dashiell Hammett para la mejor novela policiaca en español —desde 1987—, y la Semana Negra de Gijón, festival cultural en torno a la novela negra que se organiza en Asturias desde 1988.

La siguiente película sobre la obra de Bernal se realizó 42 años después, también en México. *El complot mongol*, con guion y dirección de Sebastián del Amo, se estrenó en 2019. El director había filmado previamente *El fantástico mundo de Juan Orol* en 2012 y *Cantinflas* en 2014, películas biográficas de personalidades de la época dorada del cine mexicano. Su ópera prima era, de hecho, una declaración de su gusto por el cine *noir* y su admiración por Juan Orol, quien, como se comentó antes, había sido el principal realizador de ese tipo de cine en México.

Así como su antecesora, la cinta de 2019 contó con el apoyo de las instituciones culturales, específicamente del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine). Una de las peculiaridades de esta traducción es la limitada adaptación contextual que encontramos en ella. En la cinta se recuperan diálogos completos de la novela, elementos como el lenguaje popular e incluso referencias fuera de contexto, que más que comunicar un significado buscan la intertextualidad con el texto fuente. Por ejemplo, cuando García dice que le hace a “la novela Palmolive”. Esta es una referencia popular asequible para los lectores contemporáneos a Rafael Bernal, quienes sabían de las telenovelas patrocinadas por marcas de jabón, algo que la mercadotecnia ha superado hace mucho.

Por otra parte, sobresale un guiño a los nuevos tiempos en la forma en que descubren que Anabel Crawford fue asesinada. Del Amo presenta la cabeza degollada puesta sobre una charola en la mesa del comedor. Este manejo del cuerpo se acerca más a lo que las películas del género negro nos tienen acostumbrados, en vez de la simple visión de una mujer ahorcada en su sillón que describió Bernal. Se trata de un elemento con referencias hipertextuales y metatextuales, pues si bien el recurso a la cabeza puede existir en el cine dentro de géneros como el terror o el mismo *neo-noir*, está también presente en la cotidianidad a través de las notas periodísticas sobre las ejecuciones del crimen organizado.

Al mismo tiempo, esta escena nos permite observar en un mismo plano las diferentes reacciones de los tres detectives frente a la muerte. Frente a la cabeza Laski luce serio mientras Graves sonríe como siempre y García toma distancia de ellos al ser el único que se quita el sombrero —en señal de respeto—, mostrando un gesto de pena. Esta es una forma de traducir al medio audiovisual las constantes descripciones que Bernal hace sobre la personalidad de cada espía y la idiosincrasia de cada país, atendiendo al tiempo mucho más limitado que tiene el cine frente al libro. Sin embargo, elimina al máximo los elementos ideológicos que se discuten en la novela, atravesando las personalidades de Graves, Laski y García.

En cuanto a su temporalidad narrativa, esta ocurre de forma casi idéntica a la novela, en un tiempo lineal, y para dejarlo aún más claro se recurre a discretos intertítulos de lugar y fecha, que

nos recuerdan las series policiacas de televisión. Únicamente vemos alterada la linealidad del relato cuando Filiberto sueña despierto con Martita y el viaje que quiere realizar con ella. Dicho viaje aparece en una diégesis paralela inspirada en los carteles turísticos, concretamente en uno que vemos desde la ventana del apartamento de García.

La película mantiene el punto de vista subjetivo característico del género *noir*. Nos adentramos al relato a través de la mirada de Filiberto, interpretado en esta ocasión por Damián Alcázar, un actor recurrente en el cine mexicano de las últimas tres décadas. El recurso cinematográfico que se utiliza aquí para introducir las reflexiones del protagonista es el aparte, hacia la cuarta pared, de manera que García dirige al espectador miradas y frases para comunicarnos sus pensamientos, que ya no son del todo autorreflexivos, pues el espectador toma el lugar de confidente. La subjetividad solo se rompe para mostrarnos el cuarto de los espías rusos desde donde vigilan el departamento de García, por lo cual su participación en el relato es determinante.

Un aspecto fundamental, producto de la reinterpretación y reescritura de Del Amo, es la forma en que el protagonista se relaciona con las mujeres. Su trato siempre es educado y suave, incluso en la escena de mayor tensión: el interrogatorio a Anabella. Aunque, como en las otras versiones, Filiberto utiliza la violencia para obtener toda la información de la mujer, en esta cinta la violencia física se limita a un forcejeo y la amenaza de golpearla. Asimismo, las mujeres aparecen con más ropa que en la película de 1977, siendo el cambio más radical el de la viuda Esther, que aquí aparece de estricto luto, asemejándose a una beata. Por otro lado, quien se encarga de espiar a Marta Fong es otra mujer, una miembro de la KGB —una estereotípica mujer robusta con chongos de trenza a cada lado—. Sin embargo, en la cinta de 2019 podemos ver lo que en ninguna otra obra: el asesinato de Martita a manos de su abusador, el señor Liu. Todo desde la mirada de la espía rusa, a través de la ventana del departamento.

Esta escena revela que la película es una obra que aporta visualmente nuevos elementos. Del Amo muestra detalles que no aparecen en la obra de Bernal, hace una reescritura intensiva en términos de Christian Moraru (2001), pero también extensiva, pues le confiere mayor presencia al momento del feminicidio —en términos actuales—. Más acerca de la política de equidad de género y no violencia hacia las mujeres, se oculta que el Filiberto de Bernal también había matado a una mujer por celos. Estos elementos ideológicos son hegemónicos en el espacio semiótico actual, a nivel tanto institucional como social. En esta narrativa, al final, el verdadero criminal y único villano es Liu. La película cierra con una catarsis en la que García llora amargamente acompañado del romántico bolero “Caminemos”; el llanto masculino frente a cámara parece confirmarnos que estos son otros tiempos. El contraste con el Filiberto de Echeiza está especialmente marcado en este aspecto, y es muestra de cómo han cambiado las ideas en cuarenta años, gracias al movimiento feminista.

Del Amo centra su película en la intriga policial y la historia romántica, dejando de lado la reflexión sobre la muerte que ocupa un lugar central en la novela. También la crítica social se ve disminuida, reducida a los comentarios sobre la “cuatificación”, de la que ya escribía Bernal, la necesidad de hacerse de amigos con poder o en el poder. El autor omite las referencias directas a la Revolución y a la participación de García en la misma, los asesinatos ordenados desde el gobierno y la crítica a los licenciados que pretendían tener las manos limpias, pero utilizaban matones como Filiberto. Al tener menos muertos, también hay menos sangre y violencia. Parte

elocuente de este cambio es el hecho de que la cinta haya sido clasificada como B —apta para adolescentes y adultos—, cuando las cintas e incluso los cómic o novelas gráficas del género reciben la clasificación C —solo para mayores de edad—.

El cómic

El otro medio audiovisual al cual se ha traducido *El complot mongol* es el cómic. En este medio, como en el cine, el género policiaco y/o negro tienen una larga tradición, que inicia tras la Segunda Guerra Mundial y logra su primera gran época en la década de los cincuenta. En esos años, en Estados Unidos hay un gran interés por los relatos de terror, suspenso, policiacos o de crímenes, muchos de ellos basados en hechos reales (Vilches, 2014). No obstante, quizás el más antiguo y famoso detective de cómic sea Dick Tracy, creado por Chester Gould en 1931 para el periódico *Chicago Tribune*. El repertorio de cómics que abordan el crimen se confunde además con el mundo de los superhéroes, donde el más claro vértice es Batman, un detective enmascarado que pese a no tener superpoderes parece tener una inteligencia —que se traduce en capacidad deductiva— y resistencia física sobrehumanas. No obstante, al igual que ocurrió en otros medios, el género negro tuvo una etapa de estancamiento y después un resurgimiento, que en el caso del cómic va acompañado de la recategorización del medio como novela gráfica.

La novela gráfica es aquella que surge a partir del interés de los creadores por mantener los derechos autor de sus obras y una mayor independencia de sus contenidos. Estas abordan temas para adultos y tienen aspiraciones literarias, estableciendo una distancia con la tradicional asociación entre cómic y niñez; por último, es un género asociado a las editoriales independientes o *underground* o a las ediciones de autor (Vilches, 2014). Obras de gran trascendencia de este tipo son *Sin City* (1991-1999), de Frank Miller, *A History of Violence* (1997), de John Wagner y Vicent Locke, y *The Road to Perdition* (1998), de Max Allan Collins, todas ellas catalogadas como *neo-noir*. Parte de las características editoriales de este género, que ha ganado adeptos y prestigio en las últimas décadas alejándose poco a poco de lo *underground*, es la utilización de dimensiones mayores en sus páginas y acabados y materiales de alta calidad, así como el encuadernado cosido que permite publicar en un tomo único, que en ocasiones adquiere una extensión y grosor considerables.

Para dar contexto a la aparición del cómic de *El complot mongol*, debemos apuntar que en México la industria del cómic creció en la década de los ochenta y noventa gracias a la apertura político-comercial liderada por el Tratado de Libre Comercio y su antecedente, el GATT. En este México menos nacionalista, por ejemplo, los títulos y nombres de los personajes no tenían que ser traducidos. Grupo Editorial Vid publicó entre las décadas de 1980 y 1990 varios títulos norteamericanos de DC, Marvel, Image, Dark Horse, Crossgen y otras editoriales, traducidos al español por primera vez en México. Entre ellos figuraban algunos que eran catalogados para mayores de 18 años debido a su contenido violento o sexual, tales como *Sin City*, *Lobo's Back*, *Spawn* o el primer intento de publicar *El complot mongol* como cómic.

El proyecto de hacer una novela gráfica de la obra más famosa de Bernal lo inició el escritor Luis Humberto Crosthwaite en la década de los noventa, pero no se pudo completar hasta el año 2017. Crosthwaite, nacido en Tijuana en 1962, comenzó su carrera como escritor en 1988 en su ciudad natal, la gran urbe ubicada en la frontera entre México y Estados Unidos que es el escenario

de sus cuentos (Bellver, 2008). Abierto fan de la obra de Bernal y guionista de esta trasposición, debió sortear varias dificultades, entre ellas las económicas, pues la primera versión requería un costoso papel cuché para poder apreciar correctamente los colores que el dibujante Ricardo Peláez Goycochea había pensado para la obra. Peláez había iniciado su carrera como ilustrador en la revista Gallito Comics y entre 1999 y 2002 formó parte de Taller del Perro, cuyo sello se incluye también en la primera versión del cómic.

En el año 2000, gracias al auge del cómic a nivel mundial, Grupo Editorial Vid inicia la publicación del cómic —todavía no aparece como novela gráfica—, que se pensaba sería publicada en 4 tomos. Inmediatamente surgieron los problemas, por un lado, de tipo legal, pues Joaquín Mortiz nunca llegó a un acuerdo con Vid —el único tomo señala que los derechos están en trámite—; y, por otro lado, de tipo económico, pues al parecer las ventas del primer tomo no fueron las esperadas. Todo esto hizo naufragar el proyecto y de los dos tomos que aparentemente se llegaron a terminar, únicamente el primero se imprimió y distribuyó, quedando inconclusa la obra. Peláez relata que años después Random House pretendió retomar la publicación, e incluso se le pagó a él y a Crosthwaite para que terminaran la obra, pero ahora en un tamaño mayor y en blanco y negro, por lo cual Peláez tuvo que volver a realizar el trabajo desde cero, resolviendo el problema del color con el uso de tinta gris. Este nuevo intento se abandonó en 2005 pues otra vez no se llegó a un acuerdo por los derechos. Por fin, en 2015, al ver que la novela gráfica iba ganando terreno en el mundo editorial, Tomás Granados Salinas, al frente del Fondo de Cultura Económica (FCE), recupera el proyecto, llegando a un acuerdo con Joaquín Mortiz. No obstante, el proceso es lento y, pese a que se imprime en 2017, el volumen sale al público hasta 2018, justo en el momento en que Paco Ignacio Taibo II es llamado a dirigir el FCE.

La novela gráfica *El complot mongol* evidencia un gran conocimiento del medio por parte de ambos artistas. El texto y la imagen no riñen, sino que se complementan y tienen sus propios momentos estelares. Las primeras páginas están dominadas por una excelente narración visual, que nos presenta al protagonista: un matón. A decir de Crosthwaite, la idea de empezar con una escena de acción fue suya, pues el monólogo de Bernal no le parecía una buena forma de iniciar en una obra visual (Pulido, 2018). En adelante se mantiene una narración lineal que respeta la obra de Bernal y que introduce con viñetas las reflexiones de García sobre la muerte, que es el tema central en esta obra gráfica. Es así como el dibujante nos presenta a lo largo del relato los distintos muertos de Filiberto, los viejos y los nuevos, los del complot, que llegan a forma de un “cerro de pinches muertos”.

Cada uno de los asesinatos realizados por García toma forma en manos de Peláez, aunque la sangre no resalta debido a los tonos neutros de las tintas; son como fotografías de sus memorias. No obstante, el cuadro más simbólico es la montaña de muertos que Filiberto observa y que se repite en dos páginas. Con ella, Peláez explota al máximo una de las ventajas de la imagen sobre la escritura: la posibilidad de representar la continuidad espacial de cuerpos determinados. El efecto visual es contundente.

El texto de Crosthwaite, por su parte, pone de manifiesto que el caso del complot mongol es un momento clave en la vida de Filiberto, al traer a la memoria sus acciones pasadas y la diferencia con el presente, que ni él mismo se explica. Cuando se encuentra con la viuda Ester, reflexiona: “Y luego dicen que Filiberto García acostumbra violar a las viudas de los que mata. Pero ahora es maricón”. Advertimos una lucha interna en donde el protagonista cambia su forma

de ser hombre: si antes mataba, robaba sin miramientos, violaba y veía a las mujeres únicamente como un objeto sexual, ahora siente compasión, se mantiene dentro de los límites de lo moral y establece relaciones afectivas con una mujer, es decir se ha transformado en un “maricón verdadero”.

Aun así, no encontramos ternura en él, pero sí constantes toques de sexualidad reprimida o que no alcanza a realizar. En ese aspecto, la reescritura gráfica no escatima en elementos eróticos, específicamente desnudos femeninos, de Martita —algo que, de acuerdo con Crosthwaite, fue iniciativa de Peláez (Pulido, 2018)—, de Anabella, de la amiga de Browning y de las mujeres de su pasado. Queda claro que la novela gráfica no es para menores de edad, y mucho menos para niños, aunque no requiere ninguna leyenda en su portada. Esto le permite no ser edificante, algo que también podemos apreciar en otros títulos del cómic negro, como *Sin City*, en donde no hay nadie inocente ni redención posible. Es evidente en la parte final, cuando, tras matar a Liu en venganza por el asesinato de Marta, Filiberto recuerda que él solo mató una vez —antes— sin órdenes, precisamente a una mujer que lo engañó. Es así como, pese a su nueva masculinidad y sus buenas acciones, su pasado regresa y lo encuentra culpable. Por eso Filiberto prefiere no recordar.

La reescritura de Crosthwaite y Peláez es mucho más oscura que la de Del Amo, y hay al menos dos causas para ello. Por un lado, pese a que su publicación completa llega hasta 2018, el cómic o novela gráfica surge como un proyecto personal del tijuanense, por lo que se trata de un texto libre de la censura institucional. Aunque fue el FCE quien finalmente hace la publicación, esto sucede sobre una obra ya terminada y dirigida a un público limitado. Por otro lado, la película es un proyecto personal de Del Amo, pero que cuenta con el financiamiento y aprobación de diversas instituciones culturales. Además, la película estuvo pensada para llegar a una gran audiencia, evitando caer en las limitaciones que significa la clasificación C.

Para finalizar este apartado de reescritura gráfica cabe destacar los dos cómics de Ricardo García (Micro) dentro del libro colectivo *¡Esto es un complot!* El primero es “La verdad de Martita”, donde propone a Martita como una vampira mujer fatal; el segundo es “Laski y Graves”, donde se exploran diversas misiones de los espías y se ofrece una versión del asesinato de John F. Kennedy. Sin embargo, tanto estos dos cómics como los demás cuentos que se incluyen en la obra son parte de la hipertextualidad que se ha generado en torno a la obra de Bernal y entran de lleno en la reescritura contemporánea pensada como tal, es decir desde la voluntad de hacer algo marcadamente distinto con el texto. Si bien esto es parte elocuente de la trascendencia de la obra, excede los alcances y objetivo de este trabajo.

Comentarios finales

La existencia de un ecosistema transmedial del género negro ha quedado de manifiesto a través del ejemplo de *El complot mongol*. La obra es parte de una semiosfera, de la que surge y a la que al mismo tiempo abona con elementos propios que se han vuelto parte fundamental de la cultura del policial o género negro mexicano. La gran vigencia de su contenido se entiende en una sociedad que vive cotidianamente el desencanto y el resquebrajamiento de los valores morales. La novela de Rafael Bernal, transgresora en su momento, fue reinterpretada por primera vez en el cine de forma más cruda, porque el mundo diez años después se enfrentaba aún de forma más evidente

a la corrupción y el descarado del sistema político mexicano. Por otro lado, la novela gráfica nos permite adentrarnos más que ninguna otra de las obras en el mundo de la muerte y de los que hacen los muertos, desde el punto de vista filosófico y contemplativo; para ello, no es necesario hacer referencias políticas directas. Por último, la película más reciente de *El complot mongol* nos sitúa en el lugar del homenaje aséptico, en donde todo lo negativo parece ser meramente anecdótico, desvinculado de la realidad que se vive en el país, pero al mismo tiempo deshistorizado.

El perfil de cada nuevo creador o traductor es único, tanto como sus interpretaciones. Cada una de las trasposiciones nos muestra formas distintas del género negro, con diferentes dosis de humor: ácido, cínico, paródico o incluso familiar; con escenas más o menos crudas, más o menos violentas. El contraste es grande en el ámbito cinematográfico, va del cine negro más rudo o en la versión de Eceiza, al cine de detectives con tintes fantásticos que nos presenta Del Amo. Es notable, en este tránsito, que la obra de Bernal va adquiriendo un halo de respetabilidad que lo acerca a las instituciones culturales del Estado mexicano de forma lenta pero contundente, al ser parte de las campañas de lectura a nivel nacional. Tampoco se puede obviar que la recuperación de la obra en los últimos años ocurre en gran medida debido a la promoción de Paco Ignacio Taibo II, primero en su papel de figura internacional de la narrativa policiaca, y después como funcionario del FCE. Finalmente, la obra de Bernal, quien vivió fuera de los reflectores y comulgaba con ideas políticas criticadas, ha trascendido a su autor y se ha convertido en un referente del género negro a la mexicana sin importar el medio en el que se desarrolle.

La obra no solo es parte del universo intertextual del *noir*, sino que se convierte en parte de una semiosfera más amplia en donde sus lectores no son solo fanáticos del género.

Referencias

- Aviña, R. (14 de febrero de 2021). El *neo noir* a la mexicana: ‘Días y combates’ de Taibo II/Belascoarán. *La Jornada Semanal*.
- Ayala, J. (2018). *La condición del cine mexicano*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bellver, P. (2008). Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 20, 1523–1720. <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html>
- Bernal, R. (2000). *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus., T. I). Grupo Editorial Vid/Taller del Perro.
- Bernal, R. (2011). *El complot mongol*. Joaquín Mortiz.
- Bernal, R. (2017). *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus.). Fondo de Cultura Económica/Joaquín Mortiz.
- Del Amo, S. (Director). (2019). *El complot mongol* [Película]. Cinépolis Distribución/Cine Qua Non Films.
- Diez, E. (2008). Visión trágica, sentimiento trágico y tragedia en el cine negro. Teatro español. En F. Doménech (Ed.), *Autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech* (pp. 351–372). Editorial Fundamentos.
- Eceiza, A. (Director). (1977). *El complot mongol* [Película]. CONACINE.
- Getino, A. (2018). Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976). *Secuencia*, 101, 232–255.
- Giardinelli, M. (1998). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Lotman, I. (1998). La semiosfera II. La semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Frónesis Cátedra/Universitat de València.
- Moraru, C. (2001). *Rewriting. postmodern narrative and cultural critique in the age of cloning*. State University of New York Press.
- Palafox, J. (2015). ¡Pinches novelas policiacas! Rafael Bernal y su legado en el policial nacional. En J. Ortiz (Comp.), *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal* (pp. 27–39). Fondo Editorial Tierra Adentro/CONACULTA.
- Pulido, P. (17 de septiembre de 2018). El complot mongol. La novela gráfica que casi no fue: una entrevista con Luis Humberto Crosthwaite. *Código Espagueti*. <https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/entrevista-complot-mongol-crosthwaite/>
- Sánchez, J. (1999). Filmografía y bibliografía del cine negro americano (1930-1960). *Revista Latina de Comunicación Social*, 24. https://www.academia.edu/2511273/Filmograf%C3%ADa_y_bibliograf%C3%ADa_del_cine_negro_americano_1930_1960

- Sonesson, G. (2018-2019). La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte I. De la comunicación a la traducción. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 3(2), 159–187. <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/105>
- Sonesson, G. (2019). La traducción como doble acto de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte II. De la traducción a la trasposición. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*, 4(1), 91–106. <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/134/302>
- Soriano-Giles, A. (2017). El complot mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura. *La Colmena*, 94, 2448–6302. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446355076004>
- Taibo, P. (2000). El solitario complot mongol. En Bernal, R., *El complot mongol* (L. H. Crosthwaite, Guion, R. Peláez, Ilus., T. I). Grupo Editorial VID/Taller del Perro.
- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25), 9–25.
- Torop, P. (2004). Locations in intersemiotic space. En V. Sarapik, E. Nāripea y K. Tüür (Eds.), *Place and location. Studies in environmental aesthetics and semiotics* (pp. 59–68). Estonian Academy of Arts. https://www.academia.edu/23712006/Torop_Locations_in_Intersemiotic_Space
- Torres, V. (1994). *La otra literatura mexicana*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Towle, J. (2015). El complot mongol ayer y hoy: Una perspectiva desde los EE. UU. En J. Ortiz (Comp.), *El complot anticanónico. Ensayos sobre Rafael Bernal* (pp.53–75). Fondo Editorial Tierra Adentro/CONACULTA.
- Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. Nowtilus.