

La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli

Camilo Hernández Castellanos
Universidad de los Andes – Colombia

Resumo

Este ensaio reflete sobre a relação entre fotografia e literatura, analisando o caso Gallegos, um assassinato acontecido na Cidade do México em 1932. Através do estudo comparativo de fotomontagem com que este assassinato foi apresentado no jornal *Excelsior*, em 1932, e do reprocessamento que Rodolfo Usigli fez do crime no que é considerado o primeiro romance policial mexicano, *Ensayo de un crimen* (1944), se revelam as variáveis de representação implícitas em um e outro meio, e o modo como a fotomontagem informa simbolicamente ao romance. Parte-se do pressuposto de que a fotografia transforma o *evento* em imagem e portanto, ao escrever um romance que se relaciona com isso, Usigli reconstrói a realidade de uma forma duplamente mediada, tornando o texto em um meta-código da imagem. A análise da transformação de representação do caso Gallegos, de imagem fotográfica a romance, faz com que se possam discutir os termos da mediação suposta na imagem fotográfica, a reflexão sobre as camadas de significado com as quais a fotografia articula o evento, e como, por sua vez, estas camadas podem ser rearticuladas em novos regimes de sentido textual.

Palavras chave: Caso Gallegos; *Ensayo de un crimen*; imagem; texto; romance policial; fotografia.

Resumen

En este ensayo se reflexiona sobre la relación entre fotografía y literatura mediante el análisis del Caso Gallegos, un asesinato ocurrido en Ciudad de México en 1932. A través del estudio comparativo del montaje fotográfico con el que este asesinato fue presentado en el diario el *Excelsior*, en 1932, y de la reelaboración que Rodolfo Usigli realizó del crimen en la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un crimen* (1944), se develan las variables representacionales implícitas en uno y otro medio, y la manera como el fotomontaje informa simbólicamente a la novela. Se parte del presupuesto de que la fotografía transforma el *evento* en *imagen* y por tanto, al escribir una novela que refiere a esta, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen. El análisis de la transformación representacional del caso Gallegos, de imagen fotográfica a novela, permite plantear los términos de la mediación supuesta en la imagen fotográfica, la reflexión acerca de las capas de sentido con las que la fotografía articula al evento, y como, a su vez, esas capas pueden ser re-articuladas en nuevos regímenes de sentido textual.

Palabras claves: Caso Gallegos; *Ensayo de un crimen*; imagen; texto; novela policial; fotografía.

1. FLUSSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*, 2000, p. 65-75.

La fotografía y la literatura son, probablemente, los medios de inscripción más determinantes en la conformación de los modelos epistemológicos y representacionales alrededor de los cuales se estructuró el siglo veinte¹. Es por esta razón que la pregunta por las múltiples formas como uno y otro medio mutuamente se han determinado resulta central para pensar no sólo la red de discursos interdependientes que alimentaron (y alimentan) las prácticas estéticas y simbólicas que aún hoy nos rigen, sino incluso, para pensar la forma misma como esta relación determina aún nuestra concepción de ficción y realidad. ¿Cómo pensar entonces, el enlace entre fotografía y literatura? ¿Cómo dar cuenta de los diversos regímenes de sentido supuestos en una y otra mediación simbólica?

Las diversas formas mediante las cuales un caso criminal sucedido en Ciudad de México en la primera mitad del siglo veinte fue diversamente articulado en fotografía y novela, puede ayudarnos a pensar, de manera puntual, los términos en los cuales se puede estructurar una reflexión sobre la relación texto/fotografía. Este crimen, ocurrido en 1932, se conoció en la prensa de la época como el Caso Gallegos y fue sucesivamente trabajado a lo largo de tres décadas: primero, en diferentes trabajos foto-periodísticos que por aproximadamente un año lo siguieron diariamente en los más importantes periódicos y revistas de Ciudad de México. En segundo lugar, re-elaborado por Rodolfo Usigli como parte de la trama de la que es considerada la primera novela policial mexicana, *Ensayo de un Crimen* (1944). Y en tercer lugar, incorporado dentro de protocolos estéticos vanguardistas en una de las más logradas películas del periodo mexicano de Luis Buñuel, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955). Estas presentaciones de una escena criminal (a lo largo de tres décadas, en distintos medios, con variadas aproximaciones representacionales) permite el estudio de las constantes formales mediante las que cada medio determina, informa y hace posible la representación y también la pregunta por la articulación entre *medios* (fotografía, novela, film) y *formas narrativas*. ¿Qué cambios estéticos implica cada una de estas actualizaciones simbólicas? ¿Cómo se articula diversamente el objeto de representación en cada una de ellas? ¿Cómo influye el medio (fotografía, novela, film) en esta transformación? ¿Qué es específico a cada medio? ¿Cuál es la diferencia entre “leer” unas líneas escritas y “leer” una imagen? En este ensayo me ocuparé, específicamente, del análisis de las dos primeras formas de presentación de este asesinato. En primera instancia estudiaré la articulación del asesinato en la prensa de la época, particularmente, a través del análisis del montaje fotográfico con el que fue presentado como noticia el 24 de febrero de 1932 (un día después de sucedido) en uno de los más importantes periódicos mexicanos de la época, el *Excelsior*. En una segunda

instancia de análisis, estudiaré la reelaboración del asesinato en la novela de Usigli. Prestaré especial atención a la forma como el trabajo fotográfico realizado por la prensa informa la escritura de la novela. Se partirá del presupuesto de que, dado que la fotografía transforma el *evento* en *imagen*², entonces, al escribir una novela que refiere implícitamente a ella, Usigli reconstruye la realidad de una manera doblemente mediada, convirtiendo al texto en un meta-código de la imagen y reestructurando las condiciones de legibilidad de la escena criminal. El análisis de la transformación del caso Gallegos de imagen fotográfica a novela, permitirá plantear los términos de la mediación supuesta en la imagen, es decir, permitirá la reflexión acerca de las capas de sentido con las que la fotografía informa el evento y como, a su vez, esas capas son re-articuladas en un nuevo régimen de sentido textual.

2. *Ibíd.*, p. 7.

1. El caso Gallegos como imagen fotográfica

Los hechos del Caso Gallegos pueden resumirse brevemente. El 23 de febrero de 1932, luego de que el barrendero Arcadio Cárdenas informara a las autoridades sobre un pútrido olor que emanaba detrás de las puertas de la casa con el número 17 de la avenida Insurgentes en Ciudad de México, se inició una investigación que llevó al descubrimiento del cuerpo en estado avanzado de descomposición de Jacinta Aznar. Esta mujer pertenecía a la alta sociedad mexicana, y el hallazgo de su cadáver en un muy lamentable estado despertó inmediatamente la atención de los principales periódicos y revistas de la ciudad. La investigación policial llevó rápidamente a la captura del fotógrafo de sociedad Alberto Gallegos. Luego de esta captura siguieron una serie de confesiones y retracciones por parte del sospechoso, todas ellas acompañadas de huelgas de hambre, comunicados públicos, retracciones, pistas falsas, etc., que pusieron el caso, y la figura de Gallegos (quien parecía encantado con esta situación), en los titulares de prensa. Todo esto terminó el 26 de agosto de 1933. Luego de un año de investigaciones, meticulosamente registradas en crónicas y fotografías, Alberto Gallegos fue finalmente hallado culpable y sentenciado a 22 años de prisión. De camino a la penitenciaría de las Islas Marías, Gallegos recibió un disparo por la espalda mientras supuestamente intentaba huir. Su muerte fue entendida desde el inicio como una mera ejecución sumaria, como la aplicación de una práctica común conocida como “ley fuga”.

La escena homicida y los hechos preliminares del asesinato fueron inicialmente registrados a página completa, como suceso principal de la sección social del periódico *Excélsior* un día después de ocurrido el asesinato. Este registro se dio en una composición de gran tamaño dentro de la cual la fotografía más importante, la de mayor espacio físico, y aquella alrededor de la cual gira la semántica de la presentación, es impactante por lo explícita.



Fig.1. Negativo 220539 “Archivo Casasola” de la Fototeca Nacional, 1932.

Esta foto (Fig.1) aparece ubicada a la izquierda en un fotomontaje de gran tamaño. En ella se muestra de manera directa, en un primer plano a 45 grados de inclinación, el cadáver en estado avanzado de descomposición de Jacinta Aznar. Junto a ella las manos de dos investigadores vestidos de civil en su labor inicial. El objeto de la fotografía es una típica escena de investigación policial que se articula alrededor de los despojos de un cuerpo en descomposición, y sigue los principios indiciales de la fotografía criminalista. El ángulo bajo de la cámara, el desorden y suciedad que enmarcan la escena y que contrastan con el collar que levanta con una pluma uno de los investigadores, la nitidez con la que se observan el rostro ya casi sin tejido alguno y las cuencas de los ojos vacías, ayudan a que el cadáver se ubique como centro de la composición. Los rostros de los agentes judiciales que inspeccionan al cadáver son excluidos del registro fotográfico y su expresión se oculta. A pesar de esto, es fácil conjeturar que las miradas se centran en el cadáver al que se presupone observan detenidamente, al que interrogan, al que hacen objeto de su observación y de la lógica de una práctica racional de “lectura” del cuerpo: el discurso forense. El detalle de la pluma enfatiza el hecho de que no se quiere tocar el cadáver y se busca preservarlo intacto dentro de

una escena de inspección en la que es tanto el eje del problema a ser resuelto (cómo murió la víctima) así como la primera prueba en la búsqueda de tal resolución. El cadáver se articula así, como un *corpus delicti*: evidencia material. De esta escena de inspección y observación no solo participan los agentes judiciales. La cámara baja indica que el fotógrafo también está inclinado, y por tanto, la perspectiva del espectador de la fotografía (la del fotógrafo, la del lector del *Excelsior*, y la nuestra) es similar (aunque inversa) a la de los agentes judiciales. El protagonista tácito de la escena es así el deseo de ver. Y no solo el de estos agentes, sino también el de la prensa, y el nuestro. La escena se construye alrededor de la *mirada* y de los diversos deseos discursivos que se mezclan alrededor del cadáver.

Las características particulares de esta foto se enfatizan en la composición general de la página en la que aparece. A pesar del llamativo titular de la noticia, “Un siniestro crimen en la calle Insurgentes”, son las imágenes las que componen la narrativa mediante la creación de una secuencia específica de tensiones y estereotipos en la que la imagen del cadáver descompuesto de Jacinta Aznar juega un papel central. La narración que describe con minucia la vida social de Jacinta Aznar, los detalles del asesinato como se van conociendo (o conjeturando), los posibles motivos que lo produjeron, etc., son solo una excusa de la más importante “creación” visual. La noticia esta presentada como una sobre-imposición de imágenes que buscan la atención y el shock (Fig.2). La narrativa a su vez, se apoya en el carácter de índice de las fotografías, tal y como si solo ellas pudieran capturar y validar lo que se está narrando. Las imágenes certifican lo narrado.

Marcadas con números ascendentes (del 1 al 10) que van de derecha a izquierda, y de arriba abajo, las diferentes fotografías del montaje pretenden ser disparadores de conjeturas interpretativas más que formar una narrativa específica. La fotografía número 1 es la ya analizada del cadáver de Jacinta Aznar, ocupa gran parte de la sección superior izquierda y se sitúa como eje de todo el montaje. Justo encima del cadáver se ha dibujado una estrella, dentro de la cual se muestran la hoz y el martillo símbolos de la unión de los trabajadores y, por generalización, de los diversos movimientos comunistas. El motivo de la inserción de este símbolo en la escena criminal es desconcertante. El *Excelsior* lo explica como “una marca hallada en la puerta, al parecer hecha por comunistas”³. Sin embargo, no se aclara en qué puerta (interior, exterior), ni si hay motivos que apunten a creer que el signo fue hecho por el asesino de forma que el asesinato pudiera tener una motivación política. Incluso el hecho mismo de que la afirmación del *Excelsior* no se acompañe de una fotografía (en un montaje en el que casi toda afirmación lo está) hace dudar de su veracidad. La sobreexposición de este símbolo

3. *El Excelsior*, 24 de febrero de 1932, p. 1.

en la fotografía del cadáver, funciona entonces, como motivo disparador de diversas posibilidades de lectura y en ese sentido colabora en la creación de la estética de shock y recontextualización semántica que persigue la composición general. Más que buscar enviar un mensaje político evidente, hacer un comentario social, o aventurar una posible explicación de los motivos del crimen, la composición pareciera más bien interrumpir y reconfigurar cualquier discurso directo.



Fig. 2. Primera página de la segunda sección del periódico *Excelsior*, 24 de febrero de 1932.

Más a la derecha y marcada con el número 2, se encuentra una pequeña foto del hall del apartamento de la víctima. Esta foto se encuentra justo arriba de las fotografías marcadas con los números 4 y 5 que muestran respectivamente, el cuarto en desorden de Jacinta Aznar, y el exterior de la casa donde sucedió el asesinato. Con los números 6, 7, 9 y 10, aparecen retratos convencionales de personas relacionadas con el asesinato: dos policías que acompañaron el peritaje inicial, el barrendero que alertó a las autoridades sobre el olor nauseabundo que salía de la vivienda, y finalmente, un retrato del “profesor Martínez”, inspector principal del asesinato. Estas fotografías contextualizan las circunstancias del asesinato.

El registro visual más interesante es el que, paradójicamente, parece en primera instancia más convencional. Está marcado con el número 3 y se sitúa al lado derecho de la composición general. Es un retrato de estudio de Jacinta Aznar en el que ella aparece arreglada elegantemente, mirando a la cámara diagonalmente, enfocada del torso para arriba en un gesto estereotípico de estos tipos de retratos de estudio (Fig. 3). El manejo del claro-oscuro es también típico, así como la textura y el ángulo.



Fig. 3. Negativo 220541 “Archivo Casasola” de la Fototeca Nacional de México, sin fecha.

Este retrato, en sí mismo, indica la posición social privilegiada de Jacinta Aznar. Retratarse, especialmente en los estudios más afamados y con los fotógrafos más reconocidos, implicaba una declaración simbólica de estatus social. En el México de los treinta, los retratos fotográficos funcionaban como tarjetas de presentación social en las que se exhibían diversos motivos visuales mediante los que se buscaba presentar la profesión, la clase económica y el ámbito social del retratado.⁴ En la composición del *Excélsior*, este retrato funciona como motivo visual que se opone a la fotografía del cadáver, creando con ella un binomio de significaciones y oposiciones. De manera inicial es natural pensar que estas fotografías muestran los dos extremos de Aznar: desde su esplendor en vida hasta su muerte, simbolizando en un caso su posición social privilegiada, y en otro, su posición de víctima. La oposición de estas fotografías

4. MRAZ, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, 2009, p. 47-65.

es, sin embargo, mucho más profunda, de manera que devienen una pareja de íconos visuales contrastantes en varios niveles semánticos.

5. GALLO, Rubén. *Mexican Modernity. The Avant Garde and the Technological Revolution*, 2005, p.39.

6. *Ibidem*, p. 43.

En primer lugar, las dos fotografías representan usos y estéticas opuestas. La fotografía número 3 es un claro ejemplo de fotografía o “retrato” de estudio, y responde a las convenciones de la fotografía *pictoralista*. Estas convenciones, seguidas por la mayoría de fotógrafos mexicanos de los veinte e inicios de los treinta, demandaban que la fotografía estuviera guiada por los principios icónicos que seguía la pintura, y que el fotógrafo pensara su oficio bajo los mismos estándares estéticos del pintor o el artesano.⁵ La fotografía, considerada así, no poseía una estética propia derivada de sus características mecánicas y técnicas, sino era tan solo un nuevo procedimiento (tal como el lápiz, la acuarela, o el óleo) que buscaba el mismo tipo de composición pictográfica que domina la pintura. El fotógrafo pictoralista buscaba asimilar la tecnología del medio fotográfico a las formas artísticas del pasado⁶. En el caso del retrato de Aznar, es evidente que el fotógrafo persigue acercarse a las poses, los tonos y motivos del retrato tradicional. Más que ser un índice producido mecánicamente, la foto busca embellecer la figura de Jacinta Aznar, “componer” su figura de acuerdo a las expectativas de su posición social, siguiendo los principios de composición, equilibrio, luz y proporción del retrato artístico. La prueba más significativa de esto es que este retrato es una fotografía retocada. El original blanco y negro está “embellecido” mediante la aplicación manual de pintura. El fotógrafo ha intervenido directamente con el proceso mecánico de la cámara para crear una impresión “más artística”. El resultado es que la fotografía es en realidad una pintura que tiene como “lienzo” una impresión fotográfica. Esta intervención hace que la fotografía pierda su característica semántica más distintiva: su automatismo indicial, su capacidad para producir de manera mecánica una imagen índice de la realidad. La imagen resultante no es autográfica, no es el producto del automatismo de una máquina, sino un ícono creado por la destreza manual asociado a la pintura y al dibujo. De manera contrastante, la fotografía número 1, la del cadáver de Aznar, es ante todo resultado del automatismo indicial de la cámara fotográfica. La foto del cadáver no busca embellecer la realidad, ni componerla de acuerdo a principios estéticos de unidad, simetría o proporción, sino tan solo constatar una cierta disposición de estados de cosas, ser un índice, y por tanto, utilizarse bien sea como prueba en un proceso judicial, o de la realidad de lo que se describe en la crónica periodística. El retrato de estudio de Jacinta Aznar supone un uso anacrónico del medio fotográfico que busca componer la imagen de acuerdo a principios estéticos de medios icónicos. La fotografía del cadáver, en cambio, es

un ejemplo de una imagen que solo pretende ser resultado del mecanicismo indexical del medio. En segundo lugar, estas dos fotografías (la del cadáver y el retrato) plantean los extremos alrededor de los cuales se creó la persona pública de Jacinta Aznar, convirtiéndose en los disparadores de la pequeña leyenda de su asesinato en la prensa mexicana de los treinta. Particularmente significativo en la creación de este contraste es que el collar que levanta el detective en la fotografía número 1 (la del cadáver) podría ser el mismo que llevaba Jacinta en el retrato de estudio. El collar funciona entonces como detalle visual (*punctum* en lenguaje de Roland Barthes) en donde es posible leer el enlace entre el cuerpo de Jacinta y su cadáver, entre la creación de su imagen social y la creación de su imagen como víctima. En el caso del retrato de estudio, el collar puede leerse como indicador del estatuto social de Jacinta Aznar, en el caso de la fotografía criminal, este collar funciona, en cambio, como prueba, huella que puede permitir por ejemplo la identificación de la víctima, o la eliminación de ciertos motivos (si no se han robado el collar, entonces, el asesinato no tenía causas económicas, etc.), en síntesis, un artefacto en el que es posible la búsqueda de indicios en la investigación del crimen. El detalle del collar en la composición finalmente revive la noción de la banalidad de lo terrenal al tiempo que pareciera recordar la democratización social que supone la muerte. Estos dos últimos aspectos refuerzan el motivo de *memento mori* que acompaña la composición. En tercer lugar, es inquietante que fuera probable que el retrato de estudio hubiese sido tomado por el supuesto asesino Alberto Gallegos, que, recordemos, era justamente, un fotógrafo social, un retratista. En este sentido el *Excélsior* afirma que el retrato de Jacinta Aznar es bastante reciente y por tanto podría haber sido tomado por el mismo Alberto Gallegos.⁷ De hecho, la primera pista que incrimina a Gallegos es un recibo por unas fotografías acompañado por una nota en la que quedaba claro que Gallegos tenía una relación profesional con la víctima que le permitió visitar su apartamento en repetidas ocasiones.⁸

De manera premonitoria estas dos fotos de la composición del *Excélsior* marcan los nexos que unieron a Gallegos con Aznar: aquel del fotógrafo y su modelo, y aquel del asesino y su víctima. Adicionalmente, es mediante estas dos fotos, y en tanto determinadas por el montaje en el que encuentran su significación, que se establecen los términos del intercambio simbólico entre lectores y evento. Es a través de la circulación de la imagen fotográfica que el crimen obtiene su apropiación simbólica. La composición fotográfica con la que el asesinato es articulado inicialmente, informará sus sucesivas reelaboraciones y es con ella que deben contrastarse.

7. *Excélsior*, 14 de febrero de 1932, p.1.

8. LERNER, Jesse. “El fotógrafo como asesino”. *Alquimia*, 2005, p. 23.

2. El caso Gallegos como novela

Doce años después de ocurridos los hechos del caso Gallegos, Rodolfo Usigli vuelve sobre ellos articulándolos dentro de una dinámica ficcional y literaria. *Ensayo de un crimen*, explícita e intertextualmente, busca recrear las convenciones genéricas del policial clásico. La novela supone, de esta forma, una nueva mediación de los hechos a través de la inscripción del asesinato en un régimen de sentido diferente al implícito en el montaje fotográfico. El que Usigli conociera los hechos a través de su presentación fotográfica, a través, posiblemente, del montaje fotográfico del *Exxélsior*, no hace sino enfatizar el carácter doblemente mediado de esta nueva inscripción del crimen.

Dado que *Ensayo de un crimen* supone la reelaboración del “Caso Gallegos” dentro de los códigos de articulación simbólica propios de la tradición literaria, no sorprende que la novela empiece con una escena de lectura. El protagonista, un típico *flâneur* aún no nombrado, sale de la elegante casa de huéspedes donde habita para ir a desayunar al Hotel Reforma. Allí mientras espera a que le sirvan el desayuno hojea el periódico. Su atención se centra en el encabezado de la sección social: “Una Dama Linajuda y su Hijo Asesinados”.⁹ El titular es similar al que se encuentra en *El universal ilustrado* el día 24 de marzo de 1932 en referencia al asesinato de Jacinta Aznar: “Misterioso asesinato de opulenta dama”. La perspectiva inicial en la novela de Usigli es la del lector de prensa. La entrada al crimen se da a través de la perspectiva de quien lo sigue en los diarios y de la mediación que estos suponen, de quien, en síntesis, podría estar observando el fotomontaje que ya hemos analizado. Con esto la novela nos traslada de los códigos de producción de la escena criminal mediante el fotomontaje, a los códigos de recepción de esta escena. Sin embargo, las características del nuevo medio en que se describe la escena de lectura, su estructuración en una lógica argumental, la ausencia de iconos visuales y, por tanto, de marcadores epistemológicos indiciales, hace que esta *lectura* pierda su carácter de inmediatez perceptual. Aquí el shock es reemplazado por una mediación simbólica. Esta mediación no es otra que la dada por las estructuras bajo las cuales, genéricamente, se había articulado el crimen en la literatura: la de la novela de detección policial. Estas implican en el caso de la novela de Usigli primordialmente dos cosas: primero, la racionalización de la escena criminal de forma que la presentación de asesinato se da en clave de problema racional y segundo, el abandono del shock perceptivo en favor del *enigma* intelectual.

El protagonista de la escena inicial de lectura es Roberto de la Cruz, quien busca (a través del error y el acierto: del *ensayo*)

9. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 13.

cometer un asesinato gratuito y racional: “Lo interesante sería cometer el crimen insondable, inexplicable para el mundo. No por dinero, ni por amor, ni por celos, ni por venganza, ni por locura. Lo interesante sería el crimen gratuito, si es que eso existe”.¹⁰ Esta característica aleja a Roberto de la Cruz tanto de Alberto Gallegos como de los estereotípicos asesinos de la prensa mexicana de los treinta, cuyos motivos eran sensacionalmente presentados en términos de pulsiones inmediatas como el amor, los celos, el dinero, o la ira. Adicionalmente, esta característica hace que el crimen adquiera connotaciones de artificio literario. Nos remite a la ya entonces larga tradición del policial clásico y a autores como E.A. Poe, Agatha Christie o Conan Doyle quienes trabajaron el género alrededor del enigma intelectual. A esto habría que sumarle el hecho de que de la Cruz se nos presenta caracterizado como un flâneur, figura que, de acuerdo a Benjamín, es antecesora y origen directo del sujeto central en el proceso de investigación racional del policial: el detective¹¹. Todo esto ubica a la novela de Usigli y a su protagonista como estereotípicos dentro de la tradición del género en México, que llega tarde y fue, al menos inicialmente, derivativo.¹²

De los sucesivos “ensayos” en el “arte” de asesinar que ejecuta de la Cruz el primero es el que resulta ser una reelaboración del caso Gallegos.¹³ La víctima de este primer “ensayo” de asesinato es Patricia Terrazas, una estrafalaria dama de sociedad. De la Cruz prepara el asesinato metódicamente en 30 pasos. Estos incluyen desde la forma de entrar a la residencia (“Uno. Llegaría a la puerta. Dos. Esperaría hasta que no pasará nadie por la calle. Tres. Abriría con su duplicado de la llave”¹⁴), pasando por los medios con que mataría a Terrazas (“Trece. Se situaría detrás de ella, un poco a su izquierda. Catorce. Pasaría el pisapapeles a su mano derecha. Quince la golpearía en la cabeza con el pisapapeles. Un solo golpe debería bastar. Dieciséis. Tiempo para un segundo golpe su fuera necesario”¹⁵), hasta la planeación de cómo debería actuar en caso de ser visto (“Veintisiete. Cerraría la puerta de un golpe. Veintiocho. Si pasaba alguien por la calle, se volvería hacia la puerta y fingiría llamar. Veintinueve. Tomaría un coche. Treinta. Volvería a su casa a cambiarse”¹⁶). La meticulosidad en la planeación del asesinato no solo se opone al crimen espontáneo e irracional, sino también hace pensar en una puesta en escena diseñada “artísticamente”. Dentro de esta meticulosidad de *script*, ningún elemento contingente puede descuidarse, nada puede alterar la lógica del desarrollo del asesinato. Parafraseando a Deleuze, se puede decir que de la Cruz persigue una escena criminal que ha sido “pictured before it is reified”.¹⁷ Esa estructuración del asesinato nos recuerda que nos encontramos en una construcción artificial en donde el crimen es entendido como un juego racional que plantea un enigma para ser reconstruido

10. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 21.

11. Benjamín localiza la transformación del flâneur en detective en un pasaje de “The man of the Crowd”, relato escrito por Poe en 1840. Al respecto ver: BENJAMIN, Walter. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire.” *Selected Writings. Vol. 4: 1938-1940*.

12. BRAHAM, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*, 2004, p. ix.

13. En total son tres “ensayos” de asesinato: el primero del que nos estamos ocupando ahora; el segundo contra un Dandy homosexual; y el tercero contra su esposa Nena de la Cruz. Sólo los dos últimos son asesinatos realmente cometidos por Roberto de la Cruz.

14. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 59.

15. *Ibidem*, p. 59.

16. *Ibidem*, p.60.

17. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The logic of Sensation*, 2002, p. 41.

a partir de premisas lógicas. Desafiando este espacio criminal racionalizado y, de paso, ironizando sobre la naturaleza misma del género policial, el azar frustra este esquema homicida. Al llegar al apartamento de Terrazas para ejecutar su plan, de la Cruz se encuentra con la sorpresa de que alguien se le ha adelantado y Terrazas ha sido ya asesinada: “Patricia Terrazas estaba tirada en el suelo, al otro lado de la mesa de centro, entre esta y la otomana ... tenía la cabeza espantosamente destrozada. A un lado, sobre su pelo hecho un mazacote por la sangre, estaba el pisapapeles de bronce con el dragón chino ensangrentado”.¹⁸

18. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p 62-63.

A pesar de que de la Cruz no puede saber quién es el asesino, ni mucho menos, como pudo adelantarse y copiar su asesinato incluso en el detalle de agredir a Terrazas con el mismo pisapapeles que él pensaba utilizar, la narración nos da pistas claves respecto a la identidad de este asesino “usurpador”. Justo al llegar, de la Cruz ve salir de la vivienda de Terrazas una silueta que recuerda a la de un simio *cargando una cámara fotográfica*, y asume, que este ha sido quien ha estropeado su “asesinato”: “era un hombre alto y vulgar, mal vestido. ... Llevaba en una mano un estuche negro, desgastado a trechos, como los de las cámaras fotográficas de la prensa. ... Al levantar la vista –todo en un segundo– Roberto de la Cruz vio que el hombre tenía grandes orejas y una cara larga y simiesca ...”.¹⁹ Que el hombre tenga rasgos “simiescos” es una referencia intertextual a Poe y al cuento que es considerado como el primer relato policial de la historia, “The Murders in the Rue Morgue”, en el cual el asesino termina por ser, justamente, un simio. Esta descripción ofrece también un comentario sobre los estereotipos criminales en el México de la época que proscribían como “criminal” ciertas actividades, características raciales y comportamientos sociales. Las retóricas liberales de tolerancia y derechos humanos, positivistas de orden y progreso, y revolucionarias de justicia social e integración, buscaban disfrazar las exclusiones de la sociedad mexicana moderna detrás del velo de lo criminal, proscribiendo como “crimen” ciertas actividades que estaban claramente unidas a grupos sociales marginados del proyecto nacional²⁰. De acuerdo a esta posición, hablar de criminalidad en el México moderno implica hablar necesariamente de mecanismos de exclusión social y de un sin número de estereotipos raciales, económicos y culturales. Lo interesante en el caso de de la Cruz es que su figura no responde a ninguno de los estereotipos de lo “criminal” dominantes. Su comportamiento, su suficiencia económica, su vestimenta y costumbres, no podían identificarse de manera estereotípica con aquellas que usualmente se asociaban al criminal en el imaginario mexicano. Es por ello que resulta tan importante que de la Cruz decida “apoderarse” de este asesinato que él sigue considerando como suyo (al menos idealmente) al llenar el apartamento de Terrazas con diversas

19. *Ibíd.*, p. 62.

20. BUFFINGTON, Robert M. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*, 2000, p. 8.

huellas personales. De la Cruz busca no solo una impostura criminal sino también, mediante ella, una impostura social. Más importante en nuestro análisis es el hecho de que el fragmento que hemos citado señala al crimen como mecanismo de producción de escenas seriales, susceptibles de copia y reproducción. Si de la Cruz está pensando en cometer un asesinato entendido como arte, entonces, paradójicamente se encuentra con la realidad del carácter reproductible de la obra artística. Se encuentra así con la noción benjaminiana que señala a las condiciones modernas de reproductibilidad de la obra de arte y a las determinantes epistemológicas que tal reproductibilidad suponen. Mediante este detalle esta escena criminal deviene una reflexión sobre la noción de “autor” y “copia” en el arte y particularmente, en la literatura. Especialmente porque la novela busca inscribirse en el género de la novela policial, un género tradicionalmente asociado a la literatura de masas en el que adicionalmente se debe responder a un modelo formal, bien sea mediante la copia o mediante la re-elaboración. El asesino-artista busca reinscribir el acto criminal y la escena homicida, tal y como Usigli busca inscribir su relato en el género policial. Adicionalmente, ambas reinscripciones se dan a través de la “reproducción” de un crimen “real” (el de Jacinta Aznar). El juego de dobles se multiplica tanto al interior de la narración como fuera de ella.

En esta reinscripción doble, es lógico conjeturar que no sólo la figura del asesino se reinscribe. La figura de la víctima, también: Patricia Terrazas se corresponde con Jacinta Aznar. Ambas son ricas herederas pertenecientes a la sociedad mexicana, son “señoritas” (solteras, viven solas) y gozan de una gran libertad económica y social. Los nombres con los que eran conocidas entre amigos son a tal grado similares que están cerca de formar un anagrama. A Jacinta la llamaban “Chinta” y a Patricia “Ticha”. Así mismo, la forma como fue asesinada Terrazas (un golpe en la cabeza con un pisapapeles) es similar a la forma como fue realmente cometido el asesinato de Jacinta Aznar, con un golpe en la cabeza propinado por una pequeña estatua. Sin embargo, el nexo más claro entre la novela y El caso Gallegos se encuentra en el detalle de la cámara que cargaba la figura que vio de la Cruz saliendo de la casa de Terrazas. Para aclarar este nexo es necesario devolvemos a Alberto Gallegos y a su confesión. Como vimos, la pista inicial que señaló a Alberto Gallegos como posible homicida fue un recibo descubierto en la escena del crimen. En este se cobraban unas fotografías y venía acompañado por una nota en la que se leía: “Señora, vine a buscarla y no la encontré. Regresaré el día de mañana. Firma. Alberto Gallegos”.²¹ Posteriormente, en la declaración libre que dio frente al juez, Gallegos detalló cómo había sido contratado como fotógrafo por parte de la víctima y cómo esto le permitió visitar el departamento de Aznar en varias ocasiones. Durante

21. LERNER, Jesse. “El fotógrafo como asesino”. *Alquimia*, 2005, p. 23.

22. *Ibíd.*, p. 24.

23. USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un crimen*, 1998, p. 64.

estas visitas conoció a Paco, un caballero de sociedad que parecía ser amigo íntimo de Aznar. Gallegos declaró que en su última visita fue este hombre quien le abrió la puerta, y que detrás de él Aznar se encontraba tirada en el suelo, todavía con vida”.²² La confesión inicial de Gallegos señalaba así a un hombre elegante, amigo de la víctima, como principal sospechoso del crimen. Usigli invierte simétricamente esta confesión de Gallegos. En la novela, es el narrador, de la Cruz, quien ve una sombra cargando una cámara y huyendo de la escena del asesinato. Este pequeño detalle lleva a que se conjeture que este hombre es un fotógrafo profesional. Adicionalmente, una de las formas mediante las que Roberto intenta autoimplicarse es con una tarjeta en la que se encuentra su nombre y dirección, y que deja como evidencia debajo de la pequeña escultura con la que se ha cometido el asesinato: “[Roberto] examinó la mesa y vio ... la carta con la reina de espadas que contenía su nombre y dirección. ... Se inclinó hacia el cuerpo, levantó el león de bronce y debajo de él puso la carta ... vuelta hacia abajo, de modo que su nombre y dirección no se borronearan con la sangre”.²³ Tanto en la novela como en el crimen real estas cartas serían las principales pruebas incriminatorias.

La novela invierte simétricamente los hechos del caso Gallegos. Esta inversión propicia la reflexión sobre la copia, el original, la reproducción, y en síntesis, el estatuto representacional del texto literario.

3. Texto e imagen fotográfica

Ensayo de un crimen se inserta en las convenciones del género detectivesco. Usigli busca inscribir su novela en la tradición de la literatura de detección cuyos presupuestos de deducción participan de la lógica secuencial del acto mismo de lectura. Se aleja así de la simultaneidad de los códigos de la semiótica visual de la fotografía que originalmente presentó el crimen en 1932. Estos códigos visuales no buscaban la articulación de una serie de eventos causales que pudieran leerse deductivamente sino, por el contrario, la presentación simultánea de diversos estímulos visuales que llevaran a la sobre-significación, al shock y a la interpretación inmediata y aparentemente liberada de constructos racionales. Es por esto que las semióticas de una y otra presentación son diametralmente divergentes. En la novela lo importante es el ejercicio de contextualización, los detalles, los índices, que pueden llevar al encuentro de la solución de un enigma racional. En pocas palabras, lo importante en la novela es la inscripción del cadáver, el asesino y la escena criminal en una

red de significaciones derivadas de una tradición particular: la de la novela de detección. La narración presenta la escena criminal no como un lugar de condensación simultánea de sensaciones y discursos epistemológicos, susceptibles de saturar la experiencia y causar asombro, escándalo, o incluso vértigo, sino como un lugar limpiamente dispuesto para una determinada lectura deductiva y lógica. Por el contrario, en el montaje fotográfico que presentó la escena homicida en la prensa mexicana de los treinta, se buscaba explotar la simultaneidad perceptual de la imagen y las diversas tentativas narrativas sugeridas por una presentación no mediada del asesinato. Mientras el fotomontaje presupone a un espectador activo, no tanto letrado como capaz de crear diversas narrativas a partir de sugerencias visuales y de composición espacial y gráfica, en la novela de Usigli por el contrario, se busca un lector en el sentido más estricto del término: uno que fuera capaz de cambiar el impacto inmediato de la imagen por diversas elaboraciones simbólicas, y por un juego intertextual con la tradición literaria.

Esta diferencia radical en el tipo de “lector” presupuesto en las dos articulaciones simbólicas, apunta a la manera en como leemos imágenes y textos. “What is the difference between reading written lines and reading a picture?”, se pregunta Vilém Flusser, “The difference seems to be that in reading lines we follow a structure *imposed* upon us, whereas in reading pictures we move rather freely within a structure that has been *proposed* to us”²⁴. En la novela debemos seguir una lógica textual que se nos plantea en términos de un enigma a resolver de manera lógica, una composición que debemos seguir de manera progresiva, una *imposición* racional sin la cual no encontraremos el sentido de lo narrado. En la fotografía, por el contrario, la materialidad del enigma supuesta en las pruebas del delito, se nos presentan de manera inmediata y nuestra observación busca descomponerlas de manera aparentemente libre. Esta presentación *invita* a la creación de diferentes discursos y funciona como un disparador de múltiples tentativas de interpretación. En la fotografía vamos de la síntesis al análisis en un proceso que podemos repetir indefinidamente generando nuevas líneas interpretativas en cada repetición. Todo lo anterior apunta a una de las mayores diferencias con las que habitualmente suele pensarse la relación imagen/texto. Al articular la relación fotografía/literatura usualmente se ha hecho énfasis en el carácter deíctico de la imagen fotográfica: la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física de contacto directo y, por tanto, epistemológicamente, tendría prelación sobre otras clases de signos al ser índice de la realidad con la cual ha tenido contacto. Es por ello que el medio fotográfico funciona en diversos discursos (médicos, forenses, legales, etc.) como registro de lo que fue, de lo que sucedió, de un

24. FLUSSER, Vilém. “Line and Surface.” *Writings*, 2002, p. 22. Mis énfasis.

25. KRAUSS, Rosalind E. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, 2002, p.16.

26. SONTAG, Susan. *On Photography*, 1973, p. 5.

27. BAER, Ulrich. *Spectral Evidence*, p.3.

28. SONTAG, Susan, *On Photography*, p.6.

29. *Ibidem*, p. 6.

estado particular de cosas, y como la más efectiva aproximación a la realidad. En este sentido, la fotografía refiere a su relación física directa con los objetos de los que es imagen de manera que hablar de ella equivale a “hablar sobre la naturaleza del índice, sobre la función de la huella y su relación con el significado”.²⁵ Es esta condición la que genera la particular fuerza que la fotografía adquiere como prueba (judicial, médica, antropológica, etc.) e instancia privilegiada de “lectura” de la realidad. Su examen revela la prueba “incontestable”, el record histórico o médico, la constatación de cierta disposición espacial o de cierto estado de cosas. De manera sintética: “Photographs furnish evidence”.²⁶ En el caso Gallegos, el fotomontaje utilizaría la fotografía como índice de la realidad y, por tanto, como prueba material de la verdad de lo expuesto.

Sin embargo, este estatuto deíctico de la fotografía ha sido cuestionado casi desde el inicio mismo de la reflexión sobre el medio en el siglo diecinueve. Este cuestionamiento apunta a que la impresión fotográfica de la realidad encubre un montaje, una escenificación artificial y deliberada de lo real. Las fotografías crearían una ilusión de inmediatez que escondería el hecho de que el medio en sí mismo ha formado fundamentalmente los hábitos de observación que empleamos para establecer la veracidad de un evento²⁷. Incluso los fotógrafos que están más interesados con la mimesis de lo real, incluso los tipos de fotografía, como la forense, que buscan que la imagen fotográfica sea un índice neutro de un estado de cosas, participan de imperativos discursivos conscientes o inconscientes. Al decidir cómo una fotografía debe verse, al preferir un tipo de exposición sobre otra, los fotógrafos están imponiendo estándares a sus objetos y a sus observadores²⁸. Es por ello que “while a painting or a prose description can never be other than a narrow selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency”²⁹. Paradójicamente, la aparente transparencia de la imagen, el ocultamiento de su selectividad, deja un espacio abierto para una estrecha interpretación selectiva. *Ensayo de un crimen* se instala justamente, en el espacio abierto que es dejado por la selectiva transparencia de la imagen fotográfica.

Referencias

- BAER, Ulrich. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings. Vol. 4: 1938-1940*. Trans. Michael W. Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- BRAHAM, Persephone. *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- BUFFINGTON, Robert M. *Criminal and Citizen in Modern Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- FLUSER, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. Trans. Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 2000.
- _____. *Writings*. Trans. Erik Eisel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- GALLO, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- KRAUSS, Rosalind E. *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Trans. Cristina Zelich. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LERNER, Jesse. "El fotógrafo como asesino: El caso de Alberto Gallegos." *Alquimia: revista del Sistema Nacional de Fototecas* 25 (2005): 23-27.
- MRAZ, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Picador, 1973.
- STAVANS, Ilán. *México y su novela policial*. México: Mortiz, 1993.
- USIGLI, Rodolfo. *Ensayo de un Crimen*. México: Ediciones Cal y Arena, 2008.

