

ISSN: 2683-3247

# HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 4  
JULIO-DICIEMBRE  
2023



UANL®

CENTRO  
ESTUDIOS  
HUMANÍSTICOS

# Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**Colapsos y crímenes cosmopolitas en *Linda 67*,  
de Fernando del Paso**

**Collapses and cosmopolitan crimes in Fernando  
del Paso's *Linda 67***

Luis Miguel Estrada Orozco  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México  
[orcid.org/0000-0002-3268-7658](https://orcid.org/0000-0002-3268-7658)

**Fecha entrega:** 07-12-2022 **Fecha aceptación:** 20-2-2023

**Editor:** Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

**Copyright:** © 2023, Estrada Orozco, Luis Miguel. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



**DOI:** <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-50>

**Email:** [luis.estradaorozco@viep.com.mx](mailto:luis.estradaorozco@viep.com.mx)

Colapsos y crímenes cosmopolitas en *Linda 67*, de  
Fernando del Paso

Collapses and cosmopolitan crimes in Fernando del  
Paso's *Linda 67*

Luis Miguel Estrada Orozco  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México  
Orcid: 0000-0002-3268-7658  
[luis.estradaorozco@viep.com.mx](mailto:luis.estradaorozco@viep.com.mx)

Fecha de entrega: 07-12-2022 / Fecha de aceptación: 20-02-2023

**Resumen:** Desde su publicación en 1995, *Linda 67. Historia de un crimen*, la recepción de esta novela policiaca ha sido ambigua, en buena parte condicionada por la naturaleza de la obra precedente de Fernando del Paso. En el presente artículo, propongo una lectura en *Linda 67* varios niveles: primero, como una novela que dialoga con el género venido de la cultura de masas a través de la apropiación latinoamericana de que Amar Sánchez identificaba como estrategias de “seducción y traición”. Por otro lado, en *Linda 67* existe una búsqueda estética fuera de los márgenes del neopoliciaco hispanoamericano dominante a finales del siglo XX. La estética de *Linda 67* entrelaza elementos de cultura de masas y alta cultura, tanto en las referencias directas como en trabajos de estructura profunda o construcción psicológica de David Sorensen, el asesino que es su personaje central. A través de los referentes de la publicidad, los productos de lujo, conflictos sociales y hechos criminales de contemporaneidad, la novela reaviva las críticas de Adorno y Horkheimer sobre la industria

cultural, al tiempo que expone una suerte de reverso de los deseos cosmopolitas latinoamericanos, concebidos por Mariano Siskind como un “deseo de mundo”, una forma de aspirar a la universalidad (articulada en discursos hegemónicos mundiales) desde la marginalidad geopolítica. Este cosmopolitismo ha sido revisado por Siskind dadas las coyunturas políticas del siglo XXI, en el que es patente el colapso de la función imaginaria asignada a la noción de “mundo” en la concepción inicial del cosmopolitismo. En el presente trabajo, argumento también que David Sorensen, encarna ya algunos de los derrumbes del cosmopolitismo latinoamericano a finales del siglo XX.

**Palabras clave:** Fernando del Paso, novela policiaca, cultura de masas.

**Abstrac.** Since its publication in 1995, *Linda 67. Historia de un crimen*, the reception of this police novel has been ambiguous, largely conditioned by the nature of Fernando del Paso’s previous work. In this article, I propose a reading of *Linda 67* on several levels: first, as a novel that dialogues with the genre that came from mass culture through the Latin American appropriation that Amar Sánchez identified as strategies of “seduction and betrayal”. On the other hand, in *Linda 67* there is an aesthetic search outside the margins of the dominant Spanish-American neo-police at the end of the 20th century. *Linda 67*’s aesthetic interweaves elements of mass culture and high culture, both in direct references and in deep structure or psychological construction works by David Sorensen, the murderer who is its central character. Through the referents of advertising, luxury products, social conflicts and contemporary criminal acts, the novel revives Adorno and Horkheimer’s criticisms of the cultural industry, while exposing a kind of reverse of Latin American cosmopolitan desires, conceived by Mariano Siskind as a “desire for the world”, a way of aspiring to universality (articulated in global hegemonic discourses) from geopolitical marginality. This cosmopolitanism has been reviewed by Siskind given the political conjunctures of the 21st century, in which the collapse of the imaginary function assigned to the notion of “world” in the initial conception of cosmopolitanism is evident. In this paper, I also argue that David Sorensen already embodies some of the collapses of Latin American cosmopolitanism at the end of the 20th century.

**Keywords:** Fernando del Paso, detective novel, mass culture.

Fernando del Paso recuerda en entrevista cómo concibió la idea de *Linda 67. Historia de un crimen*. Después de leer varios libros de la colección “El Séptimo Círculo”, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, le aseguró a Álvaro Mutis que él también escribiría una novela policiaca. “No, no puedes, porque hay que tener una vocación especial para eso”, respondió Mutis. “Veinte años después recogí el reto y viajé a San Francisco para situarla ahí porque hay que escoger un buen escenario también” (Domínguez, 2018).

La anécdota recoge, desde su germen, algunas de las dudas en torno a la relación entre el libro y el autor. ¿Podía el escritor de *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1987) ceñirse a las expectativas de la fórmula policial? Una vez terminado el libro, ¿cómo se lee en relación con sus obras anteriores y con el resto de los trabajos de corte similar en América Latina?

*Linda 67* narra la historia del crimen cometido por David Sorensen Armendáriz, mexicano cosmopolita hijo de un diplomático de antepasados daneses, quien asesina a su esposa Linda Lagrange, estadounidense, hija de un magnate texano y luego urde una estafa para fingir su secuestro, cobrar millones de dólares y huir con su amante, Olivia. La novela rompe con algunos elementos formulaicos del género al descubrir al asesino desde el primer capítulo y dedicarse a reconstruir los motivos que lo llevaron hacia el crimen, así como los detalles de su planeación y ejecución. Posteriormente, David Sorensen buscará quedar libre de culpa y fugarse con el dinero de la estafa. Sin embargo, su plan se verá interrumpido por un chantajista que busca hacerse con el dinero del supuesto rescate. Al mismo tiempo, el caso es investigado por un policía mexicano-americano y Sorensen es puesto contra la pared por una estratagema urdida por su suegro, el viejo Lagrange, quien lo detesta profundamente.

En el presente artículo, propongo una lectura de *Linda 67*, primero, desde una distancia doble tanto con las expectativas de las fórmulas tradicionales del género, como con el resto de la producción latinoamericana del “neopolicial” de finales del siglo XX. En principio, *Linda 67* participa de lo que Amar Sánchez identificaba como estrategias de “seducción y traición”: literatura que seduce con los recursos conocidos de los géneros venidos de la cultura de masas y luego los traiciona para hacer su propia propuesta estética. Por otro lado, *Linda 67* escapa de las perspectivas políticas del neopolicial hispanoamericano dominante a finales del siglo XX, donde los Estados y sus aparatos de justicia son el centro de la crítica del neopolicial. Así, *Linda 67* es una narrativa que al “traicionar” las fórmulas de sus referentes y las expectativas de la producción de su momento gana autonomía. Finalmente, al usar una serie amplia de referentes del mundo de la publicidad y artículos de lujo que vincula con el crimen, la novela reaviva las críticas sobre la industria cultural. Más aún, al contextualizar la narración con temas en torno a migración, salud, derechos humanos y hechos criminales de su contemporaneidad, expone un reverso siniestro de los “deseos cosmopolitas”. Para Mariano Siskind, el “deseo de mundo” identificado en algunos intelectuales latinoamericanos desde la década de 1870 fue una forma de aspirar a la universalidad, identificada en discursos hegemónicos mundiales en el Occidente, desarrollada desde la marginalidad geopolítica. La idea de cosmopolitismo, revisada y revisitada por el mismo autor dadas las coyunturas políticas del siglo XXI, nota el patente colapso de la función imaginaria asignada a la noción de “mundo”, un mundo concebido como la estructura simbólica que sostenía imaginarios humanísticos de emancipación, igualdad y justicia universales.

Como detallaré, el asesino David Sorensen encarna ya algunos de los derrumbes del cosmopolitismo latinoamericano a finales del siglo XX.

### **Novela policiaca: géneros bajo sospecha.**

Las obras literarias que se apegan a géneros masivos llaman a la duda. Es decir, juzgar su calidad artística es difícil. En especial, si la novela se encuentra inserta en la obra de un autor como Del Paso:

Llegué a este título con recelo ... Mi desconfianza fue tristemente justificada: encontré una historia plagada de *lugares comunes* (a veces salpicada de cursilería), la *ejecución más básica de la novela negra*. ¿Por qué alguien como Fernando del Paso, reconocido por su audaz uso del lenguaje, escogería un género que exige al escritor apearse a una serie de normas estrictas? (Cruz, 2018, mis cursivas).

Es posible que opiniones como la anterior tengan que ver con cierta distancia con el género usado como punto de partida: el policial. Si para Cruz hay “lugares comunes” y una “ejecución básica”, para Amelia Castilla, por el contrario, Del Paso no sólo ignoró las dudas de Álvaro Mutis, sino que “Tampoco hizo caso Del Paso de los maestros del género y empezó Linda 67: historia de un crimen descubriendo al asesino en la primera página” (Castilla, 1996). Operar en contra de ciertas expectativas, en opinión de Martín Solares, al prologar la novela, revela la elección de un camino estético. Del Paso no optó por el “detective hiperracional”, ni por “la relación de una lucha entre dos grupos criminales”; al contrario, “optó por una vía más estrecha y exigente, que surgió a finales de los años treinta y acaso es una de las que han dado mayores logros literarios: la confesión del hombre que comete un crimen por pasión

y lucha por escapar a la justicia” como algunos personajes de James McCain y Patricia Highsmith (Del Paso, 2017, Prólogo:13).

La idea, por otro lado, de que se trata de un género con un puñado estable de modelos, es rebatible. Como detecta Rosa María Ávila (2005), “Desde el surgimiento de los detectives clásicos o ‘duros’, varios críticos han tratado de definir algunos términos como ‘policial’, ‘policiaco’, ‘duro’, ‘criminal’, ‘detectivesco’, ‘negro’, o –en su caso– ‘neopoliciano’” (145). Los distintos acentos presentan variedades formales y estilísticas, además de que están vinculados al momento de evolución y lugares de producción.

En la literatura moderna, Edgar Allan Poe inaugura el género detectivesco a mediados del siglo XIX. La línea analítica de su personaje Auguste Dupin será la dominante durante el fin del XIX y el inicio del siglo XX, encontrando representantes no sólo en Europa y los Estados Unidos, sino también en América Latina. De hecho, es esta línea analítica la que Jorge Luis Borges retrabaja en “La muerte y la brújula” (de 1942). Además de sus propios aportes como autor, Borges junto a Bioy Casares también hacen labor de difusión del género a través de la serie de libros “El Séptimo Círculo” publicada por Emecé a partir de 1945.

Para este momento, el género en América Latina ya tiene seguidores entre un público variado. Un año antes del lanzamiento de “El Séptimo Círculo”, el mexicano Rodolfo Usigli ha publicado ya *Ensayo de un crimen*. En México, el “Círculo de la Calle Morgue”, conformado por escritores e intelectuales reunidos en torno a Santiago Helú, pondrá en contacto al gran público lector con las tendencias clásicas y actuales (en su tiempo) de esta literatura a través de “la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio*, la versión mexicana del *Ellery Queen’s Mystery Magazine*” (Negrín, 2005: 39), fundada en 1946.



Si bien la línea analítica es de gran relevancia en el ingreso del género a Latinoamérica, la literatura estadounidense *hard-boiled* destaca en su evolución posterior. La estética *hard-boiled*, de orígenes en la década de 1920, combina la búsqueda heroica con la violencia sensacionalizada (Braham, 2004: xiii) en ambientes llenos de bajos fondos urbanos, así como detectives privados con un pie fuera de la ley y con una clara desconfianza hacia ella (Stavans, 1993: 49; Noguero, 2006: 122). Esta última razón es un motivo por el que su influencia se ha dejado sentir en América Latina, particularmente en el “neopolicial”.

El término surge a final de la década de 1970 en medio de sacudimientos sociales en Latinoamérica que Francisca Noguero (2006) identifica con un ambiente extendido de caos, violencia y desencanto político (118). Paco Ignacio Taibo II, uno de sus principales promotores, discute las condiciones que rigen al neopolicial:

Caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión (Taibo II, citado en Noguero, 2006: 120).

En esta descripción emergen algunas diferencias que separan al neopolicial del *hard-boiled* estadounidense. Principalmente, la veta en castellano es más política que su contraparte estadounidense (Braham, 2004: xiii). En efecto, la principal preocupación del neopolicial no es el misterio, sino el crimen y con él, “el reflejo del

contexto social” (Noguero, 2006: 121). Como revisa Persephone Braham al hacer un detallado recuento de la producción literaria del género que nos ocupa entre los años 1968 y 2012, para el año de publicación de *Linda 67*, la estética dominante en México es el neopolicial con fuertes cargas de denuncia social y elementos políticos anclados en las circunstancias latinoamericanas donde se desarrollan las narrativas (Braham, 2019: 277-285). La manera en que *Linda 67* dialoga con los modelos narrativos clásicos y responde en sus propios términos a la estética dominante debe analizarse detenidamente.

### ***Linda 67*: seducción, traición y el universo referencial.**

Incluso en un género que hace crítica social a través del crimen, existe un halo de lectura placentera. Para Ana María Amar Sánchez (2017), el placer implica tanto el enigma, como el cumplimiento de ciertos elementos de la fórmula además los giros e innovaciones que un buen escritor pueda encontrar (47-48). Para la argentina, cualquier obra “policial en América Latina se define por su trabajo de ‘deformación’ y explotación de las variantes implícitas en las fórmulas” (49). Más aún, es un género que tiene una inevitable carga de “complicidades con el lector de policiales” (56) en donde los autores explotan el atractivo de la autorreflexividad, los guiños, referencias y diversas intertextualidades con obras canónicas (pp. 55-58). En suma: “Pensar el género y pensar cómo distanciarse de sus orígenes forman parte del mismo movimiento [en América Latina]” (59).

*Linda 67* está lleno de recursos de esta naturaleza. Las opiniones que oscilan entre un libro hecho de lugares comunes y la de lectores que “extrañan el misterio prometido por el género

policial” (Corral Peña, 2005, p. 126) se deben a la versatilidad con que Del Paso usa elementos de la novela policiaca, ambientes *noir*, tropos del *hard-boiled* e incluso una crítica social que, sin ser la del neopolicial, evoca sus perspectivas.

Durante la primera parte de la novela, dado que las primeras páginas explican que David Sorensen mató a su esposa, la millonaria Linda Lagrange, el enigma no es el crimen, sino sus razones. El ocultamiento de ciertos datos por el narrador heterodiegético genera un misterio para el lector (González, 2017<sup>a</sup>: 93). Este narrador mantiene durante buena parte de la novela una tercera persona que sigue la perspectiva y los pensamientos de David Sorensen, y que crea un efecto de subjetividad similar al de la primera persona. En la segunda parte, este narrador adquirirá un dinamismo distinto.

Las largas analepsis de la primera parte tienen dos líneas concurrentes intercaladas caprichosamente que no respeta una cronología estricta, sino que dejan un reguerrillo de información que el lector reconstruye. La primera línea abarca un espacio temporal más largo a pesar de estar presentada con mayor brevedad: los orígenes y las ambiciones de David Sorensen. Hijo de un diplomático mexicano, David nació en Londres y vivió durante un tiempo en París, Canadá, México y de nuevo en Londres, donde estudió economía por dos años. Gracias a esta vida es un políglota, mantiene doble nacionalidad (mexicana y británica). Además, conoce de primera mano todo lo referente al buen gusto y ropa, accesorios, cocina y vino de la mejor calidad. Una breve vida de estudiante sin recursos en Londres lo enfrenta a la existencia dentro de los límites de su poder adquisitivo. En este punto, David decide que la vida sin lujos es imposible para él y abandona los estudios para, luego de encontrarse con su amigo de la infancia, el irlandés Chuck O’Brien,

dedicarse a varios trabajos en San Francisco que este le consigue, entre ellos, la agencia de publicidad de Bob Morrison, donde el lector lo encuentra cuando comienza la historia.

En una entrevista poco antes de la muerte de su padre, retirado en su lujosa casa en Cuernavaca, David descubre que Papá Sorensen no ahorró nada, dilapidando todo su sueldo para dar una buena impresión de México en el extranjero, y que incluso la casa de Cuernavaca fue vendida a su tío para pagar el tratamiento del cáncer que mató a su madre. Así, David entiende que no tiene dinero ni herencia y que la vida que mantiene como pareja de Linda Lagrange es imposible de pagar con sus propios recursos.

La segunda línea narrativa de la primera parte nos cuenta la infatuación de David con Linda, a quien conoce al chocar el exclusivo Daimler Majestic 1967 de ella y ajustar la placa que ha averiado con su propio automóvil, una placa personalizada con el rótulo “Linda 67”, el nombre y año de nacimiento de la heredera. Su veloz relación lleva a un matrimonio que se deteriora rápidamente tras la amenaza del viejo Lagrange de desheredar a Linda si sigue casada con Sorensen, a quien Lagrange considera un oportunista. Ni el dinero ni ninguna de las propiedades, incluida la casa en el exclusivo barrio Nob Hill, y el lujoso BMW que maneja Sorensen, están a nombre de Linda, sino de su padre. Esta línea concluye con la declaración de que Linda se divorciará de David pues acepta que su jefe en la compañía de decoración donde trabaja por gusto, Jim Harris, es su amante; admite también que se ha hartado de Sorensen y que no piensa perder su vida de lujos por él.

En esta primera parte existen dos capítulos cruciales. El capítulo quinto, “Los dos mosqueteros”, que describe su relación con su amigo de la infancia, Chuck O’Brien, y que también termina con

las analepsis mayores de la primera línea: en este punto el pasado de Sorensen se ha construido ya. A partir de este capítulo, las analepsis se centrarán en la concepción y planeación del asesinato de Linda y su falso secuestro, hasta su ejecución e inicio de la investigación del inspector Gálvez. El otro capítulo central, como señala Corral Peña (2005), es el octavo, “Fiesta en casa de los Harris”, donde las frustraciones de David estallan (p. 117). El capítulo enfatiza el entorno adinerado y snob de los personajes además de referencias reales que el lector puede rastrear en la conversación entre David y Sheila, un personaje secundario cuya importancia sólo se comprende al final de la novela: se habla del crimen de Susan Smith, quien ahogó a sus dos hijos en el lago John D. Long; se comenta el problema de la propuesta de ley 187 y la intolerancia hacia la migración ilegal mayormente hispana en California; a raíz de un personaje “cuya presencia da pie a que se hable del sida”, se aborda la “enfermedad ineludible en una conversación como la que sostienen los personajes” (Corral Peña, 2005: 122) y finalmente el crimen de O. J. Simpson.

A raíz de la discusión del veredicto de inocencia de Simpson, Sheila le hace notar a David que ahí hay dos lecciones sobre el arte de matar: no ser estúpido y obtener algún beneficio de la muerte. Luego de esta conversación, de la confesión de Linda de su amorío con Jim Harris y del aviso de que el divorcio está en camino, David decide matar a Linda y beneficiarse con su muerte. Los siguientes capítulos abundarán en la planeación y ejecución del crimen, incluido el plan para hacerlo parecer un secuestro, cobrar quince millones de dólares y escapar a una vida de lujos con su amante mexicana, la aeromoza Olivia a quien desconoce la verdadera naturaleza de Sorensen.

Guillermo Núñez Jáuregui (2017) nota la efectividad con que *Del Paso* ataca las convenciones del género, desde su ambientación.

Es el San Francisco de Dashiell Hammett, donde Sorensen bebe en el mismo bar donde lo hacía el autor de *The Maltese Falcon* (Del Paso, 2017: 156). Además del espacio, está el modo en que Sorensen concibe el crimen: “Más grotesco aún le pareció que, a una velocidad pasmosa, desfilasen por su mente los recuerdos de los crímenes, imaginarios o reales, que había leído o visto en *novelas y películas*, o visto y leído en *los periódicos y la televisión...*” (100, mis cursivas). A esta mezcla de cultura pop y nota roja se suman los guiños para el conocedor del policial: “arrojarla en su automóvil a un barranco, después de pegarle en la cabeza con la llave, así como lo habían hecho, ¿cómo se llamaban?, ¿Cora y Frank?, con el griego” (p. 100, mis cursivas). En este caso, la referencia es a *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, publicada en 1934 y adaptada al cine en 1946. Igualmente, sabemos que Sorensen acostumbra comprar novelas de segunda mano de los autores Patricia Highsmith y Rex Stout (Del Paso, 2017: 163). De Highsmith, además del inevitable parecido entre Sorensen y Mr. Ripley, cuya primera aparición fue en *The Talented Mr. Ripley*, de 1955, está el homenaje identificado por Guillermo Núñez (2017) a la adaptación francesa del libro de Highsmith (hecha en 1960) en el título de un capítulo nombrado en español igual que el filme francés *Plein Soleil*: “A pleno sol”.

Además de los guiños, espacios y referentes, existe también una actitud irónica hacia los lugares comunes. El inspector Gálvez, fuma pipa y tanto David como él mismo bromean sobre el cliché (Del Paso, 2017: 167). En la misma conversación, Gálvez nota varios pisapapeles en la casa de Nob Hill y sugiere que pueden ser un arma mortal, aludiendo a *Hickory Dickory Dock* (1955) de Agatha Christie (177). Cuando el segundo de Gálvez, el sargento Kirby hace una deducción sobre el lado y ángulo del golpe que mata a

Linda, el inspector ironiza: “esa clase de conclusiones elementales perteneces al mundo de Sherlock Holmes o al de Alfred Hitchcock, no al mundo real...” (274). La combinación de libros, películas y noticias periodísticas establece una serie de referentes de la cultura de masas constituyéndola en uno de los múltiples archivos con los que la novela trabajará<sup>1</sup>.

El juego de referentes y homenajes no se restringe al mundo europeo y estadounidense. José Espinosa-Jácome (2006) nota los puntos de contacto entre David Sorensen y Roberto de la Cruz, el dandi aristócrata venido a menos que protagoniza *Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli (1971). Más aún, este juego de referentes aborda también la “alta literatura”. Por ejemplo, hay varias líneas que conectan a David Sorensen con el Raskólnikov de *Crimen y castigo*, de Fiódor Dostoievsky. En principio, ambos son jóvenes que matan a una mujer movidos para quedarse con su dinero. Las escenas de la muerte de la vieja usurera y el golpe con que David deja inconsciente a Linda en su carro antes de lanzarla por una barranca hacia el mar dialogan a través de las dudas que ambos tienen antes del golpe final. Igualmente, hay una similitud entre la rumiación del plan de los personajes y la precipitación de los acontecimientos por el azar o un aparente destino que favorece al asesino. En el caso de Raskólnikov, por la conversación escuchada al pasar, que revela que la sobrina que vive con la usurera, no estará en casa, dejando a la potencial víctima sola. En el caso de Sorensen, los hechos narrados en el capítulo “Coincidencias”, en donde una gripe le permite quedarse en casa a

---

<sup>1</sup> Para un análisis detallado de las intertextualidades de *Linda 67* con el género, recomiendo el capítulo “2.3 Intertextualidad en la novela”, de la tesis de maestría de Natali González Fernández (2016), *De lo criminal a lo poético: una aproximación al carácter ambivalente de Linda 67*. Historia de un crimen de Fernando del Paso.

planear, dejarse crecer la barba para hacerse irreconocible, además de encontrar una tarjeta de crédito de Jim Harris a quien pretende inculpar del crimen en caso de que se descubra el cuerpo de Linda.

Por otro lado, el tratamiento psicológico del personaje justo después del homicidio también tiene puntos de contacto. Tanto en la novela de Del Paso como la de Dostoievsky, el asesino experimenta un estado mental febril justo después del crimen fresco. En *Crimen y castigo*, esto se traduce en una somatización delirante. Raskólnikov, una y otra vez, teme haberse delatado entre sus balbuceos afebrados frente a Razumijin. En *Linda 67*, Sorensen tiene una borrachera babilónica que recorre San Francisco en clave *noir*; en la que Sorensen está a punto de delatarse al hablar con Chuck. La borrachera de Sorensen cierra con lo que Corral Peña (2005) identifica como el rechazo a sentir incluso la culpa de Raskólnikov (126) dado lo que Sorensen percibe como la diferencia entre las víctimas, además de exponer la misoginia de su crimen: “El presente era él, David Sorensen, un asesino, un criminal sin remordimientos, ¿o no era verdad?, porque él no había dado muerte a una vieja prestamista infeliz, ¿no es cierto?, sino a una gringa cabrona, ¿no es cierto?, cabrona y puta” (Del Paso, 2017: 164). El móvil de ambos, el dinero, está visto desde perspectivas diferentes: para uno, se trata de un asunto narcisista de superioridad moral en la Rusia zarista; para otro, es un acto de egoísmo para no privarse de los lujos de la cultura de consumo que lo define<sup>2</sup>.

Volviendo a *Linda 67*, estructuralmente, la segunda parte tiene cambios notables. Las analepsis dan paso a los sueños y las

---

<sup>2</sup> Natali González (2017a), además, reconoce un eco del Mersault de *L'Étranger* de Albert Camus (95).



alucinaciones de David que recrean la muerte de Linda y a veces la confunden con su amante, Olivia<sup>3</sup>. Por otra parte, el narrador que ha seguido exclusivamente la perspectiva de Sorensen tiene escenas en las que acompaña al investigador Gálvez, quien trabaja el caso por encargo del magnate Lagrange, padre de Linda. En su primera visita a Sorensen el investigador es informado por el asesino que recibió una llamada anónima diciéndole que Linda estaba secuestrada (Del Paso, 2017: 178). Apenas Gálvez deja la casa, Sorensen le informa acaba de llegar una supuesta carta anónima de los secuestradores que exige quince millones de dólares por el rescate de Linda. El lector sabe que David la ha manufacturado recortando letras de *The National Enquirer* y *The National Examiner*, donde abundan las noticias sensacionalistas: “Era, pensó Dave, como si la muerte de Linda estuviera formada por pequeños suicidios, por asesinatos minúsculos, por alevosías y traiciones diminutas” (Del Paso, 2017: 121). Del Paso, como Sorensen, manufactura el crimen no sólo con los referentes a libros y cine, sino con la misma materia violenta de la sociedad. Y no únicamente la estadounidense.

Durante la planeación del secuestro, Sorensen duda sobre la cantidad a pedir y sobre la factibilidad de salirse con la suya; sin embargo, recupera la confianza cuando recuerda la ola de secuestros a empresarios mexicanos. Esta ola: “demostraba que, cada vez con mayor frecuencia, la policía dejaba que la familia se las arreglara directamente con los secuestradores: su intervención podía provocar, como había sucedido en muchos casos, el sacrificio de la víctima” (Del Paso, 2017: 109). Se refiere, probablemente, a

---

<sup>3</sup> Los trabajos “Los sueños y el inconsciente en *Linda 67*”, de Natali González (2017b) y “Sobre la estructura de *Linda 67*” de José T. Espinosa-Jácome (2006) abundan sobre el aspecto onírico y psicológico de la novela.

casos como los de Joaquín Vargas Guajardo, por quien se pidió un rescate de 50 millones de dólares; o José Espinosa Mireles, dueño y fundador de la extinta Printaform, cuyo rescate fue de 15 millones de dólares (Orgambides, 1992). Formar una nota de secuestro con letras arrancadas de la nota roja, como se ve, va más allá de un gesto del personaje.

Con el nuevo dinamismo del narrador, el lector accede a diálogos entre Galvéz y el sargento Kirby en donde se discuten el caso y posibles sospechosos, o a entrevistas con el viejo Lagrange, quien sospecha que David ha secuestrado y asesinado a su hija. Además, existen capítulos que recuerdan la experimentación formal del Fernando Del Paso de sus novelas más celebradas, como “Llamadas cruzadas”, en el que una serie de llamadas entre varios personajes (David Sorensen, Chuck O’Brien, el inspector Gálvez, el viejo Lagrange y un reportero que hace pública la nota del secuestro y el monto del rescate) se entrelazan de modo que el lector puede seguir pistas, dudas, mentiras, sospechas, cálculos y actitudes de varios de los personajes. Más complicado aún es el tratamiento de la voz del viejo “hippie”, veterano de Vietnam que en la segunda parte revela a David mediante una carta anónima que Linda ha sobrevivido y que David debe entregarle los quince millones a él bajo pena de descubrir a David Sorensen como responsable del fallido intento de homicidio. En el capítulo “Una forma distinta de morir”, la verbosidad obscena de la carta del “hippie” interrumpe la escena donde se desarrolla la reunión para una campaña publicitaria en la que David es la pieza clave: los cosméticos “Olivia”, pensados para la mujer latina en los Estados Unidos. En el siguiente capítulo, “Escucha, pendejo...” la voz inunda por completo la narrativa al convertirse en un monólogo a través de dos llamadas a teléfonos

públicos en las que da indicaciones a David y al viejo Lagrange de cómo entregarle el dinero.

Este capítulo ofrece un discurso que revela a un personaje poco fiable, pues repetidamente hace dudar a David de haberlo visto cometer el crimen para luego dar detalles del mismo. Las interpelaciones de la voz permiten suponer las otras partes del diálogo y las acciones que lo interrumpen, de las que nos enteramos en el siguiente capítulo “La gallina ciega”, cuando Sorensen comunica a la policía y a Lagrange las demandas del “hippie” (sin delatarse). El efecto de este juego de voces y de información poco confiable es que genera desazón: por primera vez, tanto el lector como Sorensen no lo saben todo sobre lo que ha pasado con Linda.

En el desarrollo, el “hippie” convierte a Sorensen en rehén y se apropia del dinero que entrega el viejo Lagrange, para luego golpear a David, confirmar que Linda siempre estuvo muerta, y dejarlo libre. Sorensen parece quedar libre de sospecha. En el hospital, se entera de que la agencia publicitaria lo ha despedido y su amigo Chuck O’Brien le ofrece conseguirle un nuevo empleo. Al salir del hospital, David Sorensen es contactado por Eric Beckhart, supuesto agente de la aristocracia suiza que pretende lanzar una prestigiosa marca de relojes y que ha pensado en David Sorensen para dirigir el “Proyecto Andrómeda”, que da título al capítulo donde transcurre la suntuosa cena en la que se discuten los detalles de la campaña publicitaria. David viaja a Suiza, se entrevista con el conde de Agasti y se inserta de nuevo, en apariencia, en el mundo de lujo y placer que tanto desea.

Al concluir su viaje a Berna, Sorensen se encuentra en la casa de Cuernavaca con Olivia, quien lamenta haber dudado de él. Al volver a San Francisco, David Sorensen se entera de que la policía ha

encontrado el automóvil y el cuerpo de Linda. El desenlace de *Linda 67*, regresa a una fórmula de género: el Proyecto Andrómeda ha sido un montaje del viejo Lagrange para atrapar a David. Sorensen espera un depósito de quince mil dólares para echar a andar las supuestas operaciones del Proyecto, pero recibe en su lugar quince millones. El inspector Gálvez es notificado y sus sospechas sobre Sorensen se reactivan. Su pesquisa revela el descubrimiento de un error del asesino: ha mantenido el juego de llaves originales del Damlier en el bolsillo del saco que usó la noche del homicidio. Si bien el viejo Lagrange ha manipulado a Sorensen y al inspector, también es claro que este camino lo acerca a algo que se asemeja a la justicia, al menos, al castigo del asesino de su hija.

En este juego entre referentes cultos y masivos, fórmulas y su vulneración además de una actitud irónica y un uso altamente técnico del narrador, ocurre lo que para Amar Sánchez es la respuesta literaria que resuelve las posturas en el debate entre “apocalípticos” e “integrados”. La nomenclatura popularizada por Umberto Eco hunde sus raíces en las primeras discusiones sobre la presencia de los medios masivos y la emergencia de la industria cultural. Sus protagonistas tuvieron posturas críticas afines a Theodor Adorno y Max Horkheimer, por un lado, o más esperanzadas como la de Walter Benjamin o Hans Magnus Enzensberger, por otro (Amar, 2017: 17-19). Si bien estas posturas parecen irresolubles, algunos ejercicios literarios, entre los que destaca la literatura policiaca y su apropiación latinoamericana, sugieren una vía estética que pone a los dos campos en tensión productiva.

Las ideas de Amar Sánchez (2017) en torno al uso literario de elementos de la cultura de masas parten de una división de múltiples etiquetas: cultura alta y baja, la cultura de élite y la popular,

binarismos que establecen jerarquías (12). Lo interesante, para ella, es la visión posmoderna según la cual trabajar literariamente sobre estos materiales da oportunidad para su transformación además de generar otros pactos con el lector más allá del entretenimiento; el lector, después de todo, conoce los clichés a los que se les buscan salidas novedosas (29-30). Esto es a lo que Amar Sánchez se refiere con los movimientos de “seducción y traición”. Amar Sánchez entiende la seducción como un juego estratégico de atracción que pospone el cumplimiento del deseo; los textos que Amar Sánchez analiza seducen con las fórmulas de la cultura de masas y decepcionan con su incumplimiento: en esta expectativa frustrada está la diferencia de las formas mediáticas alienantes y complacientes (32-33). *Linda 67* opera con una plena conciencia de la tensión y provecho estético de estos movimientos. Más aún, parece invertir deliberadamente la forma que Amar Sánchez sugiere, poniendo en primer término la traición (pues revela al asesino y el misterio se construye de un modo distinto) y luego la seducción (guiños, referentes, ironías además del giro con la irrupción del “hippie”).

En lo que toca al archivo de literatura neopolicial, la novela de *Linda 67* tiene un movimiento similar. Francisca Noguero (2006) identifica al libro como uno de los materiales que se enfocan en una lección aprendida del *hard-boiled* y llevada al neopolicial:

Si el *hard-boiled* nos enseñó que el motor del delito es el dinero, el neopolicial considera las diferencias sociales como su motivación esencial. ... *Linda 67. Historia de un crimen* (1995) -del mexicano Fernando del Paso- [contrapone] el *american dream* a la realidad del subcontinente, demostrando los extremos de violencia a los que se puede llegar por conseguir una vida mejor al otro lado de la frontera (122).

Antes hablaba de cómo la politización del neopolicial duda del sistema político y judicial al tiempo que condena los crímenes de Estado. *Linda 67* logra elementos críticos. Sin embargo, no apunto a un Estado latinoamericano o su sistema judicial corrupto. A través del trabajo de otro de sus archivos (el de las marcas y los productos) y de su personaje central es donde vemos más claramente a dónde apunta su arsenal.

### **Industria cultural, consumo y cosmopolitismo para el fin del mundo**

El mundo de sofisticación de *Linda 67* tiene un espíritu cosmopolita. Al decir esto me refiero en parte a la actitud de los intelectuales latinoamericanos, identificada por Mariano Siskind (2014), cuyo “deseo de mundo” los hace mirar más allá de sus fronteras para insertarse en una universalidad imaginada y al mismo tiempo escapar de las opresiones de culturas nacionalistas (3). El “mundo”, aquí, no es un conjunto de lugares, sino un constructo imaginado desde América Latina: “a strategic, voluntaristic fantasy that is nonetheless very effective in opening a cosmopolitan discursive space where it is posible to imagine a non-nationalistic, nonanthropocentric path to a modernization that is set against the horizon of abstract universality” que es legible desde la década de 1870 (7). Para Siskind, el cosmopolitismo como estrategia literaria latinoamericana tiene un resultado doble: por un lado, denuncia las estructuras hegemónicas de formas europeas de exclusión, y por otro, los patrones nacionalistas de auto-marginalización (6). Siskind parte de una idea de cosmopolitismo en la que se presupone en esta universalidad un deber de ético de preocuparse por el Otro y una obligación hacia el género humano

que sobrepasa a la comunidad inmediata (8). Ese Otro es el habitante de los márgenes geopolíticos. Siskind no es ajeno a la contradicción que presenta el deseo de mundo y la ambición cosmopolita para el intelectual latinoamericano, pues parece estar siempre condenado a la insatisfacción en su búsqueda de universalidad, pero esa búsqueda es parte constitutiva de su identidad (9). El mundo es una especie de fantasmagoría imaginada que está siempre en otro sitio, es un espacio universal de implicaciones éticas en donde inscribir la subjetividad (10). Esta subjetividad, por ello, está siempre en tensión y búsqueda.

Como he mencionado, la relación de la novela de Fernando del Paso con las apropiaciones latinoamericanas del género sugiere un potencial crítico. Dado que la novela escapa de la tendencia neopolicial, me interesa analizar algunas de las particularidades de *Linda 67* a la luz de las ideas de Siskind para discutir este potencial. David Sorensen no sólo presenta algunos de los deseos y contradicciones del cosmopolitismo, sino que tiene una artista que lo hace notable: mientras que el *intelectual* que analiza Siskind busca su camino de entrada a la universalidad por vía de la alta cultura, el *personaje* de Fernando del Paso lo intenta hacer desde la capacidad de consumir lo más selecto del mercado. En este sentido, la actitud de David Sorensen personifica el reverso oscuro de este deseo cosmopolita, mismo que el propio Siskind (2019) identificará en una revisión a sus conceptos iniciales como el colapso de la idea de mundo, y que discutirá en lo que llamará un cosmopolitismo para el “fin del mundo” (206). El consumo como principio rector del personaje de Fernando del Paso evoca algunas de las críticas al capitalismo en “La industria cultural”, de Theodor Adorno y Max Horkheimer (2013), que parecen anticipar los colapsos cosmopolitas que preocupan a Siskind y que Sorensen encarna en cierta medida.

Antes, mencionaba la relevancia del archivo de la literatura policial, el cine y la nota roja. En el análisis que me interesa ahora, destacaré el mundo de Sorensen como un catálogo de lujos. La novela es prolija en marcas de ropa, vino, accesorios, automóviles y descripciones de alta cocina y maridajes. La primera página, de hecho, describe el clóset de David, donde hay:

una impresionante colección de trajes y combinaciones de los casimires y materiales más finos, la mayor parte hechos a la medida por los mejores sastres de Milán y de Savile Row ... Corbatas de seda acanalada ... compradas en Jermyn Street. Corbatas de brocado de la Place Vendôme, corbatas de regimiento de Harrods y Pierre Cardin. Corbatas Bernini y Van Laack ... [camisas] hechas a su medida por el camisero de The Custom Shop, de Grand Avenue, y eran del mejor algodón egipcio. (Del Paso, 2017: 25)

En cuanto a su primer encuentro con Linda, destaca el automóvil de colección que David choca sin causar daño real. Para congraciarse, cenan juntos en el restaurante francés “Fleur de Lys”, donde: “después de la botella del soberbio Château La Fleur-Petrus 82 que eligió David para acompañar la *terrine* de cordero, la ensalada *perigourdine*, la *cocotte* de ternera *aux fines herbes* y los quesos —reblochon, roquefort, brie de Meaux—, Linda ordenó una botella de Bollinger R. D., también del 82, para rociar el postre” (45), una descripción que pide al lector actualizar sus conocimientos de cocina y vinos.

La casa de Linda, a donde David se muda al casarse, está en el exclusivo barrio de Nob Hill. Sus interiores se encuentran adornados con litografías originales de Vasarely, emplomados inspirados en Frank Lloyd Wright, sillones Chesterfield, figurillas de Murano y un incensario hindú, óleos de Saura, Leonora Carrington,



Tamayo, Botero, Richard Estes y Keith Haring (Del Paso, 2017: 52-56). Como antes el homicidio y el estado mental del criminal evocaban la novela rusa, estos catálogos de lujo tiene sus propios ecos. La descripción del apartamento evoca la tienda de curiosidades junto al Sena donde Raphaël de Valentin encuentra la piel de zapa en la novela *La peau de chagrin*, de Honoré de Balzac. Además del lujo, se trata de lo exquisito y exótico. Los catálogos de prendas y accesorios de Sorensen desperdigan en la novela lo que en el capítulo 11 de *El retrato de Dorian Gray* podemos ver condensado en un sumario de placeres en los que se dilapidada el joven dandi. En ambos casos, un objeto mágico les permite a Valentin y Gray cumplir con sus deseos: el lujo y la capacidad de obrar sin consecuencias.

David Sorensen carece de objetos mágicos, pero tiene encanto, un gran amigo y una esposa millonaria. Su propio empleo tiene una evidente consonancia con el mundo que desea: es un publicista. Para los lectores de Fernando del Paso, el uso de la publicidad como un elemento crítico es familiar. Sólo basta recordar “Viaje de Palinuro por las agencias de publicidad y otras islas imaginarias”, en *Palinuro de México*. La crítica al mundo de la publicidad que en *Palinuro* ocurre en clave paródica a través de una hipérbole desafortunada, en *Linda 67* se lee como una crítica de consecuencias más violentas. A leer, por ejemplo, el segmento “Palinuro en Productolandia” (Del Paso, 2013: 248-257), y notar la forma de catálogo de productos que adquiere el discurso, es inevitable notar la relación con *Linda 67*. Para *Palinuro*, el producto común y el de alta gama se entrecruzan: es imposible vivir un día sin tropezar con algo emergido del mercado. Esto es lo que lo hace al mismo tiempo terrible e inevitable. Para Sorensen no se trata de evitar el mercado, sino de acceder a sus bienes y servicios

más exclusivos a como dé lugar, tanto si esto es haciendo publicidad o incurriendo en el femicidio y la estafa.

Las constantes referencias a bienes de lujo abundan en la novela y, del mismo modo que los guiños a la novela y el cine policial mantienen una actitud cómplice con el conocedor de estos productos, el catálogo de marcas, lujos y placeres da una idea acabada de una universalidad deseada que se manifiesta en la capacidad de consumir productos de alta gama. A pesar de que David es un hombre culto, su interés principal no radica en insertarse en la universalidad del “mundo” por la vía de esa cultura, sino de su capacidad como consumidor. La cultura es un indicador de su mérito al mundo del lujo, pero Sorensen no la valora por sí misma. La contradicción, para Sorensen, es múltiple: creció como un dandi, pero su ingreso real es moderado; ambiciona la alta gama, pero trabaja en campañas para productos comunes.

A diferencia de los intelectuales que analiza Siskind, Sorensen no tiene un mundo de opresión nacionalista del que busca escapar. Su nacionalidad, es apenas un dato curioso: “el desarraigo, la ausencia de nexo orgánico con un país y una cultura, convierten el origen del personaje en uno de los muchos engaños de su vida, a la vez que apuntalan sus comportamientos y decisiones” (Corral Peña, 2005: 116). Este desarraigo se vuelve conflicto al chocar una y otra vez con los prejuicios sobre la mexicanidad que David Sorensen incumple: desde la ausencia de la piel morena hasta la exquisitez de sus hábitos. Esto es fuente de tensión tanto en su círculo social como en su trabajo. Así se lo hace notar Chuck O’Brien cuando David le comenta que no es popular en la agencia de publicidad. Además de su vestimenta, con un aliño muy por encima que la de cualquier agente de publicidad:

La otra cosa es el inglés que hablas ... Tienes que darte cuenta que *los gringos no pueden tragar a un mexicano que habla un inglés tan elegante y perfecto* como el del profesor Higgins de *My Fair Lady*, ¿me explico? Aunque tal vez lo mejor es que representes a una empresa europea y que no digas que eres mexicano sino un príncipe húngaro (Del Paso, 2017: 92, mis cursivas)<sup>4</sup>.

En la misma fiesta de los Harris donde los amigos tienen la conversación, David habla de la reforma 187 con Sheila, quien se pregunta si a él le afecta. David responde con un chiste mordaz:

—Por supuesto que sí —dijo Dave—, yo soy indocumentado.

Sheila casi se atraganta con la champaña.

—Indocumentado, ¿usted? Está bromeando.

—No es broma. Soy un mexicano que hace casi tres años trabaja en California sin permiso. Pero nunca me han pedido papeles...

—Claro, con ese color de piel, de cabello, de ojos, y su acento de Chelsea, quién va a pensar que usted es mexicano... ( 85-86)

A diferencia de su padre, perfectamente aceptado en el mundo de la diplomacia, Sorensen nunca logra pertenecer por completo al mundo de los acaudalados. En la novela, la marginalización es compensada con la lógica de consumo. Para Elizabeth Corral Peña (2005), esta lógica es fundamental:

---

<sup>4</sup> Elizabeth Corral Peña (2005) nota el juego de Del Paso en la alusión a *My Fair Lady*, donde “la aristocracia londinense toma a la plebeya Elisa por una princesa húngara” (p. 125).

En *Linda 67*, como en el pop, la proyección hiperbólica a primer plano de los objetos comprables y vendibles funciona como propuesta estética, a la vez que se convierte en un poderoso instrumento de crítica social. Los personajes de la novela no se cuestionan la pertinencia de asumir la vida en términos mercantiles, porque es la que les interesa: incluso parece ser la única manera que conocen para relacionarse con el mundo. De ahí que David trate a Linda como otro bien canjeable por dólares (121).

Natali González (2017a) reconoce en la estructura de novela policiaca un pretexto para criticar a la sociedad consumista sin moralizar, sino cuestionar las tensiones constantes de esta lógica en la relación México-Estados Unidos (114).

La lógica de una vida asumida en términos estrictamente mercantiles que menciona Corral recuerda la línea crítica de Adorno y Horkheimer en “La industria cultural”. No es una casualidad que Sorensen, quien encarna a ultranza la lógica de objetualizar la humanidad, sea un publicista, una labor que Del Paso practicó y que ha sido blanco de sus críticas por ser un trabajo que utiliza el lenguaje de un modo especial para fines espurios (Figuroa, 2018; Beltrán, 2021). Sorensen lleva al extremo su trabajo publicitario al utilizarlo como la base para planear su crimen:

Cómo, dónde, cuándo: esto le recordaba lo que Bob Morrison le dijo el primer día de trabajo en la agencia: cada vez que tengas un producto que hay que vender por medio de la publicidad hazte las siguientes preguntas, Dave: qué, a quién, dónde, cuándo y cómo ... ¿Cómo? Ah, esto es lo más difícil de todo: cómo. Cómo vender un producto. Cómo convencer a una joven chicana que con este lápiz de labios se verá más bella. Cómo convencer a Lagrange y a la prensa, a todo el mundo de que Linda fue secuestrada ...

Cómo hacerle creer ... a todo el mundo, que si el viejo Lagrange no entrega los diez, los quince millones de dólares, van a matar a Linda (Del Paso, 2017: 108).

Espinosa-Jácome (2006) identifica tres proyectos publicitarios en la armazón de la novela: el proyecto de cosméticos “Olivia”, el homicidio y cobro de rescate millonario, y el Proyecto Andrómeda (170-171). Los dos primeros son concurrentes y se reatralimentan. El último es un proyecto sólo en apariencia porque es una celada del viejo Lagrange, quien voltea las tablas a Sorensen atrapándolo con lo que más lo tienta: el acceso al mundo del lujo.

Para Adorno y Horkheimer (2013) el problema de la “industria cultural” era que detrás de ella se encontraba la lógica impositiva del capital. En esta, la experiencia humana queda reducida a dos posibilidades: productor o consumidor; durante el tiempo de trabajo se produce y durante el ocio se consume, pero nunca estamos fuera de la lógica del mercado (8). Los medios masivos establecen un gran lenguaje que el consumidor entiende y que marca la pauta de quien lo produce (21). La publicidad es clave, pues es un ejercicio costoso que garantiza que sólo los productos que la pueden pagar hagan llegar su mensaje; condensa los vicios de la industria cultural al ser una de sus fuentes principales de ingreso y también al convertirse en su “arte por excelencia”; al promover sus productos, construye y perpetúa su lenguaje ideológico (75-77). Para Sorensen, es claro el impacto de los medios y de la narrativa de la pertenencia al mundo, como es notable en las estrategias que el equipo publicitario desarrolla en torno a la línea de cosméticos para mujeres latinas descritas en el capítulo “Una forma distinta de morir”. Cuando a su equipo se le cuestiona por qué piensan anunciar el producto en horarios televisivos entre las nueve y las once de la mañana, cuando

nadie ve la televisión, la respuesta hace evidente el constante ruido de fondo de la publicidad en medios masivos en la experiencia del *target* de mercado:

Nadie la ve, pero muchos *la oyen* ... un estudio que revela que las mujeres que trabajan en su casa oyen no sólo la radio: muchas ... *oyen* la televisión mientras cocinan o lavan la ropa. Y todavía hay un alto porcentaje de mujeres chicanas e ilegales sin empleo. Por otra parte, muchas ayudan en la limpieza de otras casas, mientras las dueñas están fuera, y también *oyen* la televisión. (Del Paso, 2017: 198-199)

Como Adorno y Horkheimer (2013) anticipaban: “Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográficos de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian en nada de las de propaganda, en grupos según ingresos” (12). Esta lógica de mercado utiliza la narrativa del éxito uno y otra vez para establecer una relación inmediata: triunfar es ser capaz de participar del mundo del consumo ( 28). El equipo de Sorensen no es ajeno a esto.

Bob Morrison le muestra un comercial que han desarrollado cambiando el eslogan original de David, “El orgullo de ser latina”, por: “el orgullo de ser distinta... A las hispánicas, a las chicanas, no les gusta que las llamen así. Todas están ansiosas de ser consideradas ciudadanas norteamericanas... Aunque paradójicamente, al mismo tiempo, quieren ser distintas...” (Del Paso, 2017: 204). El comercial en blanco y negro muestra una mujer latina de piel oscura abrazando a un hombre de piel clara. Sólo las uñas rojas tienen color: “Lo abrazaban, lo apretaban, lo arañaban. Era evidente que se trataba del apogeo de un coito ... Aparecía el logotipo de Olivia y, debajo de él, la primera parte del eslogan, leído al mismo tiempo por el

locutor: Olivia... *una forma distinta de ser*" (205, cursivas en el original). La crítica de los alcances de la publicidad, el uso particular de su lenguaje es clara en este capítulo. Mientras en la reunión se han discutido las estrategias, Sorensen lee para sí, en fragmentos cada vez más grandes, el mensaje que el "hippie" ha dejado en su casa diciéndole que él atestiguo el ataque de David a Linda, que la mujer no ha muerto y que Sorensen debe entregarle los quince millones del rescate. Lado a lado, dos formas de mensaje con la intención de conseguir un beneficio económico.

El ideal del "deseo de mundo" cumplido, en la narrativa del comercial descrito, es especular con la experiencia de Sorensen y su fallido matrimonio con Linda. Como recuerdan Adorno y Horkheimer (2013), la industria cultural defrauda constantemente postergando siempre el placer o la consecución de ese supuesto éxito (8). La forma en que la publicidad funciona como discurso que condensa en el caso de Sorensen, se vuelve entonces transparente: si todo el mundo está en la lógica del mercado, el diseño de la campaña publicitaria también puede funcionar como base para el diseño de un crimen pues su fin es el mismo: la ganancia económica, el sueño del éxito, vivir en el mundo del consumo y fracasar.

Mariano Siskind, al revisar algunos de sus planteamientos sobre el cosmopolitismo de cara a los retos del siglo XXI, discute la crisis en la idea de "mundo". Se trata de reconceptualizar la idea de cosmopolitismo "during a historical juncture defined by the total collapse of the imaginary function assigned to the world by the experience of the that was central to the discourse of cosmopolitanism" (Siskind, 2019: 206); esto es, el mundo como la estructura simbólica que apoyaba los imaginarios de emancipación, igualdad y justicia (206). Entre los mayores síntomas que Siskind

identifica en este “fin del mundo”, se encuentran las crisis de desplazamiento de refugiados y migrantes, la intensificación del militarismo y la violencia, además de una radicalización de las formas de dominación y explotación capitalista que han incrementado las desigualdades socioeconómicas (209). Este fin del mundo ha alcanzado al propio capitalismo: “And even Capital articulates its own structuring function in direct relation to it, simultaneously as *causing and being endangered by the end of the world*” (212-213). Desde esta perspectiva, lo que Siskind ya observa en 2019 como colapso ya se encuentra en formación durante la década de los noventa en que se ubica la novela.

Antes, discutía las referencias, muchas de ellas originadas en la nota roja: los crímenes de O. J. Simpson y Susan Smith, actos de terrorismo, como el bombardeo de Oklahoma, que opaca parcialmente las noticias sobre el desenlace del secuestro de Linda (Del Paso, 2017: 223 y 232), la epidemia global de VIH/SIDA, la hostilidad contra las comunidades migrantes en los Estados Unidos, además de las sucesivas crisis mexicanas posteriores a 1994: los magnicidios y el error de diciembre, entre otros. Todas ellas, señales del “fin del mundo”. Algunos de los problemas mexicanos tienen incluso repercusiones en el mundo estadounidense. Si el inspector Gálvez llega a sospechar de Jim Harris como posible secuestrador es porque sabe que su compañía de decoración ha sufrido reveses económicos por la insolvencia de sus clientes hoteleros mexicanos luego de la crisis del 94 (Del Paso, 2017: 192), una evidencia de que los márgenes geopolíticos nunca están tan lejos de los centros cosmopolitas.

El cosmopolitismo de la pérdida, que Siskind asegura que puede aún tener funcionalidad en un estado de cosas donde la idea de “mundo” ha colapsado, es analizado a través del cuento de Roberto



Bolaño, “El Ojo Silva”. Sin entrar en los detalles de la trama, Siskind (2019) nota que los personajes hablan de la India de un modo vago, una geografía imprecisa en donde ocurre un episodio de tráfico y explotación sexual infantil. Para Siskind, “It is the intentionally unspecified name of an elsewhere that requires a lack of geocultural specificity in order to fulfill its narrative purposes – to underscore *the universality of violence as the unifying constitutive condition of the end of the world?*” (220-221, mis cursivas). El movimiento de Bolaño, para Siskind, coloca a ese mundo colapsado en un allá periférico. Fernando del Paso, adelantándose al colapso del mundo en una época particularmente violenta y de crisis, coloca el fin del mundo en el *centro* del Occidente desarrollado: San Francisco. En *Linda 67*, el fin del mundo no viene desde la periferia hacia el centro, sino que se gesta en el corazón de las sociedades que alguna vez fueron el centro del deseo de mundo.

El trabajo que Fernando del Paso realiza con las expectativas y referentes del género policial es un primer movimiento introductorio para un entramado referencial mayor. La obra reta los elementos de las fórmulas conocidas, ironiza y hace guiños, mientras entrelaza este archivo con el de la alta literatura, los referentes al mercado y las señales del colapso cosmopolita. Con ello, la obra seduce al lector al tiempo que lo reta. Por otro lado, amplía las posibilidades de lectura de los géneros venidos de la cultura de masas al emplearlos como base estructural de un desarrollo estético que escapa a las expectativas del neopolicial, mayormente utilizado en Latinoamérica. Sobre esta base estructural y este desarrollo estético, Fernando del Paso nos abre al abismo del crimen que se respira cerca del fin del mundo como deseo universalidad y concebido mayormente como mercado.

## Bibliografía consultada

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2013). *La industria cultural*. Juan José Sánchez, traductor. El Cuenco de Plata.
- Amar Sánchez, Ana María (2017). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Almenara.
- Ávila Mergil, Rosa María (2005). “El ‘género policiaco’ en México”. En Samuel Gordon (compilador y editor), *Novela mexicana reciente: Aproximaciones críticas* (pp. 141-160). Ediciones y Gráficos Eón / The University of Texas at El Paso.
- Balzac, Honoré de (2017). *Œuvres Complètes*. Arvensa Editions. Edición digital.
- Beltrán, Rosa (16 de abril de 2021). “Fernando del Paso el publicista”. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/fernando-del-paso-y-sus-flirteos-con-la-publicidad>
- Braham, Persephone (2004). *Crimes against the State, crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. University of Minnesota Press.
- Braham, Persephone (2019). “Narrativa policiaca en México, 1968-2012”. En Miguel. G. Rodríguez Lozano y Roberto Cruz Arzábal (coordinadores), *Hacia un nuevo siglo (1968-2012). Tensiones, territorios y formas de un campo literario en movimiento* (pp. 275-298). UNAM.
- Castilla, Amelia (04 de diciembre de 1996). “Fernando del Paso debuta en el género negro con ‘Linda 67: historia de un crimen’”. *El País*. [https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740410\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/12/05/cultura/849740410_850215.html)

- Corral Peña, Elizabeth (2005). “Retrato de un asesino: David Sorensen, de Fernando del Paso”. En Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (editores), *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana* (pp. 115-132). UNAM.
- Cruz, Atenea (23 de noviembre de 2018). “Linda 67: las estatuas tienen fisuras”. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/literatura/linda-67-las-estatuas-tienen-fisuras/>
- Del Paso, Fernando (Prólogo de Martín Solares) (2017). *Linda 67. Historia de un crimen*. Fondo de Cultura Económica.
- Del Paso, Fernando. (2013) *Palinuro de México*. “Prólogo” de Francisco González Crussí. Fondo de Cultura Económica.
- Domínguez Michael, Christopher (19 de noviembre de 2018). “Fernando Del Paso: ‘A mí lo que me encantaba era jugar con el idioma’”. *Confabulario. El Universal*. [https://confabulario.eluniversal.com.mx/fernando-del-paso-entrevista/?fbclid=IwAR1HyssI2n8ydsr5b4zt\\_uGhvyksuoLdfd3r29BhygHyPOexqzbQA4M0axw](https://confabulario.eluniversal.com.mx/fernando-del-paso-entrevista/?fbclid=IwAR1HyssI2n8ydsr5b4zt_uGhvyksuoLdfd3r29BhygHyPOexqzbQA4M0axw) .
- Dostoievsky, Fiódor M. (2015) *Crimen y castigo*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Penguin Clásicos.
- Espinosa-Jácome, José T (2006). “Sobre la estructura de *Linda 67. Historia de un crimen*”. *La Palabra y el Hombre* (no. 139), pp. 167-178.
- Figueroa, Fernando (16 de noviembre de 2018). “Entrevista a Fernando del Paso: ‘La vida es un fracaso’”. *Milenio*. <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/fernando-del-paso-la-vida-es-un-fracaso>
- González Fernández, Natali (2017a) “La sociedad y el hombre: el problema de la construcción de la identidad en *Linda*

67. *Historia de un crimen*". En Carmen Álvarez Lobato, (coordinadora), *Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso* (pp. 91-122). Universidad Autónoma del Estado de México / Miguel Ángel Porrúa.

González Fernández, Natali (2017b). "Los sueños y el inconsciente en *Linda 67. Historia de un crimen*". *La colmena* (no.93), pp. 21-29.

González Fernández, Natali (2016). *De lo criminal a lo poético: una aproximación al carácter ambivalente de Linda 67. Historia de un crimen de Fernando del Paso*. Tesis de maestría en Humanidades: Estudios literarios, Universidad Autónoma del Estado de México. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/65267>

Noguerol Jiménez, Francisca (2006). "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". *Ciberletras*, (no. 15), pp. 113-130.

Negrín, Edith (2005) "El azar y la necesidad: las narraciones policiales de Antonio Heliú". En Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, (editores). *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana* (pp. 39-58). UNAM.

Núñez Jáuregui, Guillermo (27 de noviembre de 2017). "Vuelve Linda Lagrange". *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/fernando-del-paso-linda/>

Orgambides, Fernando (2 de junio de 1992). "México sufre una oleada de secuestros". *El País*. [https://elpais.com/diario/1992/06/03/internacional/707522412\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/06/03/internacional/707522412_850215.html)

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos y Fernández, Salvador C. (2006). "Prólogo". En Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Salvador C. Fernández (compiladores), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca Mexicana* (pp. 13-22). Plaza y Valdéz / Occidental College.

- Stavans, Ilan (1993). *Antihéroos: México y su novela policial*. Joaquín Mortiz.
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press.
- Siskind, Mariano (2019). “Towards a Cosmopolitanism of Loss: An Essay about the End of the World”. En Müller, Gesine y Mariano Siskind, (editores), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise* (pp. 205-235). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110641134>
- Trujillo Muñoz, Gabriel (2006). “Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”. En Juan Carlos Ramírez-Pimienta, Salvador C. Fernández (compiladores), *El norte y su frontera en la narrativa policiaca Mexicana* (pp. 23-38). Plaza y Valdéz / Occidental College.
- Wilde, Oscar (2016). *El retrato de Dorian Gray*. Edición y traducción de Mauro Armiño. Austral.