

Policías y ladrones en Lima: *El meñique de la suegra. Una espeluznante novela policial*

Giovanna Pollarolo

(Pontificia Universidad Católica del Perú)

El 18 de noviembre de 1911, en su número 194, la ya popular revista *Variedades* anunció la publicación, desde el siguiente número, de una “interesantísima novela” titulada *El meñique de la suegra*, una “espeluznante novela policial”. Esta “verídica y monumental narración”, atraerá a los lectores capítulo a capítulo porque en su trama “se moverán los más variados elementos de nuestra sociedad y conocidos ladrones y policías así como los no menos conocidos Raffles y Sherlock Holmes, encargados especialmente a Europa para el objeto y sin omitir gastos”. Tras esta detallada descripción publicitaria dirigida al público masculino, en concordancia con la asignación de los gustos según el sexo, la invitación a la lectura se extendía a las damas: “Ojo: por deferencia a nuestras lectoras, también hay amoríos en la novela”. De la autoría solo se informa, haciendo gala del humor y el desenfado que caracterizó a la revista, que “la novela se irá confeccionando capítulo a capítulo por un grupo guasón y anónimo de diez malos escritores ansiosos de gloria”¹.

A la semana siguiente, se publicó la primera entrega; y el 17 de febrero de 1911 la última, presentada como “Conclusión”. Los diez capítulos, cada uno de los cuales se anuncia con un breve resumen de lo que se narrará, comprendieron doce entregas que abarcaron desde el número 105 de la revista al 207. Esta novela, que puede considerarse el primer policial colectivo publicado en Latinoamérica (Sumalavia 4) y que sin duda alcanzó una gran lectoría, nunca se publicó como novela ni figura en el canon literario peruano. Estudios recientes (Sumalavia, Guich-Rodríguez)² revelan el interés de los investigadores por visibilizar esta novela, entre otras muchas ignoradas y olvidadas. Su inclusión en esta colección facilitará su lectura y despertará el interés de nuevos lectores. Antes de presentar y comentar *El meñique de la suegra*, objetivo principal de este estudio introductorio, conviene ubicarnos en el contexto de su producción y publicación. De manera que, en lo que sigue, haré una breve reseña de la revista *Variedades* basándome principalmente en los estudios de Varillas y Chumbimune.

¹ Nota del editor: Debido a que se publicó por entregas, la numeración de las páginas puede ser confusa; por ese motivo no se coloca la referencia bibliográfica cuando se incluye una cita de la novela. Se recomienda revisar el texto completo en el archivo De desastres a celebraciones.

² El trabajo citado de José Güich-Rodríguez “es un avance de la investigación emprendida junto a Alejandro Sustis en torno a la narrativa policial en el Perú en los siglos XX y XXI” desde el IDIC (Instituto de Investigación Científica y sus Aplicaciones, Universidad de Lima).

Luego discutiré el “estatus” de los textos que se inscriben en lo que se convino en llamar “novela por entregas” o “novelas de folletín”, en el ámbito de la “literatura popular” llamada también “masiva” o de “género” y que fueron publicados, como es el caso de *El meñique de la suegra*, en una sección de esta influyente revista. Finalmente, presentaré un comentario de la novela.

Variedades. Revista Semanal Ilustrada

En el “Prólogo” a la edición *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)* preparada por Sara Liendo, Camilo Fernández Cozman señala con acierto: “Las revistas ofrecen la radiografía espiritual de una época” (V). Y el caso de *Variedades* es excepcional pues esta publicación semanal dirigida por el periodista y escritor Clemente Palma nos permite “sentir el pulso y el trajinar de una época tan convulsionada, pero tan propensa a la creatividad como aquella que se extiende desde 1908 a 1932” (Fernández Cozman VII). Siendo *Variedades* la revista en la que fue publicada la novela que nos ocupa, es pertinente referirnos a su propuesta editorial a fin de analizar su consonancia con la de *El meñique de la suegra*.

El 29 de febrero de 1908, en el número inaugural³ de esta hoy emblemática revista, su editor Manuel Moral y el director Clemente Palma anunciaron que reemplazaría a *Prisma*, cuyo último número fuera publicado en diciembre de 1907. Desde 1903, *Prisma* se había consolidado como una publicación de élite “dirigida a un público masculino con perfil intelectual” y las secciones de entretenimiento “daban clara cuenta de un proyecto editorial que respondía a un horizonte cultural europeizante” (Varillas XI). Aunque se presentó como “Sucesora de Prisma”, el editor y el director dejaron en claro, desde su lanzamiento, que el cambio de nombre anunciaba un cambio radical. Todo sería nuevo. Y, en efecto, el contenido, la diagramación, el formato, las secciones, el público al que iba dirigido pusieron en evidencia que la revista estaba en sintonía con el formato de *magazine* que buscaba atraer a un público masivo apelando, además de la variedad del contenido, al humor y a la caricatura. Así lo explicitó Clemente Palma en la presentación del número prospecto:

En los países latinos, y en especial en América, las revistas sólo se hacen populares cuando en ellas se da principal cabida á la nota regocijada, humorística, espiritualmente satírica. El editor y el director de PRISMA, comprendiéndolo así, han resuelto transformar esa revista de una manera que la haga más popular, más amena, más casera,

³ “Su número prospecto apareció en Lima el 29 de febrero, su primer número oficial el 7 de marzo de 1908 y el último ejemplar editado y encontrado en la biblioteca del Instituto Raúl Porras Barrenechea, así como en la Biblioteca Nacional de Lima, corresponde al número 1259, con fecha 21 de mayo de 1932”, precisa Sara Liendo de Casquino (1).

más interesante. PRISMA ha sido una revista social demasiado literaria, demasiado severa y escrupulosa, demasiado aristocrática podríamos decir, y aunque esta escrupulosidad y seriedad le ha valido el ser premiada, sin pretenderlo, en una exposición europea, creemos que dando mayor acceso en nuestra revista á la nota alegre, realizaremos un progreso que, sin oponerse á que seamos igualmente escrupulosos en la selección del material literario, nos permitirá ponernos en mejor contacto con el espíritu de nuestra raza y ensanchar nuestra esfera de acción. Para ello hemos resuelto darle un sucesor á PRISMA en la revista VARIEDADES. (cit. en Varillas XII)⁴

Los tiempos habían cambiado en esa primera década del siglo XX y Palma lo sabía. Lima se modernizaba, el gobierno de Leguía propiciaba, aunque con ambivalencias y contradicciones, la democratización de la sociedad que aspiraba a la consolidación de una clase media apenas constituida pero que las convicciones del nuevo siglo hacían posible. Todo ello en el marco de lo que podríamos llamar un interés por lo local y nacional al que Palma se refería como “espíritu de nuestra raza”. Sin duda, afirma Varillas, el interés por lo local “es una de las grandes apuestas de este proyecto y que lo diferencia de “Prisma”, la cual, más que enraizarse en valores locales tradicionales, se orientaba hacia una modernidad que intentaba replicar las formas de vida europeas” (Varillas XIII). La variedad de columnas y secciones con las que contó la revista es una de las más claras expresiones de esta propuesta de modernización “occidental”, pero afirmando lo local y apostando por un lectorado más amplio y popular. En este sentido, *Variedades* sigue el modelo de *Caras y Caretas* que apareció en 1898 bajo el formato del sistema misceláneo de *magazine* que consiste, de acuerdo con Sarlo, en

La yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes: desde una información sobre el curso de las guerras europeas, al casamiento o funerales de su realeza, desde 'curiosidades' de la naturaleza a 'extravagancias' de los ricos o poderosos, desde poemas sentimentales a relatos costumbristas, fantásticos o diálogos porteños. Esta variedad de textos tiene en común su brevedad, y su mera yuxtaposición es puntuada mediante el intercalado de material gráfico, viñetas, dibujos, fotografías y anuncios. (36)

Daisy Chumbimune Saravia en “Variedades y el espectáculo sensacionalista de la otredad”, además de referirse a las columnas que aludían a temas de actualidad política y social como

⁴ Varillas cita de *Variedades*, no. prospecto (Lima, 29 de febrero de 1908), p. 1.

“Chirigotas” y “De toros”, menciona “La caricatura en el extranjero”, “Notas hípicas”; también secciones dedicadas a la literatura, los espectáculos, la economía, la geografía y la historia, tales como “Teatro y espectáculos”, “Comercio e industria”, “De provincias” o “Antiguas civilizaciones y razas del Perú” (XXVI). Y pone énfasis en columnas policiales tales como “Crónica roja”, la “Semana policial” o “Crónicas urbanas” que presentaban “el lado más periférico de la nación; aquel signado mayormente por la muerte, la violencia sanguinaria o el padecimiento” (XXXI) en las que se explotaba el sensacionalismo para entretener al público lector. Interesa señalar, como bien lo nota Chumbimune, que la manera de tratar los crímenes y temas policiales en general variaba según el lugar que víctimas y victimarios ocupaban en la jerarquizada sociedad limeña. Si estos eran marginales, la noticia se cubría con total sensacionalismo que incluía fotografías ofensivas. En cambio, el asesinato de una joven a manos de su pareja, un joven de clase alta “no genera censura sino extrañamiento” (Chumbimune XXXII) y se califica, diríamos, con benevolencia y pesar no por la joven víctima, sino por la tragedia que vive la familia del victimario: «Una tragedia de pasión y de celos que ha llegado a un hogar honrado que ha llevado el apacible silencio en que vivían a los comentarios del público» (citado en Chumbimune XXXII).

Esta “política” de *Variedades* se replicará también en la “novela por entregas” que estudiaremos luego, y confirma la afirmación de Chumbimune respecto a que las crónicas policiales contribuyeron a “naturalizar las relaciones de poder, de modo tal que se enfatizó la otredad de los demás grupos ajenos al criollo al mismo tiempo que se ofreció un espectáculo sensacionalista. Los contenidos calzan así con la idea de nación, más en específico, con su proyecto de modernidad” (XXI) .

Aunque traten temas diversos, los contenidos de otras secciones y columnas confirman este proyecto de modernización homogeneizante que enfatiza en la “otredad” pero sirviéndose de ella para atraer a sectores populares y subalternos recurriendo al sensacionalismo. En “Chirigotas”, “De toros” y “Correo franco”, Clemente Palma hacía críticas mordaces e implacables con un humor divertido y sarcástico. En las “Chirigotas” y “De toros” trataba temas de actualidad ya sea sociales, políticos o económicos de interés público. “[S]in tapujos ni reparos”, dice Varillas , “mostró ... el rostro contradictorio de una ciudad con cambios notorios en su aspecto urbano y en la que, a su vez, convivían una incipiente clase política y grupos sociales heterogéneos en tensión constante” (XIV). El “Correo franco” era la sección en la que Palma respondía a quienes enviaban sus textos con la ilusión de que fueran publicados en *Variedades*, convertida en una suerte de “parnaso” al que pocos “elegidos” tenían acceso. Desde su lugar de juez omnipotente, Palma hizo gala de una franqueza que llegaba a ser

insultante cuando rechazaba poemas o cuentos enviados por los aspirantes a ser reconocidos como poetas y escritores. Mientras más ofensivas eran sus críticas, más celebrados los comentarios⁵. Palma afirmaba: “recibimos muchas cartas solicitando más carnicería” (citado en Varillas XV), lo cual, como observa Varillas, muestra “la forma novedosa de transmitir una visión sobre la literatura aprovechando el particular y popular gusto por lo escandaloso y sensacional [“esta sangrienta página”] del público lector” (XV).

La manera desenfadada y alejada de toda solemnidad que definió esta y otras secciones permitió que sectores urbanos de clase media y populares alfabetizados emergentes ajenos a la información brindada por periódicos o revistas se convirtieran en lectores. Y es en este contexto de apertura hacia un público medio y popular no letrado al que aspiraba *Variedades* lo que explica la inclusión de las novelas por entregas, de folletín, continuadas, que la revista publicaba semanalmente.

Las novelas de folletín

La publicación de novelas por entregas, o novelas de folletín, no era novedad en 1911. En su estudio “Los orígenes de la novela en el Perú”, Marcel Velásquez se enfoca en el nacimiento de la novela peruana desde los inicios de la República y le da especial relevancia a las “novelas de folletín”, escritas mayoritariamente por autores extranjeros, que *El Comercio* difundió “de forma sistemática y sostenida” (77) desde 1849 hasta 1869. Velásquez, ha postulado “el doble carácter del origen de la novela en el Perú” desde la “contraposición y zonas de confluencia entre la novela de folletín publicada en la prensa y novela letrada publicada en libro” (76). Respecto de la novela de folletín, establece que “el soporte material de la prensa fue clave en el entrenamiento en la decodificación novelesca, en la ampliación del público lector y en la estructura de la novela”; asimismo, que “la prensa fue el espacio natural de la novela de folletín y el lugar en el que se dieron los debates sobre el género”. En suma, y casi como una conclusión, Velásquez considera que si bien esa novela por entregas “fue capital en el surgimiento del género y en la construcción de una república melodramática, una comunidad de lectores fascinados por el exceso pasional, la truculencia de las historias y la crítica social” paralelamente se registró “una enconada reacción de las elites letradas (neoclásicas y románticas), que

⁵ El “Correo franco” en el que rechazó los poemas que el joven César Vallejo envió en 1917 para que sean publicados da cuenta de ello: “Señor C.A.V. -Trujillo.- También es usted de los que vienen con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afición la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes los da el naipe por escribir tonteras poéticas más o menos desafinadas o cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado “El poeta a su amada”, que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o la ocarina más que para la poesía”. Y continúa. Ver: *Variedades*, no. 49, 22 de setiembre de 1917.

buscaron construir una novela moral y mediante la distinción estética desplazar a la novela de folletín del lugar privilegiado que ocupó en los orígenes” (76).

Sin intentar aquí elaborar un estudio sobre la “novela de folletín” me interesa destacar algunas de las características que la definen como un género que fue cuestionado por la élite letrada. En primer lugar, su relación directa con el “melodrama”, género o “modo” que es asociado con las historias de amor, el matrimonio, la maternidad y la familia, por su excesiva emocionalidad y sentimentalismo, ha sido concebido, como señala Christine Gledhill, “in pejorative terms” (5). Ya sea que se aluda a melodrama como “género” o como “modo” (lo melodramático) teatral, cinematográfico o televisivo; o como “género” o “modo” de la literatura popular en su versión de “novela rosa”. La referencia implica, en palabras de Peter Brooks, “a label that has a bad reputation and has usually been used pejoratively” (10). Y esta mala reputación data prácticamente desde que surgió —en los teatros no oficiales de Francia e Inglaterra a fines del siglo XVIII— como entretenimiento de los nuevos y emergentes sectores medios y populares⁶. En su estudio ya citado sobre las novelas de folletín, Velásquez menciona características más específicas vinculados con el soporte de su publicación, la prensa escrita, y establece que es una “forma narrativa que articula lo popular”, y que por estar “ligada al soporte material de la prensa” demandaba un mayor tiraje y era más accesible a lectores diversos. “De allí la creación de un nuevo público lector urbano de carácter heterogéneo compuesto por mujeres, jóvenes, artesanos y comerciantes, sujetos sociales que se liberaron así de los controles de la elite letrada” (76).

Es importante señalar que en los inicios y mediados del siglo XIX, las novelas de folletín eran apreciadas, o despreciadas, por la élite letrada que no distinguía entre novela de folletín y novela publicada en libro. En las primeras décadas del siglo XIX se cuestionaba a la novela como género por cuanto “para el orden literario de la época, la poesía era el género privilegiado, la culminación natural de las bellas artes, y la novela un género marginal vehículo por excelencia de la democratización y secularización del arte” (Velásquez 84). Educadores y moralistas critican a la novela de folletín por su truculencia, por alejar a las mujeres de la religión, por su inmoralidad. Como lo resume muy bien Velásquez: “Las novelas son peligrosas escuelas de amor, enciclopedias de las pasiones que ofrecen al lector, una gama de conductas perniciosas porque atentan directamente contra los ideales burgueses de la contención de los sentimientos y del control de la sexualidad” (87).

⁶ El breve resumen de “melodrama” que cito lo he tomado de mi estudio *Los guiones del “ciclo hollywoodense” de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* (180).

El gran cambio ocurre cuando hacia 1860 la discusión deja de enfocarse en los peligros que acarrea a las mujeres y jóvenes la lectura de novelas en general, y de folletín en particular, para centrar las críticas en la ausencia de valores estéticos. La novela publicada en libro, cierta novela, adquiere, para un grupo de letrados románticos, valor literario; y es entonces cuando la novela de folletín se menosprecia como un producto no estético y se la descalifica. Para ello se apela a “la burla, el sarcasmo y la ironía contra los tópicos, registros y lectores” (Velásquez 93).

Cuando en 1908 la revista *Variedades* comenzó a publicar novelas por entregas, las llamó “continuadas” —evitando significativamente el desprestigiado calificativo “folletín”—, los límites entre las novelas aceptadas como género literario por las élites letradas y las conocidas como “novelas de folletín” que se publicaban por entregas ya estaban claramente establecidos. Pero una revisión rápida de las publicadas entre 1908 y 1932 revela que las fronteras no estaban tan claramente definidas. De un lado, las críticas a poemas, cuentos y novelas que llegan a la redacción, y son comentados por Palma en su famosa columna, exigen a los autores el cumplimiento de valores estéticos propios de la época; y los que no cumplen son criticados con dureza, sorna e ironía. Asimismo, semanalmente se publican poemas de autores pertenecientes a la élite letrada del momento como Pablo Abril de Vivero, Federico Barreto, Federico Bolaños, cuentos de Manuel Beingolea, Santiago Antúnez de Mayolo; crónicas de Manuel Beltroy, ensayos diversos de Jorge Basadre que incluyen análisis literarios, solo por nombrar algunos autores y publicaciones nacionales. Y entre los extranjeros: cuentos de Guy de Maupassant (“Las perlas del collar”, en el no. 226, 1912), así como diversos relatos de Emilia Pardo Bazán. En cuanto a las “novelas continuadas”, mencionaré algunos títulos y autores que me parecen significativas: *La alucinación de Mr Forbe*, traducida especialmente para *Variedades*, y cuya primera entrega inauguró el no. 1 de la revista, fue escrita por Julio Perrín, un escritor totalmente desconocido hoy en día; entre los números 24 y 32 de 1908 se publica *El hombre que ha visto al diablo* de Gastón Leroux, un conocido periodista y escritor de novelas policiales y de terror; en 1909, *El diario de Eva*, de Mark Twain, escritor canónico, en cuatro entregas, del no. 44 al 47. Y como *Variedades* apostó por la producción local, también reclutó escritores peruanos y encontramos, por ejemplo, *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar, publicada como “novela continuada” entre los números 173 al 181; o *La niña de las zarzas*, de José Félix de la Puente, cuatro entregas en 1924. Ambos escritores pertenecían sin duda alguna a la élite letrada.

Ciertamente hace falta un estudio más riguroso de las publicaciones y sus autores, pero este breve recorrido, en el que no he incluido nombres hoy totalmente olvidados y ajenos al canon

(Pedro Barrantes Castro, Octavio Beliaro, Ismael Silva, Luis Enrique Moreno y muchos anónimos autores de las “novelas continuadas”) y posiblemente insertos en el ámbito letrado del momento con más o menos prestigio, muestra que la afirmación de Sarlo sobre los nuevos lectores puede aplicarse también a *Variedades* :

El circuito del *magazine* puede prescindir del aparato intimidatorio de la librería tradicional. El nuevo lector podía, cobijado en la seguridad que da el anonimato o la familiaridad con el vendedor, adquirir su material de lectura semanal en el kiosco, junto con el diario. Y si la elección era equivocada, según sus estándares y expectativas, el precio a pagar era relativamente bajo. El sistema misceláneo del *magazine*, por su variedad retórica y temática, podía combinarse de manera múltiple con las necesidades de consumidores medios y populares. (36)

Ya no se trataba de condenar o validar la novela de folletín, que incluso cambia de nombre y sus contenidos se amplían, o se hibridan, de las historias de amor a las de terror, policiales y aventuras. Se buscaba ofrecer a los lectores diversidad de textos y de salir del circuito de la librería letrada, pero invitando también a letrados a publicar en la revista y, es posible, buscando que los textos concilien las exigencias artísticas con los gustos populares en coherencia con su objetivo de ampliar el lectorado a los sectores medios, bajos y a las mujeres.

En mi opinión, *El meñique de la suegra* es una novela que se escribe bajo estas consignas y las políticas modernizadoras de *Variedades*.

El meñique de la suegra.

La “poética” o, si se prefiere, la “propuesta escritural” de *El meñique de la suegra* da cuenta del proyecto editorial de *Variedades*, que revisamos en la primera sección, en la medida en que su contenido, trama, personajes así como su propuesta narrativa y sus procedimientos responden a una concepción moderna y menos aristocratizante de la novela.

Parto de la premisa de que *El meñique de la suegra* subvierte las ya por entonces establecidas convenciones no solo del género policial sino de la novela realista que se había impuesto en el ámbito letrado peruano desde el primer indigenismo y con mayor fuerza en la posguerra tras la derrota con Chile. Y lo logra gracias al uso de la parodia que permea, determina y marca su escritura. En lo que sigue, intentaré demostrar esta afirmación precisando que entenderé por “parodia” a ese “fenómeno verbal” que recurre, como señala Jameson, a la “imitación, o mejor,

a la mímica de otros estilos, y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos” con el fin de “producir una imitación que se burla del original” (168)⁷.

Sumalavia observa acertadamente que *El meñique* “se presenta como una parodia del género policial” y que no cumple “estrictamente con el modelo policiaco clásico” (5); pero considera que este incumplimiento se debe a “su defectuosa estructuración, sin duda a causa de su escritura colectiva” (126). Y tiene razón cuando señala, como deficiencias de la novela, la diversidad de estilos: “algunos de los capítulos tienen un corte costumbrista, otros pierden las proporciones al insertar pasajes que desvían la atención del relato”; a lo que agrego problemas de ritmo, flashbacks innecesarios, pasajes parentéticos, digresiones y comentarios que ralentizan o no aportan al desarrollo de la acción, lo cual muestra que “no todos los escritores de *El meñique de la suegra* conocían en amplitud las estrategias del relato policial, y podemos agregar que ni siquiera del relato en general” (Sumalavia 128).

Estas y otras deficiencias devienen en virtudes o, por lo menos, en recursos narrativos empleados con coherencia, si se propone, como es el caso de mi lectura, que la novela se inscribe en un registro que busca parodiar no solo el género policial desde la perspectiva del argumento, de la estructura, tratamiento de los personajes, construcción del narrador, etcétera, sino la novela como género.

Veamos la línea argumental. Fabio, el joven protagonista, proviene de una familia provinciana de pocos recursos pero busca hacerse un lugar en Lima. Gracias a algunos contactos se vincula con familias “respetables”, aristócratas, dotadas de títulos nobiliarios pero sobre todo de fortuna. Una de estas familias es la de Petronila Norabuena, viuda de Mondoñedo, un comandante del ejército ya fallecido que participó en más de un golpe militar y conspiraciones. Petronila, admirada por el valioso diamante que lleva en el dedo meñique y su buena posición económica, tiene un hijo, Salustiano, y dos hijas casaderas: Casimira y Cleofé. Fabio y Cleofé se aman y quieren casarse, pero la viuda prefiere a Mr. Rafe, un inglés, “buen mozo y elegante” llegado a Lima y que pretende a Cleofé. La historia “policial” comienza cuando el joven Fabio “descubre” iluminado por la coincidencia de apellidos, que su rival Rafe no es otro que Arthur J. Raffles⁸:

⁷ Si bien la discusión de Jameson que diferencia entre “parodia” (propia de la modernidad) y “pastiche” (recurso que caracteriza a la posmodernidad) no atañe a la propuesta de este trabajo, su definición de “parodia” es útil y precisa. El que parodia, aun cuando se burle y ridiculice el “original” tiene una “cierta simpatía secreta” por el objeto imitado (169); en cambio el pastiche posmoderno no refiere a un “original” reconocible pues la “posmodernidad” implica fragmentación, pérdida de referentes, etcétera.

⁸ Más adelante volveré a Arthur J. Raffles, el personaje que es la contraparte de Sherlock Holmes.

Sí, el mismísimo ladrón Raffles, más conocido que la ruda por sus despampanantes rapiñas, quien, sabe Dios porqué perrerías, había venido á Lima, y había echado el ojo sobre el voluminoso diamante que llevaba doña Petro en el meñique, y de paso sobre los contantes y gallardos nueve décimos fino de la dote de Cleofé.

A partir de ese momento se precipitan acontecimientos relacionados con la desaparición del diamante de doña Petro. Fabio no puede participar en los eventos centrales que ocurren en la casa de la familia Mondañedo tales como la crisis de Petronila cuando se descubre que el diamante es falso, la desaparición de Rafel, etcétera, porque al ser acusado del robo del diamante, aunque este después aparece, pasa la noche en la cárcel donde es torturado por los agentes, quienes le roban además sus pocas pertenencias. Todo se aclara mediante una carta del autor del robo, un amigo de Fabio, quien cambió el diamante original por uno falso y escapó del país.

Ni Fabio ni ningún personaje cumple el rol de investigador; los acontecimientos ocurren gracias a malentendidos en una trama que parece más cercana a una comedia de enredos que a un policial; y no solo el ladrón no es castigado sino que es justamente quien desvela el misterio del robo desde su exilio dorado gracias al valioso diamante. Es decir, *El meñique* incumple las reglas básicas del género policial clásico,⁹ cuyo eje es el de solución del enigma gracias al razonamiento deductivo del investigador, y con ello la restitución del orden, género en el se inscribe desde el anuncio: “espeluznante novela policial”, hasta las referencias a Sherlock Holmes.

Retomaré acá el anuncio de la publicación de la novela con el que di inicio a este estudio introductorio por cuanto considero que contiene la propuesta escritural elaborada desde la parodia y afín, como lo señalé, al proyecto editorial de *Varietades*. El subtítulo: “espeluznante novela policial” busca, claramente, atraer lectores apelando al “sensacionalismo”, en tanto que se presenta como “verídica”, lo cual resulta atractivo a los lectores porque narrará acontecimientos protagonizados no solo por “variados elementos de nuestra sociedad” sino también por “conocidos ladrones y policías”. Esta última referencia juega con un doble mensaje: los ladrones y policías pertenecen a la sociedad limeña; así, desde el anunciado “verismo”, la curiosidad de los lectores sobre personajes reales será satisfecha. Pero la mención a “Raffles y Sherlock Holmes, encargados especialmente a Europa para el objeto y sin omitir

⁹ Ricardo Piglia en diversos artículos (1993, 2003) ha distinguido entre el policial clásico, o inglés, y el de la “serie negra”. Sobre el clásico señala que sus reglas se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. El investigador es el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas. Y porque los descifra, es el defensor de la ley (“Sobre el género policial” 100).

gastos” es una suerte de guiño al lector de relatos policiales publicados por las revistas inglesas y por lo tanto familiarizado con Arthur Conan Doyle, el creador del inteligente y cerebral detective privado Sherlock Holmes, quien desde su aparición en la novela *Estudio en escarlata* (*A Study in Scartet*) en 1887 protagonizó otras tres novelas y cincuenta y seis relatos publicados casi todos por entregas en *The Strand Magazine*. Ese lector informado también sabía quién era Arthur J. Raffles, personaje creado en 1890 por el escritor E. W. Hornung, cuñado de Conan Doyle, cuando Sherlock Holmes ya era un personaje muy conocido. Gozó de mucha popularidad cuando aparecieron los primeros relatos en *Cassell’s Magazine* en los que el protagonista no era un detective que descubriría al criminal sino un caballero británico, inteligente, buen conversador, pero un ladrón capaz de engañar a sus víctimas y robarles con elegancia gracias a su talento para el disfraz. Y para completar la parodia urdida por Hornung, si las hazañas del cerebral y honesto Sherlock Holmes las narra su inseparable Dr. Watson, el ladrón Raffles cuenta con Harry “Bunny” Manders.

La intención paródica es más que evidente no solo con la inclusión del ya paródico Raffles sino con el rol que se le asigna, el de “impostor” en tanto que Fabio está convencido de que su rival, Mr. Rafel no es otro que el conocido ladrón Arthur J. Raffles venido desde Londres a estas tierras para robar el famoso diamante de doña Petronila. Fabio, quien representaría al investigador (es quien “descubre” al impostor), deduce erróneamente pues Rafel no es Raffles, y es el primer sorprendido cuando el verdadero culpable le descubre la verdad mediante una carta, no a manera de confesión sino orgulloso de haber engañado a todos particularmente a Fabio.

La información sobre la autoría y la estructura reafirma la intención paródica del anuncio: “se irá confeccionando capítulo a capítulo por un grupo guasón y anónimo de diez malos escritores ansiosos de gloria”. Es significativa esta mención a la escritura: la caracterización de los autores como “malos” remite a aquellos no canónicos, sin prestigio, pero ansiosos de obtenerlo. Se burlan de sí mismos y, parece evidente, de la propia revista y su ambigüedad entre la búsqueda de un público masivo y, a la vez, de complacer a la élite letrada. Burla que se refuerza en la mención a otro segmento lector usualmente ignorado o menospreciado pero que ya en esos primeros años del siglo XX se configuraba como un público consumidor: las mujeres. Aunque limitadas al mal gusto del “folletín melodramático”, había que tomarlas en cuenta y hacer concesiones. De allí el llamado de atención: “Ojo: por deferencia a nuestras lectoras, también hay amoríos en la novela”.

Las referencias a la escritura no se limitan a la estructura y autoría; en realidad, atraviesan toda la novela y están a cargo del narrador quien no solo es el gran protagonista de la novela sino el

encargado de visibilizar la intención paródica de la propuesta. Desde juegos verbales con intención humorística hasta autocríticas y reflexiones sobre la construcción de la trama, de los personajes, este narrador que habla desde un “nosotros” omnisciente interviene cuantas veces puede, y quiere, para informar a los lectores sobre el proceso de la escritura, las decisiones que va tomando y sus propias limitaciones como autor, siempre con ironía y como si no se tomara en serio. Citaré solo algunas de estas intervenciones a manera de ejemplo:

Doña Petro no se llamaba entonces, no la llamaban mejor dicho, doña Petro, sino Petita; tenía diecinueve primaveras, varias primas que no eran Veras sino Ganasas— inclusive de novios — y unos ojos bastante vivos y como rebañados en tinta china.

Salustianito fumando, dialogaba sobre el *guasudermis* y el "yo soy como el pobre cisne" con un oficial de gendarmes que hablaba á grito calvo, es decir pelado.

Hace errores lamentables; al hablar confunde las palabras que se asemejan; equivoca infancia con infantería. Cuenta él mismo "que su sastre estar muy insolente, él rie de mi persona porque diga: oiga usted, puede vender genero para confeccionarme una barriga?" Y al explicársele que en efecto entre “abrigo” y “barriga” había diferencia “misma cosa suena para mí!” (Por supuesto que este chiste es inglés legítimo, pero no nos oponemos á que le pongan ustedes queridos lectores marca alemana).

Otra de las cosas que no le fué posible hacer fue hablar por teléfono con su amada Cleofé, entre otras razones, porque no tenía teléfono.

El joven Fabio abrió el postigo de la puerta de su casa y entró, cosa que nos parece lógica desde que no abrió para salir.

... y se encaminó al baño. Por realistas que seamos no acompañaremos á Fabio en aquel lugar. Bástenos decir que después de hacer todo lo que necesitaba se vistió un traje estilo zebra y salió á la calle para buscar su desayuno.

A fuer de verídicos novelistas hemos de echar otro párrafo aparte con el lector. Hemos dicho que Mondofiedo y Petita se conocieron en el período de la seca de las viruelas de Julio. Con profundo sentimiento vamos ahora á desdecirnos de lo anotado.

El protagonismo del narrador, sus constantes intervenciones, los comentarios graciosos, autocomplacientes en muchos casos, los juegos verbales y tendencia permanente al humor, el chiste verbal, etcétera, invitan a los receptores a una lectura que explícitamente tiene como objetivo entretener y divertir. Pero una lectura atenta revela sus preocupaciones, y la de los autores¹⁰ implícitos, no solo sobre la escritura, el canon, el prestigio literario, sino también en

¹⁰ Como señala acertadamente Sumalavia: “*El meñique de la suegra*, a través de la estrategia de la novela policial, intenta hacer una crítica social muy al estilo de la revista *Varietades* y de su director, por lo que no sería descabellado suponer que

torno a los problemas de la sociedad peruana, la política, las jerarquías sociales, el arribismo, la inestabilidad política, la corrupción, etcétera.

Gracias al humor y desenfado de la narración, a su capacidad de burlarse de sí misma y de la sociedad en la que se inscriben sus personajes y la historia, en suma, a su propuesta transgresora haciendo uso original y creativo de la parodia *El meñique de la suegra* se presenta ante los lectores del siglo XXI como una lectura que no solo disfrutará y le hará sonreír sino que lo sumergirá en la Lima de hace un siglo desde donde mirará mejor, y tal vez hasta entenderá mejor, la de hoy.

Referencias

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale UP, 1995.
- Chumbimune Saravia, Daisy. “Variedades y el espectáculo sensacionalista de la otredad”. En *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2017, pp. XXV-XXXIII.
- Fernandez Cozman, Camilo. “Prólogo”. En *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)*, escrito por Daisy Chumbimune Saravia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2017, pp. V-VII.
- Gledhill, Christine. “The Melodramatic Field: An Investigation. En *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women’s Film*. BFI, 1987, pp. 5-39.
- Güich-Rodríguez, José. “Un panorama crítico de la novela policial peruana”. *Scientia et Praxis: Un blog sobre investigación científica y sus aplicaciones*, 10 de agosto de 2020, <https://www.ulima.edu.pe/idic/blog/novela-policial-peruana>. Consultado el 15 de marzo de 2022.
- Liendo de Casquino, Sara. *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2017.
- Piglia, Ricardo. “Sobre el género policial”. En *Crítica y ficción*. Siglo XXI, 1993, pp 99-104.
- Piglia, Ricardo. “Lo negro del policial”. En *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*, compilado por Daniel Link. La Marca Editores, 2003, pp. 42-5.

Clemente Palma fuera uno de sus autores” (127). Sobre la autoría, sin duda se precisa hacer un estudio que permita determinar quiénes fueron esos “diez malos escritores ansiosos de gloria”. Coincido con la hipótesis de Sumalavia de que uno de ellos fue Clemente Palma.

- Pollarolo, Giovanna. *Los guiones del “ciclo hollywoodense” de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. 2012. University of Ottawa, Tesis de doctorado, https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/Pollarolo_Giovanna_Rosa_2012_the_sis.pdf. Consultado el 15 de marzo de 2022.
- Sarlo, Beatriz. “Los lectores: una vez más ese enigma”. En *El imperio de los sentimientos*. Norma, 2000, pp. 33-76.
- Sumalavia, Ricardo. “*El meñique de la suegra* y los orígenes del policial en el Perú”. *Revista Quehacer*, no. 134, 2002, pp. 122-8.
- Varillas Estrada, Raúl. “La apuesta popular de la revista *Variedades*”. En *Índice razonado de la revista Variedades (1908-1932)*, escrito por Sara Liendo de Casquino. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2017, pp. IX-XXIII.
- Velázquez, Marcel. “Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879)”. *Iberoamericana*, año X, no. 37, 2010, pp. 75-101.

Sobre la autora

Giovanna Pollarolo nació en Tacna, Perú. Estudió Literatura en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú y es Ph.D. en Español por la Universidad de Ottawa. Ha publicado poemarios, novelas y relatos. En el área de la investigación académica: *De aventurero a letrado. El discurso de Pedro Dávalos y Lissón* (2015), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine y literatura* (2019) y artículos en revistas académicas en las áreas de su interés: cine y literatura, narrativa hispanoamericana y narrativa peruana del siglo XX en el contexto de la posguerra del Pacífico. Actualmente, es directora de la Maestría en Escritura Creativa y se desempeña como docente a tiempo completo en la Pontificia Universidad Católica del Perú.