

La novela de Hollywood en la narrativa postneopolicial mexicana: la industria cinematográfica en *Trago amargo*, de F. G. Haghenbeck

ALBERTO GARCÍA-AGUILAR
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
agarciaa@ull.edu.es

Recibido: 1/5/2024

Aceptado: 20/2/2025

RESUMEN:

El interés del escritor mexicano F. G. Haghenbeck por el mundo del cine se evidenció en las tres novelas que protagoniza el detective Sunny Pascal: Trago amargo (2006), El caso Tequila (2011) y Por un puñado de balas (2016). En la primera obra de esta trilogía recurrió al subgénero de la novela de Hollywood, al que pertenece el texto, para ofrecer una visión desmitificadora de la industria cinematográfica que se mantiene en

I.S.S.N.: 0570-7218

DOI: <https://doi.org/10.17811/arc.75.2.2025.275-311>



Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0

el resto de la saga. A pesar de que la acción se desarrolla en los años sesenta, durante el rodaje en México de la película *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, John Huston, 1964), Haghenbeck crea una narración postneopolicial que aborda problemas acuciantes en la sociedad mexicana contemporánea. Para comprender cómo el subgénero de la novela de Hollywood se adapta al contexto sociopolítico mexicano y al postneopolicial, se intentará determinar cómo ambos ámbitos se combinan en *Trago amargo*. Para ello, en primer lugar, se establecerá la presencia de la novela de Hollywood en la narrativa negra de México en el siglo XXI. En segundo lugar, se explicará la posición de Haghenbeck en el panorama postneopolicial y se precisará el significado de este concepto. En tercer lugar, se estudiará cómo la mirada desmitificadora del mundo del cine se ajusta a esta narrativa al denunciar los vicios de los intérpretes del filme y las corruptelas que rodean la película. Así se espera entender la manera en la que la novela de Hollywood se adecúa a la crítica sociopolítica propia de la narrativa postneopolicial.

PALABRAS CLAVE: literatura y cine, novela de Hollywood, postneopolicial, México, F. G. Haghenbeck.

The Hollywood Novel in the Mexican Post-neodetective Narrative: the Film Industry in *Trago amargo*, by F. G. Haghenbeck

ABSTRACT:

The interest of the Mexican writer F. G. Haghenbeck in the world of cinema was evident in the three novels starring the detective Sunny Pascal: *Trago amargo* (2006), *El caso Tequila* (2011) and *Por un puñado de balas* (2016). In the first work of this trilogy he used the subgenre of the Hollywood novel, to which the text belongs, to offer a demystifying vision of the film industry that is maintained in the rest of the saga. Although the action takes place in the 1960s, during the filming in Mexico of the movie *The Night of the Iguana* (John Huston, 1964), Haghenbeck creates a post-neodetective narrative that addresses pressing problems in contemporary Mexican society. To understand how the subgenre of the Hollywood novel adapts to the Mexican sociopolitical and post-neodetective contexts, it will be tried to determine how both are combined in *Trago amargo*. To do this, at first, the presence of the Hollywood novel in the Mexican crime narrative of the 21st century will be established. Secondly, Haghenbeck's position in the post-neopoliice panorama will be explained and the

meaning of this literary concept will be specified. Thirdly, it will be studied how the demystifying view of the world of cinema fits this narrative by denouncing the vices of the film's performers and the corruption that surrounds the film. Thus, it is expected to understand the way in which the Hollywood novel adapts to the sociopolitical criticism of the post-neodetective narrative.

KEY WORDS: *literature and cinema, Hollywood novel, post-neodetective, Mexico, F. G. Haghenbeck.*

Las constantes relaciones entre la literatura y el cine, que se aprecian en todos los géneros, se han manifestado también en la novela postneopolicial mexicana. Entre los autores de este país que han abordado en el siglo XXI el mundo fílmico en su novelística criminal se hallan Carlos René Padilla, Joaquín Guerrero-Casasola y Francisco G. Haghenbeck (Ciudad de México, 1965-Tehuacán, 2021), de gran prolificidad. Este último escritor ha incursionado en subgéneros como la novela histórica, la fantástica y la juvenil, además de haber participado en guiones de cómics. Asimismo, ha ofrecido su visión agri dulce de la industria cinematográfica en la trilogía que protagoniza el detective Sunny Pascal: *Trago amargo* (2006), *El caso Tequila* (2011) y *Por un puñado de balas* (2016). En estas obras desmitifica a grandes nombres de Hollywood y muestra cómo las producciones fílmicas se asocian al crimen.

Con *Trago amargo* obtuvo el Premio Nacional de Novela “Una vuelta de tuerca” en el año 2006, que otorga el Gobierno del Estado de Querétaro desde 2005. Se trata de un reconocimiento que han ganado otros escritores importantes en el ámbito de la narrativa negra mexicana, como Bernardo Fernández, Carlos René Padilla, Antonio Malpica y Bernardo Esquinca. En su novela, Haghenbeck explora desde la ficción los problemas y los delitos que surgen en torno al rodaje en México de la película hollywoodiense *La noche de la iguana* (*The Night of the Iguana*, 1964), de John Huston. La imagen desmitificadora que se advierte de las estrellas rompe con la idealización de sus vidas y el supuesto glamur en el que viven. Asimismo, la elección de este filme por parte

del novelista para desarrollar su trama no es casual, pues haber seleccionado esta obra audiovisual como centro de la acción revela el interés de Haghenbeck por las relaciones intermediales. La película es una reescritura cinematográfica de la pieza teatral homónima del escritor estadounidense Tennessee Williams, que se estrenó en Broadway en 1961. A su vez, se basa en un cuento que Williams completó en 1946 y publicó en 1948, aunque Sinyard (2015: 38) explica que poco se mantiene del argumento original en el libreto dramático. Por tanto, Haghenbeck recurre a un largometraje en el que convergen, al igual que en su novela, narraciones literarias y fílmicas.

Para comprender cómo la representación de la industria del cine en *Trago amargo* se ajusta al panorama literario postneopolicial, se pretende desarrollar en este trabajo un análisis detenido de la obra. En primer lugar, se establecerán los principales rasgos de la conocida como novela de Hollywood o *Hollywood novel*, en la que se muestra el lado negativo de este sector audiovisual, y su presencia en la narrativa negra mexicana del siglo XXI. En segundo lugar, se establecerá la posición que ocupa Haghenbeck en el contexto de la novela postneopolicial en México, se precisarán las implicaciones de este concepto y se determinarán las cualidades del detective Sunny Pascal en las obras que protagoniza. Para definir el panorama postneopolicial se recurrirá, sobre todo, al trabajo de Carpio Manickam (2017), quien ha analizado los principales rasgos que conforman esta tendencia novelística. Asimismo, se explorarán también las relaciones del texto con el *hard-boiled* estadounidense, pues el autor nombró a Raymond Chandler y Dashiell Hammet, dos de los mejores exponentes de este subgénero, como referentes al escribir la obra (en Pat, 2019).

En tercer lugar, se explicarán las diferencias textuales que existen entre las distintas ediciones de *Trago amargo* y las noticias que se conocen sobre su posible traslación al cine, pues este proyecto ha influido en la reescritura final del texto. Para analizarlo se ha elegido la última versión, publicada en 2016, ya que

Haghenbeck la consideró como la definitiva. En cuarto lugar, se estudiará cómo se desmitifica la industria de Hollywood en la novela. Este análisis se dividirá en dos epígrafes. En el primero se examinarán tanto los vicios como los problemas que sufren los intérpretes de la película, de gran renombre, y la manera en la que acaban con su estatus de deidades fílmicas. En el segundo se profundizará en la existencia del crimen entre el equipo de *La noche de la iguana* y en los planes delictivos de personajes vinculados con el rodaje. De este modo, se espera entender mejor cómo la novela de Hollywood se adecúa a las tendencias literarias postneopoliciales para desarrollar una denuncia sociopolítica de la industria del cine y del mundo delictivo.

1. Visiones tormentosas de la industria audiovisual: aproximaciones a la novela de Hollywood

Las relaciones interartísticas entre la literatura y el cine han dado lugar a múltiples trasvases entre ambos lenguajes y, en el ámbito académico, a estudios que profundizan en ellas desde el comparatismo. Ya Urrutia (1984: 8), en los años ochenta, apuntaba que en la literatura comparada caben análisis que aborden las influencias del cine en las obras literarias tanto desde un punto de vista temático como formal. Décadas después, tanto Sánchez Noriega (2000: 35-38) como Wolf (2001: 46-48) expusieron reflexiones sobre la pertinencia de observar técnicas fílmicas en textos literarios. Ambos coincidieron en que, si bien cabe esa posibilidad, se debe justificar con rigor este tipo de análisis para no caer en interpretaciones erróneas y detectar influencia cinematográfica donde, por ejemplo, solo existe una narración en que predominan los aspectos visuales sobre los introspectivos. Peña-Ardid (2009: 98) plantea una dicotomía similar, pues diferencia las influencias cinematográficas en los temas o en los contenidos literarios de las que implican el uso de modelos expresivos que remiten a los propios del medio fílmico.

Los estudios formales de los vínculos filmoliterarios implican un examen de los rasgos semióticos que se trasladan de un medio

a otro. Con este proceso creativo se emulan los recursos cinematográficos –como movimientos de cámara, distorsiones ópticas o distintas velocidades fílmicas– mediante la palabra literaria. En cambio, los trabajos que parten de un enfoque temático se centran en cómo la literatura refleja el mundo del cine tanto a través de la trama como de las referencias a la cultura audiovisual. Se trata de un fenómeno intertextual que, como aclara Peña-Ardid (2009: 98), existe desde que este medio interesó a los círculos literarios, es decir, desde los albores del siglo XX.

Estas referencias no consisten solo en menciones concretas a estrellas, a directores o a películas, sino también a géneros, a la historia del medio o a arquetipos popularizados en la pantalla. Según Zengín (2016: 303), las posturas posmodernas consideran que cualquier texto –por supuesto, tanto literario como audiovisual, entre otros– interacciona con los demás. Por ello, ninguno posee una verdadera independencia respecto al resto ni una absoluta originalidad. Entre ellos existe una retroalimentación inevitable que deriva en constantes relaciones intertextuales. En este contexto, resulta natural que la literatura aluda al mundo cinematográfico y ofrezca representaciones de él.

Esta influencia temática del cine en la literatura ha dado lugar a subgéneros novelísticos, entre los que destaca el de la novela de Hollywood. En ella, tanto el supuesto glamur de la industria hollywoodiense como la vida de lujos de la que disfrutaban sus estrellas contrastan con los celos, las presiones, los vicios y los odios que, como en cualquier sociedad, existen en su seno. La fama y el dinero abundante que consiguen sus miembros de renombre no evitan que sufran también esas miserias humanas.

La novela de Hollywood, aunque en ocasiones muestra una visión mítica de esta industria, refleja los problemas que surgen en ella. Como explica Gutiérrez (2018: 435), la crítica anglosajona ha empleado ese término para referirse a un conjunto de narraciones en las que la industria hollywoodiense se convierte en el tema principal de la acción o, al menos, conforma su trasfondo. Se trata de un subgénero narrativo que pervive en el siglo XXI,

aunque su origen se sitúa en Estados Unidos, en 1916, con *The Phantom Herd*, de B. M. Bower (Gutiérrez, 2020: 329).

La imagen agridulce, incluso enfermiza, que se presenta de la industria del cine en estas novelas se vincula, con frecuencia, con las experiencias negativas de los autores cuando trabajaban ahí. En este grupo se hallan escritores como el estadounidense Charles Bukowski, que en su novela *Hollywood* (1989) narra las dificultades de un guionista. Rhodes (2008: 2) también señala que la visión pesimista en torno a esta industria responde al deseo de los autores de contar una historia que Hollywood nunca ofrecería sobre sí misma. Así, el subgénero se convierte en un medio adecuado para mostrar una faceta poco conocida de intérpretes, cineastas y compañías de cine.

Esta narrativa se ha ligado, sobre todo, a Estados Unidos y, en particular, a California. Sin embargo, como advierte Gutiérrez (2020: 349), se ha convertido en un subgénero “transnacional”, pues también se ha desarrollado en otros países. Entre ellos se encuentra México, donde no solo se han escrito novelas con tramas que giran en torno a producciones de Hollywood, como *Trago amargo*. El subgénero también se ha adaptado a la cultura mexicana, de manera que se desarrollan acciones en las que se presentan los problemas de la industria del cine en México o de sus estrellas. Este fenómeno ha dado lugar a obras que, por analogía con el término de *Hollywood novel*, se pueden calificar como novelas del cine mexicano.

Gutiérrez (2020: 346) ha destacado la interacción de la *Hollywood novel* con otros subgéneros narrativos, como el satírico, el histórico, el romántico, el biográfico y el detectivesco. Esta mezcla de fórmulas literarias se advierte en México, donde existen narraciones negras que, a su vez, corresponden al subgénero de la novela de Hollywood o a novelas del cine mexicano. No obstante, la involucración de una estrella cinematográfica en una trama policiaca, ya sea como víctima o como delincuente, no implica que la obra pertenezca a esas categorías. Así sucede con *Amorcito corazón* (2016), de Carlos René Padilla, donde una orga-

nización de narcotráfico obliga al actor Pedro Infante a trabajar para ella. De igual modo, en uno de los capítulos de *Sombras nada más* (2021), de César Silva Márquez, se sugiere que la muerte de tres grandes cantantes mexicanos, conocidos por sus actuaciones en el cine –Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís–, ocultan, en realidad, un asesinato.

Tanto en la novela de René Padilla como en la de Silva Márquez estos intérpretes sufren las consecuencias de actividades criminales a causa de su fama. En *Amorcito corazón* el cabecilla del grupo delictivo ve el estatus de estrella de Pedro Infante como una tapadera ideal para que transporte droga sin levantar sospechas (René Padilla, 2016: 57). Asimismo, en *Sombras nada más* se plantea la posibilidad de que los asesinatos de Infante, Negrete y Solís los cometiera un fanático de ellos o un director de vestuario que no quería ver cómo sus actores preferidos envejecían (Silva Márquez, 2021: 93). Sin embargo, en ninguno de estos textos se ofrece una visión oscura de la industria audiovisual ni se muestran los abusos, los celos y las presiones que existen en ella. Aunque las víctimas han trabajado en el cine, las tramas se desarrollan fuera de este ámbito laboral. Por tanto, no pertenecen a la categoría de novelas del cine mexicano.

De igual modo, *Los corruptores* (2013), de Jorge Zepeda Patterson, no encaja en esta modalidad narrativa, a pesar de que la trama gira en torno al asesinato de una actriz mexicana que ha alcanzado el estrellato. Se indica en el texto que la víctima ha conseguido la fama gracias a su atractivo físico y, sobre todo, a sus contactos con altos cargos de la política nacional y del narcotráfico. Sus aventuras amorosas con varios de ellos, así como con deportistas, militares, artistas y empresarios, le han otorgado una posición privilegiada para recopilar secretos de Estado o personales bastante comprometedores. Como se afirma en la novela, todos contribuyeron “a su acelerada carrera artística, unos gracias a sus relaciones, otros a sus financiamientos” (Zepeda Patterson, 2020: 62). Con ello, se muestra cómo el ascenso hacia el estrellato fílmico de una actriz no siempre depende de su ta-

lento, sino del poder de sus contactos y de sus apariciones en la prensa del corazón. No obstante, la obra se centra en la convulsa situación política del país y no tanto en la industria del cine, que solo se presenta como un ámbito que el crimen ha corrompido.

En cambio, *Muerte detrás de cámaras* (2022), de Joaquín Guerrero-Casasola, sí es una novela del cine mexicano con una trama delictiva. En ella, el policía secreto Leonardo Fontana cuenta en primera persona sus pesquisas para capturar al asesino de varias mujeres que trabajan en una película que se rueda en los Estudios San Ángel, en Ciudad de México. Como las sospechas recaen sobre el actor Pedro Infante, que protagoniza el filme, los productores limitan la labor policial para que estos crímenes no lleguen a la prensa y afecten al rodaje. Además, cuando ya se acumulan las víctimas, varios personajes influyentes intervienen para que Infante permanezca en la memoria colectiva como un actor al que todos quieren, tal como explicita un alto cargo del ejército: “Pedrito no es culpable ni siendo culpable, porque, entonces, lo que pasaría es que tendríamos que subirlo a un avión para que se mate y quede vivo en el corazón de todos los mexicanos...” (Guerrero-Casasola, 2022: 274). Se trata de proteger, por cualquier medio, el mito cinematográfico que Infante representa. Además, a medida que avanza la investigación, se descubre la faceta menos glamurosa de esta industria, que, como señala Gutiérrez (2020: 327) respecto a la novela de Hollywood, incluye sueños rotos, degradaciones tanto físicas como morales, ambiciones desorbitadas y ausencia de escrúpulos. En efecto, Fontana advierte la desilusión de actrices o de aspirantes que no han encontrado en el cine la estabilidad que deseaban y que critican una industria en la que predominan tanto los celos como los engaños.

Al igual que *Muerte detrás de cámaras*, *Trago amargo*, de F. G. Haghenbeck, presenta los aspectos más sórdidos de la industria del cine. Sin embargo, aunque su trama transcurre en México, la acción gira en torno a una producción hollywoodiense con personal de Estados Unidos. Por eso, resulta coherente calificarla como una novela de Hollywood. De hecho, Brooker-Bowers

(1987: 259) considera que en esta categoría se incluyen las obras con personajes que trabajan en la industria o en producciones hollywoodienses. Por tanto, *Trago amargo* pertenece al conjunto de novelas de Hollywood del siglo XXI y, al mismo tiempo, a la narrativa postneopolicial mexicana. El estudio de esta obra facilita entender cómo se combinan en ella estas tendencias literarias.

2. Sunny Pascal, un detective postneopolicial en la industria del cine

F. G. Haghenbeck (2019), en la introducción a la antología de relatos *La renovada muerte*, que él mismo preparó, expresó su deuda literaria con el neopolicial. Esta narrativa consiste, en esencia, en la adaptación y la reproducción de la novela negra a la realidad de Latinoamérica, tal como ha explicado García García (2022: 139). Este investigador (2022: 139) sitúa el origen de este movimiento en México en 1976 con la publicación de *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia, y *Días de combate*, de Paco Ignacio Taibo II. Precisamente, Taibo II, que cuenta con un considerable reconocimiento tanto en México como en el extranjero, ha sido el principal impulsor de la etiqueta ‘neopolicial’, que, como indica García Talaván (2014: 72), acuñó en 1990. El prefijo *neo-* se refiere a la actualización de la tradición literaria policiaca para adecuarla a un nuevo contexto (García Talaván, 2014: 73).

El detective Héctor Belascoarán Shayne, que protagoniza varias de las novelas de Taibo II, se ha convertido en uno de los referentes de esta narrativa desde su aparición en *Días de combate*. Como ha estudiado Noguerol Jiménez (2009: 36), el autor caracteriza el neopolicial como una fórmula novelística en la que la policía actúa como una fuerza del caos al servicio de un sistema bárbaro, en la que el crimen se presenta como un accidente social propio de la cotidianidad de las grandes ciudades, en la que el diálogo funciona como conductor de la acción y en la que los protagonistas se marginan por decisión propia, al mismo tiempo que se cuida el lenguaje, sobre todo, para crear ambientes adecuados a la trama.

Con la antología *La renovada muerte*, Haghenbeck (2019: 14) reivindica la importancia de Taibo II en el neopolicial mexicano, pues, además de comenzar el libro con un relato de este autor, confiesa que se halla entre los escritores cuya obra le obsesionó. Sin embargo, existe una notable diferencia generacional entre Taibo II y Haghenbeck, ya que el primero nació en 1949 y el segundo, en 1965. El sentimiento de pertenencia a generaciones distintas se evidencia en la introducción de *La renovada muerte*, donde el antologador (2019: 11) señala que, con el fin del siglo XX, el neopolicial mexicano al que pertenecían Taibo II, Ramírez Heredia y Juan Hernández Luna decayó. La desilusión social en el país con la política, junto con el auge de la novela histórica y el desdén generalizado de la crítica hacia la narrativa negra, según Haghenbeck (2019: 12), propició que, en los albores del siglo XXI, estas ficciones no alcanzaran una auténtica popularidad. Por eso, sentencia que “el neopoliciaco mexicano estaba muerto” (2019: 11).

No obstante, Haghenbeck (2019: 12) destaca la labor de Élmer Mendoza –quien, como Taibo II, también nació en 1949– como continuador del legado de ese conjunto de escritores con los que comenzó el neopolicial en México. De hecho, lo erige en el “líder de una nueva generación de escritores que aparecerán con el nuevo siglo”, con su saga del detective *El Zurdo Mendieta*¹, que transcurre en Sinaloa. Farías (2019) coincide en presentar a Mendoza como el “enganche” entre el neopolicial y los jóvenes escritores mexicanos. Así, los autores que comienzan su trayectoria narrativa en el siglo XXI se alejan en sus obras de Ciudad de México como el centro de sus narraciones.

Las nuevas tendencias narrativas en la novela negra mexicana en el siglo XXI, en la que las tramas se desplazan de la capital del país para mostrar paisajes, culturas y problemas de distintas regiones, justifican la categorización de la obra de esta generación

¹ En la actualidad, esta saga la componen las siguientes novelas: *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2015), *Asesinato en el parque Sinaloa* (2017) y *Ella entró por la ventana* (2021).

de novelistas como postneopolicial, de acuerdo con la terminología de Carpio Manickam (2017: 36). Con esta etiqueta se evidencia que se trata de una narrativa que continúa con la denuncia de la corrupción de las instituciones públicas y del crimen que ya se apreciaba en el neopolicial, pero también presenta manifestaciones de la violencia que, hasta entonces, habían pasado desapercibidas o no existían. De igual modo, la narrativa postneopolicial tiende, según Carpio Manickam (2017: 36-37), a la fragmentación estructural, la inclusión de personajes complejos, la disminución de la relevancia del detective, la descentralización espacial y la denuncia sociopolítica a partir tanto de imágenes impactantes como de situaciones caóticas. Fajardo Sotelo (2022: 179) y Cornejo Bernal (2023: 40) emplean el término 'postpoliciaco', aunque posee el mismo significado. Con él aluden a la nueva generación de autores que, en el ámbito de la novela negra, ofrecen ficciones con una visión descentralizadora. Las periferias del país, sobre todo las del norte, se convierten en espacios literarios del crimen. Como indica Cornejo Bernal (2023: 40), esta narrativa se ocupa de temas acuciantes en la sociedad, como el auge de los cárteles de la droga y el incremento de la criminalidad cotidiana en las calles. Al surgimiento de esta denominación contribuyó, a su vez, el hueco que, con su fallecimiento, dejaron autores canónicos en el México de la segunda mitad del siglo XX, como Ramírez Heredia en 2006.

Farías (2019), que usa el término 'postneopoliciaco', divide a esta generación de autores en tres grupos: el consagrado, el emergente y el *outsider*. Entre los consagrados sitúa a Haghenbeck –que inició su carrera novelística en 2006 con *Trago amargo*–, Bernardo Fernández, Hilario Peña, Bernardo Esquinca, Martín Solares e Imanol Caneyada. Entre los emergentes nombra a Vicente Alfonso, Iris García Cuevas, Federico Vite y César Silva Márquez. Por último, entre los *outsiders* incluye a los que desarrollan una obra que los propios escritores se resisten a encasillar en la narrativa policial, como Antonio Ortuño y Orfa Alarcón.

El detective Sunny Pascal, que protagoniza *Trago amargo*, se erige en un investigador propio del postneopolicial mexicana-

no gracias a su condición de chicano. El personaje se define a sí mismo de la siguiente manera: “Mitad en todo: mitad mexicano, mitad gringo; [...]. Alguien con *half* español, mitad *english*” (Haghenbeck, 2016d: 23). Con ello, explicita su desarraigo: posee orígenes mexicanos, en concreto de Puebla, pero vive en Venice Beach, un distrito de Los Ángeles. Su sensación de no encajar por completo en ninguna sociedad, según Cornejo Bernal (2023: 52), es propia de los personajes chicanos. No obstante, esta situación lo convierte en alguien adecuado para involucrarse en situaciones que, aunque se vinculan con la industria del cine estadounidense, transcurren en países de habla hispana, en concreto, en México y en España. A causa de estos desplazamientos, Sunny Pascal encarna el sujeto migrante tal como lo concibe Arámbulo López (2018: 228), quien, a partir de las teorías de Antonio Cornejo Polar en torno a la literatura indigenista peruana, defiende que el individuo que encaja en esta categoría lleva consigo, en sus migraciones, “las huellas de su saber periférico”. En el detective de Haghenbeck se advierte esta circunstancia, pues sus conocimientos de la corrupción y de la policía tanto en México como en Estados Unidos se convierten en cualidades fundamentales para las tareas que le encomiendan.

Pascal narra sus aventuras en primera persona y siempre trabaja en casos relacionados de alguna manera con el mundo del cine. La presencia de este medio en la narrativa negra de comienzos del siglo XXI no resulta sorprendente. Ya Gutiérrez (2019: 111), al analizar la influencia cinematográfica en la narrativa negra de Raymond Chandler, señala no solo la globalización de la cultura fílmica desde el primer tercio del siglo XX. También menciona el desarrollo coetáneo de la escuela realista de narrativa policiaca, con los relatos del escritor estadounidense Carroll John Daly como principales exponentes desde 1922, y del filme *noir*, que se modela en los años treinta y cuarenta. Por tanto, el vínculo entre narrativa negra y cine existe, prácticamente, desde los inicios del género. Esta filmografía, sobre todo la de los años cuarenta, goza de especial relevancia

en las novelas neopoliciales mexicanas, según Noguero Jiménez (2009: 41), que advierte en ellas su influencia. Asimismo, en el ámbito postneopolicial, el narrador José Salvador Ruiz, en una entrevista, afirmó que en el siglo XXI la flexibilidad de la narrativa negra en México ha permitido que esta incorpore formas del cómic, de la ciencia ficción, del terror y del mundo del narcotráfico (Ruiz y Gómez, 2019). Aunque no lo explicita, los temas cinematográficos y los recursos fílmicos también se introducen en la novela mediante esa flexibilidad que menciona. De este modo, Haghenbeck, en el panorama postneopolicial, se erige en un autor que se inspira en el cine, pero con la particularidad de que se retrotrae al de los años sesenta para crear sus tramas novelísticas.

El interés particular del escritor por la industria fílmica no solo se ha manifestado en las novelas de Sunny Pascal, sino también en guiones que, sin embargo, no se han rodado, tal como explicó en una entrevista (en Underwood, 2007)². Asimismo, en *Solamente una vez* (2007), Haghenbeck novelizó la biografía del músico mexicano Agustín Lara, que trabajó en diversas películas como actor y compositor. Su curiosidad por la faceta cinematográfica de Lara se refleja en el capítulo que dedica a la labor del músico en producciones de México y de Hollywood (Haghenbeck, 2007: 162-164).

No obstante, las novelas de Sunny Pascal reflejan mejor que cualquier otro texto de Haghenbeck su interés por el mundo

² Con la escritura de guiones, aunque no hayan llegado a la pantalla, Haghenbeck se suma a otros autores mexicanos que han compaginado la novela con el cine. En este grupo se hallan escritores de generaciones anteriores a la de él, como Luis Spota y Vicente Leñero, y otros más cercanos en el tiempo a Haghenbeck, como Guillermo Arriaga y Sabina Berman. En la primera mitad del siglo pasado, el enigmático Bruno Traven, de origen alemán, desarrolló su trayectoria novelística en México, colaboró en guiones basados en sus propios textos y trabajó con John Huston, como ha estudiado Mancebo Roca (2020: 297). Su novela *El tesoro de Sierra Madre* (1927) fue llevada al cine por este director en 1948.

fílmico. De hecho, el autor reveló en una entrevista que había elegido situar las aventuras del detective en la década de los sesenta por el cine de esa época (en Agencia Reforma, 2016). Este investigador posee un carácter violento que guarda un estrecho vínculo con el *hard-boiled* estadounidense de los años treinta y cuarenta. Con ese término en inglés se alude a novelas negras con violencia explícita y con protagonistas solitarios que prefieren la acción a las deducciones (Martín Escribà y Canal i Artigas, 2019: 96-97). Haghenbeck ha explicitado esta influencia en una entrevista que concedió a Pat (2019), donde señaló que Pascal, además de formar parte de la “iconografía del detective rudo”, homenajea las novelas policiacas de Raymond Chandler y Dashiell Hammet. Con ello, el autor indicó el vínculo de este detective con los que, como Philip Marlowe –creado por Chandler–, representan el *hard-boiled*. Por eso, este subgénero, junto con la narrativa postneopolicial, se convierte en el principal referente literario de Haghenbeck al escribir *Trago amargo*.

Esa imagen ruda de Pascal se refuerza con su consumo constante de alcohol, que se refleja en las descripciones de cócteles que anteceden a cada capítulo en las tres novelas que protagoniza. Haghenbeck, en una entrevista, declaró que estas recetas favorecen “un sabor a esa época” y guardan relación con el carácter del personaje (en Neri, 2016: 38). En general, el protagonista bebe en cada capítulo los cócteles que se han mencionado en la receta que lo precede. Tal como ha estudiado Usiekiewicz (2023: 65), el consumo considerable de alcohol por parte del detective se vincula en la narrativa *hard-boiled* con la capacidad del personaje de tolerar la bebida y, por tanto, de mostrar su estatus hegemónico en la obra. Por este motivo, los cócteles poseen una presencia notable en las aventuras de Pascal.

Se alude al alcohol incluso en el título de *El caso Tequila*, donde su labor consiste en acompañar como guardaespaldas a Johnny Weissmuller durante el Festival Internacional de Cine de Acapulco. Este actor estadounidense, conocido por sus papeles como Tarzán, se involucra con grupos mafiosos al pedir-

les dinero. Gracias a este trabajo, Pascal conoce los vínculos entre miembros de Hollywood y las actividades del crimen organizado para convertir esa ciudad mexicana en un lugar de operaciones mafiosas. Con la excusa de un supuesto proyecto televisivo con Weissmuller como protagonista, un productor encomienda a Pascal la tarea de vigilar al actor durante el festival para que no estropee la promoción de la serie a causa de sus borracheras.

Al igual que en las demás novelas que protagoniza Pascal, en *El caso Tequila* se advierte una mirada desmitificadora del mundo de Hollywood. Como explica Gutiérrez (2020: 334), “desmitologizar” los círculos empresariales y artísticos de esa industria es la única manera de mostrar los problemas que radican en ella. Por ello, Pascal, que comprueba la frivolidad de los intérpretes o de los productores que se han desplazado hasta Acapulco, se refiere al festival en términos despectivos: “era la fachada para que las estrellas de cine más populares se emborracharan, coquetearan o se traicionaran” (Haghenbeck, 2016a: 74). Al dar rienda suelta a sus vicios, la promoción de películas apenas reviste importancia para los que participan en el festival.

Si bien en *Por un puñado de balas*³ el detective también investiga un crimen vinculado a profesionales del cine, su investigación se traslada a España. De este modo, se evidencia que el autor sigue los postulados postneopoliciales y traslada la acción no solo a un lugar alejado de la capital mexicana, sino al extranjero. Tras conversar en México con Luis Buñuel y un cineasta llamado

³ Como es obvio, el título de esta novela remite al *spaghetti western* *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), que dirigió Sergio Leone. Aunque la acción de la novela gira en torno al rodaje de otra película del mismo cineasta, *Per qualche dollaro in più* (1965), la alusión a esa cinta en el título revela el complejo entramado intertextual de la novela. *Por un puñado de dólares*, al igual que esta narración de Haghenbeck, posee referentes tanto literarios como cinematográficos, pues se inspira en el fime *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961), que, a su vez, se basa en *Red Harvest* (1929), de Dashiell Hammett.

José Ramón Izaguirre, quienes se encuentran ahí exiliados, Pascal viaja al rodaje de *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), en la provincia de Almería. Durante la producción de este filme que dirige Sergio Leone, el detective trata de averiguar quién asesinó a la esposa de Izaguirre, pues las autoridades franquistas lo culparon a él de esta muerte. A partir de esta premisa, en la novela se evoca el ambiente de opresión policial que se vivía en la dictadura española y las argucias de los cuerpos de seguridad para olvidar crímenes incómodos.

Al mismo tiempo que se critica la situación política del país en los años sesenta, se resaltan los méritos de los *spaghetti westerns*, en particular los de Leone. Aunque las condiciones del rodaje y el limitado presupuesto impiden que los trabajadores de la película disfruten de un glamur similar al de Hollywood, se elogian sus resultados cinematográficos. De hecho, tras haber visto *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dillari*, 1964) en un cine almeriense, el protagonista califica la película como “brutalmente divertida” (Haghenbeck, 2016c: 189). Si bien Pascal no lo verbaliza, existen concomitancias entre su situación y la del hombre sin nombre que protagoniza ese filme: ambos se hallan en un desplazamiento casi constante, recurren a la violencia y rompen la ley si lo consideran necesario.

En esta novela existe también un pasaje con el que se conoce mejor la manera en la que Pascal se concibe a sí mismo como investigador, ya que se distancia de los que protagonizan la narrativa policiaca clásica. Él se identifica como un detective con estilo, que pregunta y espera resultados, aunque con frecuencia solo reciba golpes o disparos. El alcohol, en ocasiones en exceso, se convierte en la sustancia gracias a la que sobrelleva los casos (Haghenbeck, 2016d: 208). Esta violencia a la que se expone, propia del *hard-boiled*, contrasta con las aventuras de célebres investigadores de ficción, como Mrs. Marple, de Agatha Christie; el Padre Brown, de G. K. Chesterton; y Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle. Pascal se refiere a ellos con desdén, como detectives sin técnica, aunque no los nombra:

En Inglaterra, una adorable viejita resolvía misterios mientras tejía chambritas. Me decían que, en los libros de un tal Chesterton, un sacerdote católico, en lugar de dar discursos sobre lo pecaminoso del sexo, atrapaba asesinos. Hasta un remedo de violinista adicto a la heroína sabía encontrar culpables con sólo oler el gas expulsado por un hombre. En pocas palabras, cualquier hijo de vecino se decía detective (Haghenbeck, 2016d: 208).

Además de tres novelas, Pascal también protagoniza el cuento “La dama con los ojos de obsidiana”, que se incluyó en la antología *México Noir* (2016). Dado que Pascal indica que comenzó la misión de este relato tras un trabajo en España (Haghenbeck, 2016b: 87), se infiere que la trama transcurre después de la de *Por un puñado de balas*. En el cuento el detective no se relaciona con la industria audiovisual, pues su trabajo consiste en seguir a la escritora Anaïs Nin a Puerto Vallarta y averiguar si tiene amantes. Las referencias intertextuales cinematográficas apenas revisiten importancia en este relato, ya que las escasas alusiones a la industria se limitan a menciones de figuras relevantes de la industria de Hollywood, como Richard Burton, Elizabeth Taylor y John Huston, que han elegido Puerto Vallarta para retirarse (Haghenbeck, 2016b: 87). No obstante, al nombrar a estas estrellas, la ciudad se presenta como un destino turístico y de jubilación para extranjeros de renombre, aunque ninguna de estas personalidades interfiere en el desarrollo del argumento.

Haghenbeck declaró en diversas ocasiones que ya había pensado en continuar la saga de Sunny Pascal. En 2016, en el periódico *Reforma*, se anunció que el escritor había terminado la cuarta novela de este detective, titulada *Hora feliz para un hombre muerto*⁴

⁴ En ese mismo artículo se indica que Haghenbeck también había pensado en la quinta novela de la saga, titulada *Cóctel atómico* (Gámez, 2016). Sin embargo, en el prólogo a *Trago amargo*, el cineasta Sebastián del Amo (2016: 12) nombró *Cóctel atómico* como un título alternativo a *Hora feliz para un hombre muerto*, no como una novela distinta. Y Haghenbeck (2016: 15) solo menciona *Hora feliz para un hombre*

(Gámez, 2016). En otras declaraciones, publicadas en octubre de 2016, Haghenbeck indicó que la trama de esa obra se ambientaba “en el *boom* de la animación de Disney de la época [en los años 60]” (en Neri, 2016: 38). El autor, en una entrevista de 2019, repitió que ya había acabado esa cuarta novela (en Pat, 2019). Sin embargo, la obra no se ha publicado ni se conocen nuevos datos sobre ella.

3. De la edición de 2006 a un proyecto cinematográfico: el recorrido textual de *Trago amargo*

Haghenbeck publicó *Trago amargo* en 2006 en la editorial mexicana Joaquín Mortiz. Luego, en 2009, se publicó en el sello Booket en México y en Roca en Barcelona, aunque las tres ediciones presentan el mismo texto. Sin embargo, sí existen diferencias notables entre esta versión y la definitiva, que apareció en 2016 en la editorial mexicana Océano. Además de la corrección de erratas y de modificaciones ortotipográficas, se advierten ciertos cambios en las recetas de algunos cócteles y sus explicaciones. Así se observa al comienzo del capítulo sexto en la edición de 2006 y del octavo en la de 2016. Mientras que en la primera se indican los ingredientes para un tequila con sangrita “versión Jalisco” (Haghenbeck 2006: 39), en la segunda se describe la misma bebida, pero al estilo “Viuda de Romero” (2016d: 63).

Pero, además de estas variantes que no interfieren en la trama, las disimilitudes más significativas entre el texto de 2006 y el de 2016 radican en los nuevos capítulos que se añaden. Haghenbeck (2016d: 15-16), en la introducción de la novela, señaló que el texto definitivo de *Trago amargo* incluía escenas que se habían escrito para la posible traslación de la obra al cine. Por ello, creó cinco nuevos capítulos en la edición de 2016: el segundo, el quinto, el décimo, el decimosexto y el vigésimo sexto. Mientras que la novela de 2006 consta de veintiséis, la definitiva cuenta

muerto como la siguiente obra de la saga. De estas declaraciones se infiere que *Cóctel atómico* era un título alternativo y no un libro nuevo.

con treinta y uno. Estos añadidos revelan una peculiar influencia del cine en la literatura: la posibilidad del traslado del texto a la pantalla supone cambios en una nueva edición. Se trata de un fenómeno inusual, pero entra en las posibilidades teóricas que apunta Pérez Bowie (2010: 24) en su estudio sobre la reescritura en las relaciones filmoliterarias. Tal como explica, el discurso de una obra experimenta modificaciones que se derivan no solo de un cambio de medio (como de la literatura al cine), sino también del contexto⁵. Por eso, cuando se plantea el proyecto de llevar la novela a la pantalla, se añaden capítulos que el autor considera interesantes por su potencial fílmico.

La incorporación de estos capítulos en *Trago amargo* sirve para comprender mejor el vínculo de Sunny Pascal con los negocios turbios de Hollywood y el mundo criminal que rodea *La noche de la iguana*. De este modo, en el capítulo segundo, el protagonista narra cómo recogió en Tijuana, a cambio de dinero, unas fotos comprometedoras para una estrella de Hollywood (Haghenbeck, 2016d: 25-31). En el quinto, Pascal mantiene una conversación con el productor Scott Cherries sobre los detalles de su próximo trabajo en Puerto Vallarta (2016d: 45-51). En el décimo, junto con el rodaje de una escena, se aprecia la clara enemistad entre algunos intérpretes, sobre todo la de Deborah Kerr con Richard Burton (2016d: 79-86). De manera similar, en el décimo sexto, esta misma actriz revela su odio hacia Ava Gardner (2016d: 119-123). Y, en el vigésimo sexto, el cineasta mexicano Emilio Fernández le da a Pascal información crítica sobre Bernarbé Jurado, un abogado y criminal que participa en el negocio corrupto vinculado a la

⁵ García-Reyes (2017: 93) señala un ejemplo sobre cómo la “simbiosis comercial” entre el texto literario matricial y el filme correspondiente supone un cambio en el relanzamiento editorial de la novela en la que se inspira la película. Se trata del largometraje *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2010), que se basa en *La pregunta de sus ojos* (2003), del escritor argentino Eduardo Sacheri. La obra audiovisual alcanzó tal fama que supuso que la narración, en sucesivas ediciones, se editara con el mismo título que la película.

película (2016d: 183-187). Como se observa, son capítulos con los que se profundiza en la trama delictiva y se incide en el ambiente enfermizo del rodaje. Además, la intervención de Emilio *El Indio* Fernández, con contactos de carácter mafioso, sirve para explicitar más el vínculo de la película con México y con el hampa de ese país. Este director de cine, conocido por su comportamiento rudo, participó en *La noche de la iguana* como productor y con un cameo como camarero.

Haghenbeck escribió estos capítulos para que formaran parte del proyecto de convertir *Trago amargo* en un largometraje bajo la dirección del mexicano Sebastián del Amo, pero no parece que se llegara siquiera al proceso de preproducción. De este modo, los capítulos nuevos, según el fin con el que los concibió el autor, desempeñarían una función similar a la de una sinopsis cinematográfica en forma de narración literaria, pues los redactó para desarrollar un guion. Price (2013: 11-12), en su estudio sobre la historia de los guiones, ha identificado en el contexto fímico de la Europa de los años cincuenta sinopsis de una extensión superior a las cinco páginas que, en ocasiones, contenían diálogos. Se trataba del paso previo al desarrollo de un tratamiento en el que se dividía la acción en escenas. Por eso, este investigador (2013: 12) afirma que, a veces los límites entre sinopsis, tratamientos y guiones en forma de relatos no siempre son claros. Los añadidos de Haghenbeck a la obra se acercan a esta modalidad de escritura para la pantalla y, por extensión, a una “novela filmable”, tal como denomina Sánchez Noriega (2000: 37) a textos en los que ha influido su posible transducción cinematográfica.

No obstante, a pesar de la existencia de esos capítulos nuevos, no se han localizado noticias recientes sobre la traslación al cine de *Trago amargo*. En el prólogo a la novela, Del Amo (2016d: 12) anunció que desarrollaba este proyecto audiovisual. Además, se informó de él en varios artículos que incluían declaraciones de Haghenbeck. En julio de 2016, en el periódico *Reforma*, se indicó que, según el novelista, Del Amo comenzaría el rodaje de *Trago amargo* en 2017, aunque pensaban convertir la obra en una serie

televisiva (Gámez, 2016). En agosto de 2016, Haghenbeck afirmó que esperaba que al año siguiente la película llegara a las pantallas (en Medrano, 2016). En octubre de 2016 también comunicó que el actor Óscar Jaenada interpretaría al protagonista (en Neri, 2016: 38). Este mismo dato lo repitió en 2019 en una entrevista, aunque explicó que *Trago amargo* se convertiría en una serie televisiva y que él ya había leído el guion de Sebastián del Amo (en Pat, 2019). Pero, de momento, este proyecto no se ha estrenado y se desconocen posibles avances.

4. La mirada desmitificadora de Hollywood en *Trago amargo*

4.1 Vicios entre las estrellas: alcohol, drogas y sexo en rodajes

En general, las referencias cinematográficas que se hallan en textos literarios no plantean dificultades notables para esclarecerlas, ya que se nombra a estrellas, a películas o a cineastas concretos. Incluso cuando no se explicitan títulos o nombres –como sucede en ocasiones si se alude a arquetipos popularizados a través del cine, como el vaquero rudo del *western* o la *femme fatale* de los dramas románticos–, casi siempre se encuentran indicios que sugieren a qué aspecto fílmico se refiere el texto. Por este motivo, en el análisis de la influencia del cine en la literatura, como explica Peña-Ardid (2009: 98), poseen importancia no solo los temas fílmicos que escoge el autor, que se suelen identificar con facilidad, sino también su intención al referirse a ellos y las funciones que desempeñan en la narración. En efecto, el estudio de los propósitos del escritor de una novela de Hollywood revisita especial relevancia, pues de ellos depende si se opta por una visión desmitificadora de la industria o por otra mítica.

En *Trago amargo* se evidencia desde el comienzo que Haghenbeck ofrece una representación que desmitifica Hollywood y que afecta, sobre todo, a los intérpretes de la película. La aventura de Sunny Pascal comienza cuando un productor estadounidense le propone trabajar en el rodaje de *La noche de la iguana* en Puerto Vallarta y en el pueblo cercano de Mismaloya. La tarea del detective consiste en solucionar los problemas de

seguridad que surjan y tratar con la policía mexicana. De esta manera, se sugiere que la labor de Pascal se desarrollará en un mundo corrupto donde los conflictos criminales se resuelven al margen de la ley.

Tal como explica Zavala (2018: 132-133) en su trabajo sobre el análisis cinematográfico y literario, el público receptor de una obra construye las redes intertextuales a partir de su bagaje cultural. Por ello, resulta natural que la lectura de *Trago amargo* remita a la prensa amarillista sobre el universo hollywoodiense y, en particular, sobre *La noche de la iguana*. El propio Haghenbeck (2016d: 223), en el epílogo, afirma que la mayoría de los personajes “existieron, hicieron y dijeron lo que está escrito”. En efecto, en biografías como la que Server (2006: 421) publicó sobre Ava Gardner se narra cómo el personal de la película, en las noches de Puerto Vallarta –donde había numerosos periodistas–, animaba la economía sumergida vinculada a distintos vicios: la prostitución local, el consumo de marihuana y de licores. Si bien Haghenbeck no posee intenciones documentales en su novela, deja que cada lector distinga lo real de lo ficticio (2016d: 421).

En el rodaje de *La noche de la iguana* participaron intérpretes de relevancia en el cine de Hollywood de los sesenta, como Ava Gardner, Richard Burton, Sue Lyon y Deborah Kerr. Aunque Elizabeth Taylor no actuó en el filme, acompañó a Burton, su marido. Todos ellos gozaron de una notable fama en la industria audiovisual e incluso han alcanzado el estatus de mito fílmico. Como ha estudiado Williams (2013: 1) al analizar la prensa de los años veinte, el mundo hollywoodiense fomentó que a sus estrellas se las considerara deidades modernas que destacaban por su belleza, su inteligencia, su salud y su juventud. De modo similar a la adoración de los dioses de la mitología griega en templos, el público que acude a las películas de estos intérpretes admira en ellas las cualidades –sobre todo las físicas– que las acercan a seres ideales.

A estos rasgos se suma, como ha determinado Portela Lopa (2014: 75), la correspondencia sistemática entre los personajes

que interpretan las estrellas y los arquetipos que encarnan en el cine popular. Dado que los arquetipos, como los de las heroínas o los villanos, responden a su vez a ideas colectivas, se favorece que los intérpretes que los representan en pantalla se asocien con ellos. Por eso, los papeles de mujeres seductoras convierten a las actrices que las representan en mitos del amor erótico, como ocurre con Ava Gardner o con Sue Lyon. Así, las estrellas se perpetúan en el imaginario colectivo de una sociedad y, con el tiempo, alcanzan la categoría de mito cinematográfico.

Sin embargo, la convivencia de Pascal con los intérpretes de *La noche de la iguana* deriva en la pérdida del aura mítica de estas estrellas. El detective observa de cerca cómo sucumben a diversos vicios y cuenta con sarcasmo sus miserias. Richard Burton consume alcohol en exceso, hasta el extremo de que Pascal, también un gran bebedor, se sorprende y se pregunta dónde guarda tanto líquido (Haghenbeck 2016d: 21). Incluso lo califica, al igual que el personaje al que encarna en la película, como un “obsesionado sexual, perdedor y malviviente” (2016d: 88). Con estas palabras, el protagonista ofrece una visión negativa de Burton y de su adicción que jamás sospecharían los seguidores que nunca lo hayan conocido.

También la figura de Sue Lyon pierde por completo su aire de nínfula ante la mirada de Pascal. Esta actriz estadounidense, que interpretó a la adolescente de la que se enamora el protagonista de *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), forma parte, según la terminología de Gubern (2014: 180), del mito de la *femme-enfant*. Con esa expresión se refiere a las niñas o a las adolescentes que se convierten en el objeto de deseo sexual de un adulto. Pascal, al verla en el rodaje, reconoce en ella al “personaje principal de los sueños eróticos de todo hombre” (2016d: 21), pero sabe que esa imagen de niña inocente que transmite la joven no es más que una simple apariencia. En realidad, mantiene una intensa vida sexual y se droga, como demuestran los cigarrillos de marihuana en el bungalow de la actriz. Lyon hace años que ha dejado de encarnar a esa *femme-enfant* que suscitaba la lujuria de parte de

su público masculino. Por eso, Pascal concluye que poco queda en ella de la seductora Lolita (2016d: 80).

Estas imágenes grotescas tanto de Burton como de Lyon guardan relación con el carácter denunciatorio del postneopolicial, tal como ha estudiado Carpio Manickam (2017: 43). Si bien la denuncia social ya existía en el neopolicial mexicano, en la narrativa de la nueva generación de autores se aprecia, en gran medida, al ofrecer visiones extravagantes, incluso ridículas, de los personajes. Una manera de lograr este propósito consiste en mostrarlos sumidos en vicios. Por eso, la novela de Hollywood se convierte en un subgénero adecuado para expresar críticas sociales en el contexto postneopolicial. Por este mismo motivo, Ava Gardner tampoco escapa de la mirada desmitificadora de Pascal. El detective reconoce en ella la belleza que la ha convertido en un mito del cine y, con el discurso machista que a veces emplea, la califica como “una de las mejores piezas de Hollywood” (2016d: 112-113). Como ha analizado Salzberg (2014: 88-89), Gardner llamó la atención del público al comienzo de su carrera con sus matrimonios con el actor Mickey Rooney y, después, con el músico Artie Shaw gracias a la prensa del corazón. Por supuesto, su belleza y su talento actoral desempeñaron un papel fundamental en su camino hacia el estrellato, pero la prensa incrementaba su fama al seguir sus romances. La preocupación de la actriz por su imagen pública se evidencia cuando ella misma revela que, en un rollo fotográfico que ha caído en manos de Pascal, existen imágenes comprometedoras para su reputación. Aunque nunca se aclara el contenido de ese rollo, se sugiere que, si viera la luz, acabaría con su carrera. A causa de este miedo, el mito de Gardner se desvanece ante la posibilidad de que haya cometido crímenes o actos graves.

Los vicios sexuales llegan hasta el punto de que se comete una violación contra una joven de unos quince años durante el rodaje. Gautreau (2021: 41-42), en su estudio de las novelas de Hollywood, señala que en esta narrativa con frecuencia se muestran los peligros que la industria del cine depara a las mujeres.

Las compañías se aprovechan tanto de su juventud como de su belleza y las usan para promocionar los filmes. En situaciones extremas se llega incluso a las agresiones sexuales, como ocurre en *Trago amargo*. Pascal, que descubre la violación por casualidad, no solo encuentra un cuarto repleto de cigarrillos de marihuana y de botellas vacías. También halla una cámara sobre un trípode que confirma que el violador ha tomado imágenes de su delito (2016d: 99). Este crimen terrible, que supone el abuso físico de una adolescente en instalaciones laborales, responde a la inclusión de imágenes impactantes y situaciones caóticas que Carpio Manickam (2017: 37) aprecia en el postneopolicial. La degradación moral que implica esta violación revela la falta de valores que impera en el rodaje y un libertinaje sexual que deriva en agresiones⁶.

En realidad, ni la víctima ni el criminal pertenecen al equipo de la película. No obstante, aunque el detective retira el rollo fotográfico para evitar que caiga en manos criminales o de la policía, la noticia se publica en la prensa mexicana como el caso de la “Infame casa del vicio”. La violación se vincula al rodaje y se acusa a sus trabajadores de promover el sexo, el alcohol y las drogas entre los niños de Puerto Vallarta. Por eso, se exige la expulsión de John Huston del país, pues en la prensa se asocia de inmediato a Hollywood con la falta de moral (Haghenbeck, 2016d: 106). Estos abusos sexuales que, en la obra, repudian los medios responden, según ha analizado Usiekniewicz (2023: 155) en la narrativa *hard-boiled* estadounidense, a un patriarcado violento en el que, a veces, las violaciones y los asesinatos de mujeres reafirman la masculinidad de los criminales. Haghenbeck,

⁶ El abuso cruel contra mujeres jóvenes e incluso sus asesinatos en un entorno hollywoodiense también los ha abordado el escritor estadounidense James Ellroy en varias de sus novelas llevadas al cine, como *The Black Dahlia* (1987) –con una versión fílmica que dirigió Brian de Palma en 2006– y *L.A. Confidential* (1990) –convertida en largometraje en 1997 bajo la dirección de Curtis Hanson–. Sounac (2010) ha estudiado la relación del cine con el mundo criminal en estas obras.

que se inspira también en este subgénero, refleja la situación crítica de la mujer en una industria deshumanizada.

El ambiente tenso que impera durante el rodaje también contribuye a desmitificar los rodajes de Hollywood. Pascal pronto se da cuenta de que ahí no existe ningún compañerismo: "Todos los actores se odiaban entre sí y había más tensión sexual en el set que en una preparatoria mixta" (Haghenbeck, 2016d: 22). Entre los intérpretes, la actitud más violenta la expresa Deborah Kerr, una actriz británica que alcanzó la fama en Hollywood. Ella odia a Gardner porque fue amante de su esposo. Por eso, Kerr le dice a Pascal que la matará con su pistola e incluso le ofrece dinero para que él cometa el asesinato (2016d: 121). Su deseo nunca se cumple, pero revela la enemistad entre miembros del rodaje y el ambiente enfermizo que se vive en él. Se trata, de nuevo, de una situación impactante que incide en el auge de la violencia cotidiana que caracteriza la narrativa postneopolicial y aquí se extiende a las relaciones laborales. En estas circunstancias, se corroboran las reflexiones de Gutiérrez (2020: 356) sobre cómo la novela de Hollywood acaba con la imagen de perfección y de felicidad de la industria del cine. Las envidias, el odio y las preocupaciones existen en los rodajes y afectan a las estrellas, como se muestra en *Trago amargo*.

4.2 El poder político en México y la corrupción de Hollywood: el negocio criminal de las películas

La narrativa postneopolicial ha presentado como escenarios del crimen espacios fuera de Ciudad de México, que hasta el siglo XXI se erigió en el lugar predominante en la novela negra mexicana. Como ha analizado Carpio Manickam (2017: 45), el inicio de este siglo supone un recrudecimiento de la violencia en el país, sobre todo debido a la proliferación de las redes de narcotráfico. De esta circunstancia surge la necesidad de mostrar en la literatura postneopolicial los problemas delictivos de regiones de frontera, en especial en el norte. No obstante, otras regiones, como los enclaves turísticos, también se convierten en

estas narraciones en zonas donde surge el crimen, como se aprecia en *Trago amargo*. Como señala Noguerol Jiménez (2009: 40), que ha estudiado la descentralización de los escenarios en la literatura neopolicial, desde los años noventa ciudades menores de diferentes estados mexicanos adquieren mayor importancia que la capital, y el mismo fenómeno se aprecia en las novelas postneopoliciales. Por ello, la elección de Puerto Vallarta y de Mismaloya como escenarios del crimen no solo se debe a que el rodaje de *La noche de la iguana* sucedió en esos lugares. También responde a la descentralización de los espacios que se advirtió en la narrativa negra mexicana a finales del siglo XX.

Rivero Grandoso (2016: 80), al estudiar los espacios en la novela criminal española, explica que, al aparecer modelos urbanos diferentes a las grandes ciudades, que predominan en esta narrativa, se presentan paisajes con ciertos encantos. Por tanto, los destinos turísticos, que se han promocionado como lugares idílicos, se convierten en escenas de crímenes. Esta misma situación se aprecia en la obra de Haghenbeck. Puerto Vallarta y Mismaloya, donde se instala el set de rodaje, poseen un gran potencial para el desarrollo de este sector. Sus posibilidades para atraer visitantes se convierten en el principal motivo por el que *La noche de la iguana* se rueda ahí. De hecho, John Huston y un socio mexicano construirán ahí un hotel junto a la playa que, después del rodaje, rentarán a los turistas. Esta corrupción se vincula con la publicidad real de la película, pues en un panfleto de la compañía Metro-Goldwyn-Mayer se dedicó un espacio, bajo el rótulo de "Visit Mexico", para promocionar los viajes a enclaves donde se rodaron varias escenas, como una playa en Mismaloya (*The Night of the Iguana*, 1964: 13).

Noguerol Jiménez (2009: 37) explica que, entre los rasgos del neopolicial, se halla la desconfianza hacia la ley, pues los investigadores descubren la connivencia entre criminales y políticos. Esta denuncia hacia las instituciones y el poder continúa en el postneopolicial, sobre todo al señalar los delitos vinculados a la corrupción. Con ello, como explica Carpio Manickam (2017: 36),

esta narrativa trata de mostrar las nefastas condiciones sociopolíticas del país. A pesar de que la acción de *Trago amargo* transcurre en los años sesenta, Haghenbeck muestra cómo las corruptelas de la clase política mexicana ya existían varias décadas atrás.

Por este motivo, las pesquisas de Pascal confirman la relación corrupta entre México y Hollywood. Incluso se explicita cómo la industria del cine llega a acuerdos con la policía corrupta para no manchar la imagen pública de sus estrellas, como cuando Pascal, para evitar un escándalo en torno a los escarceos homosexuales del actor Rock Hudson, acude a Tijuana para comprar las fotografías comprometedoras a agentes mexicanos que han chantajeado a la compañía. Esta experiencia confirma la mala opinión de Pascal hacia los cuerpos policiales, a los que se refiere como gente “fría, perversa y malintencionada” (Haghenbeck, 2016d: 102), sobre todo en México.

Además de enfrentarse a policías que actúan al margen de la ley, Pascal comprueba que el rodaje de la película sirve para legalizar dinero sin declarar de altos ejecutivos de Hollywood. Como confirma el productor, ahora ellos se han convertido en la verdadera mafia (Haghenbeck, 2016d: 177). A su vez, el Gobierno de México, en connivencia con políticos, productores y el mismo John Huston, ha cedido un permiso para explotar como destinos turísticos Mismaloya, buena parte de Puerto Vallarta y otras playas. La corrupción en la narrativa *hard-boiled*, como ha analizado Usiekiewicz (2023: 34), se origina en un mundo que tiende a un consumo ostentoso y al dinero ilegal, tal como sucede en *Trago amargo*. Por ello, *La noche de la iguana* se convierte en una estrategia para aumentar el valor de la tierra gracias a la presencia ahí de Burton y Taylor, una de las parejas más célebres de Hollywood. La vivienda en la que se han instalado en el pueblo se convertirá en un reclamo para que el público estadounidense compre casas cerca de ellos y varios altos cargos políticos de México se benefician.

Esta trama corrupta en la que se usa una película para comenzar un ambicioso proyecto inmobiliario confirma las apreciaciones de Gutiérrez (2020: 328-329): con frecuencia, la novela negra presenta

tramas cercanas a entornos cinematográficos para denunciar el crimen y el mal que radican en ellos. Sin embargo, aunque Pascal ha descubierto el verdadero motivo del rodaje, no termina con la corrupción ni consigue un castigo para los culpables. Al contrario, cumple con el trabajo que le habían asignado: nadie termina en la cárcel ni se informa a las autoridades de problemas durante la filmación, como el propio detective aclara (2016d: 176).

De acuerdo con Carpio Manickam (2017: 43), el postneopolicial se centra más en el contexto social como origen de la criminalidad que en la resolución de los casos. De este modo, los delitos se convierten en acciones que revelan los problemas que existen en la sociedad donde se cometen. Encontrar a los culpables e imponerles el castigo correspondiente no siempre es el principal objetivo del protagonista de estas obras. Por eso, tanto la incapacidad de Pascal de detener a los delincuentes como el desenlace de *Trago amargo* se ajustan al postneopolicial. Al mismo tiempo que se corrobora el enorme poder de la clase ejecutiva de Hollywood y de la política mexicana, se constata que quedan impunes a pesar de sus crímenes. Pascal también termina como un investigador propio del *hard-boiled*, pues acaba su aventura como un perdedor, aunque posee un claro sentido de la justicia (Martín Escribà y Canal i Artigas, 2019: 96). El descubrimiento de la verdad no ha acabado con la corrupción que entrega tierras costeras para satisfacer intereses oligárquicos.

5. Conclusiones

Con *Trago amargo*, F. G. Haghenbeck crea una novela de Hollywood que, aunque se inspira en referentes del *hard-boiled* estadounidense como Raymond Chandler, refleja las tendencias de la narrativa postneopolicial mexicana. Por tanto, con este estudio, se contribuye a una mejor comprensión de las relaciones entre la narrativa criminal de ese país y el cine en el ámbito postneopolicial. Si bien autores como Farías (2019) y Cornejo Bernal (2023: 40) han apreciado el vínculo de Haghenbeck con esta corriente literaria, aquí se ha profundizado en su pertenencia a ella y en

cómo el mundo fílmico modela tanto la escritura de la obra como el avance de la trama.

Al contar con un investigador chicano que trabaja en casos vinculados a esta industria del cine, la trama de *Trago amargo* se descentraliza, se aleja de Ciudad de México y se traslada a los enclaves turísticos de Puerto Vallarta y Mismaloya durante el rodaje de *La noche de la iguana*. Esta particularidad no solo sirve para romper con la imagen idílica de estos lugares, que se convierten en escenarios del crimen y de un libertinaje enfermizo. De este modo, se advierte, tal como han señalado Brooker-Bowers (1987: 259) y Gutiérrez (2020: 349), el carácter transnacional del subgénero de la novela de Hollywood cuando la acción sucede fuera de California. Con ello, como corresponde en la novela postneopolicial, se muestran cómo distintas modalidades criminales afectan a diferentes regiones del país.

Asimismo, el subgénero de la novela de Hollywood resulta adecuado para, a partir de una perspectiva postneopolicial, denunciar la sociedad a través de las imágenes grotescas de los personajes y de las situaciones caóticas que viven. Al presentar a las estrellas del rodaje sucumbiendo a sus vicios, como el alcohol y las drogas, se desvanece el aura mítica que habían alcanzado en la pantalla y se convierten en seres que conviven con graves problemas. La violencia sexual contra las mujeres y la enemistad extrema, que da lugar a imágenes impactantes, contribuye también a las denuncias sociales propias de las obras postneopoliciales. Gracias a este entorno cinematográfico en el que transcurre la acción, se desarrolla una red intertextual que revela la fructífera relación entre literatura y cine en la novela negra. Este vínculo interartístico, que se aprecia en el resto de narraciones que protagoniza Sunny Pascal, merece estudios detenidos que muestren cómo la retroalimentación entre ambos medios favorece los juicios críticos contra el poder político y económico.

La desmitificación de la industria hollywoodiense culmina en *Trago amargo* con el hallazgo de una trama corrupta en la que se involucran nombres relevantes del sector, como el cineasta

John Huston, y altos cargos de la política mexicana. Sin embargo, la impunidad de los culpables da lugar a un desenlace propio del postneopolicial, ya que la denuncia sociopolítica predomina sobre la resolución de los casos. Con esta trama, Haghenbeck construye una acción criminal con la que no solo critica el funcionamiento perverso de Hollywood, sino también, gracias a los vínculos con México de parte del personal de la película, los comportamientos mafiosos de altos cargos de este país.

Por ello, con el análisis de *Trago amargo* se constata que la novela de Hollywood, cuando ofrece una mirada desmitificadora del mundo del cine, se convierte en un subgénero adecuado para desarrollar una narración postneopolicial. Incluso si la trama, como en *Trago amargo*, sucede a mediados del siglo XX, remite a problemas acuciantes de la sociedad mexicana del XXI, como la corrupción. Así, se constata que el análisis de novelas negras de carácter historicista ambientadas en entornos cinematográficos sirve para comprender mejor cómo los contextos fílmicos del pasado, al convertirse en fuentes de inspiración literaria, dan lugar a narraciones que suscitan valiosas críticas contra la sociedad actual. De esta manera, se confirma que la adaptación de la novela de Hollywood al contexto mexicano ofrece un medio apropiado para el desarrollo de la narrativa postneopolicial y de las denuncias sociales inherentes a esta literatura.

Referencias bibliográficas

AGENCIA REFORMA (26 de agosto de 2016). “La novela negra es La Novela”. *The San Diego Union-Tribune*. <https://www.sandiegouniontribune.com/en-espanol/sdhoy-la-novela-negra-es-la-novela-2016aug26-story.html> [consultado: 1 de mayo de 2024].

AMO, S. DEL (2016). “Detrás de cámaras de *Trago amargo*”. En F. G. Haghenbeck, *Trago amargo* (pp. 11-13). Océano.

ARÁMBULO LÓPEZ, C. M. (2018). “El sujeto migrante posmoderno en la literatura-mundo”. *Desde el Sur. Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, 10(1), 217-230. <https://doi.org/10.21142/DES-1001-2018-217-230>

BROOKER-BOWERS, N. (1987). "Fiction and the Film Industry: A Brief History of the Hollywood Novel and a Bibliography of Criticism". *Literature/Film Quarterly*, XV(4), 259-267.

CARPIO MANICKAM, M. (2017). "Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 43(2), 35-49. <https://doi.org/10.15517/rfl.v43i2.30429>

CORNEJO BERNAL, C. (2023). *Resolviendo casos desde el tercer espacio: detectives duros chicanos, sus características y las figuras femeninas en sus vidas*. [Tesis doctoral, Texas Tech University]. <https://ttu-ir.tdl.org/items/556b7f7a-83a1-4536-8e63-d7af69a2caee> [consultado: 1 de mayo de 2024].

FAJARDO SOTELO, G. (2022). *Violencia, literatura y el Estado en la narrativa mexicana de los siglos XX y XXI*. [Tesis doctoral, University of Minnesota]. <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/250418> [consultado: 1 de mayo de 2024].

FARÍAS, I. (19 de abril de 2019). "Breve historia del *noir* mexicano". *La Razón de México*. <https://www.razon.com.mx/el-cultu-ral/breve-historia-del-noir-mexicano/> [consultado: 1 de mayo de 2024].

GÁMEZ, S. I. (28 de julio de 2016). "Regresa Haghenbeck". *Reforma*. <https://www.reforma.com/regresa-haghenbeck/ar902819> [consultado: 1 de mayo de 2024].

GARCÍA GARCÍA, S. (2022). "Reflexiones en torno al oficio de detective en México: el caso de Héctor Belascoarán Shayne". *Literatura Mexicana*, 33(2), 137-172. <https://doi.org/10.19130/iifl.lit-mex.2022.33.2.7731X05>

GARCÍA TALAVÁN, P. (2014). "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género". *Cuadernos Americanos*, 2(148), 63-85. https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-novela-neopolicial-latinoamericana-una-revuelta-etico-es-tetica-del-genero-5000601?c=BPkgxL&d=false&q=humanidades&i=1&v=1&t=search_0&as=0 [consultado: 1 de mayo de 2024].

GARCÍA-REYES, D. (2017). "De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*". *Archivos de la Filmoteca*.

Revista de Estudios Históricos sobre la imagen, 73, 91-106. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/553> [consultado: 30 de enero de 2025].

GAUTREAU, J. (2021). *The Last Word. The Hollywood Novel and the Studio System*. Oxford University Press.

GUBERN, R. (2014). *Historia del cine*. Anagrama.

GUERRERO-CASASOLA, J. (2022). *Muerte detrás de cámaras*. Planeta.

GUTIÉRREZ, J. I. (2018). "Ross MacDonald y la 'Hollywood novel'", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 29, 435-454. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018291702

GUTIÉRREZ, J. I. (2019). "Cultura cinematográfica y narrativa noir en la obra de Raymond Chandler". *Anuario de Estudios Filológicos*, 42, 107-131. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.42.107>

GUTIÉRREZ, J. I. (2020). "Hollywood no era una fiesta: distopías narrativas sobre la meca del cine". *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, 326-360. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.326-360>

HAGHENBECK, F. G. (2006). *Trago amargo*. Editorial Joaquín Moritz.

HAGHENBECK, F. G. (2007). *Solamente una vez. Toda la pasión y melancolía en la vida de Agustín Lara*. Planeta.

HAGHENBECK, F. G. (2009a). *Trago amargo*. Roca Editorial de Libros.

HAGHENBECK, F. G. (2009b). *Trago amargo*. Booket.

HAGHENBECK, F. G. (2016a). *El caso Tequila*. Océano.

HAGHENBECK, F. G. (2016b). "La dama con los ojos de obsidiana". En I. Farías (ed.), *México Noir. Antología del relato criminal* (pp. 131-154). Nito/Press.

HAGHENBECK, F. G. (2016c). *Por un puñado de balas*. Océano.

HAGHENBECK, F. G. (2016d). *Trago amargo*. Océano.

HAGHENBECK, F. G. (2019). "Esa muerte renovada: una introducción". En F. G. Haghenbeck (ed.), *La renovada muerte. Antología del noir mexicano* (pp. 11-14). Grijalbo.

MANCEBO ROCA, J. A. (2020). "Una macabra fábula fantástica. Macario (Roberto Gavaldón, 1960) a partir de "El tercer invitado"

(1950) de Bruno Traven. *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, 293-313. <https://doi.org/10.24310/Trasvasesetlc.vi2.9013>

MARTÍN ESCRIBÁ, À. y CANAL I ARTIGAS, J. (2019). *A quemarro-pa. La época clásica de la novela negra y policíaca*. Alrevés.

MEDRANO, M. A. (1 de agosto de 2016). "Haghenbeck llega al cine con la novela *Trago amargo*". *AméricaEconomía*, 1 de agosto. <https://www.americaeconomia.com/haghenbeck-llega-al-cine-con-la-novela-trago-amargo> [consultado: 1 de mayo de 2024].

NERI, FERNANDO (22 de octubre de 2016). "Un cóctel literario". *El Horizonte*, p. 38.

NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (2009). "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana", *Lingüística y Literatura*, 55, 32-51.

PAT, R. (10 de enero de 2019). "Diálogo con Francisco Haghenbeck sobre sus libros". *Soma. Arte y Cultura*, 25. <https://yucatancultura.com/breve-dialogo-francisco-haghenbeck/> [consultado: 1 de mayo de 2024].

PEÑA-ARDID, C. (2009). *Literatura y cine*. Cátedra.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión". En José Antonio Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Ediciones Universidad de Salamanca.

PORTELA LOPA, A. (2014). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*. [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca]. <https://gredos.usal.es/handle/10366/123029> [consultado: 1 de mayo de 2024].

PRICE, S. (2013). *A History of the Screenplay*. Palgrave Macmillan.

RENÉ PADILLA, C. (2016). *Amorcito corazón*. Nito/Press.

RHODES, C. (2008). *Politics, Desire, and the Hollywood Novel*. University of Iowa Press.

RIVERO GRANDOSO, J. (2016). *Modelos urbanos y su proyección literaria en la novela criminal (geografía española)*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid] <https://docta.ucm.es/entities/publication/9f048ef3-55d2-489c-9404-92326b637aff> [consultado: 1 de mayo de 2024].

RUIZ, J. S. y GÓMEZ, J. (2019). “‘El género negro ayuda a mediar entre la realidad y la ficción’: Entrevista a José Salvador Ruiz». *Latin American Literature Today*, 12. <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/11/noir-genre-helps-mediate-between-reality-and-fiction-interview-jose-salvador-ruiz/> [consultado: 1 de mayo de 2024].

SALZBERG, A. (2014). *Beyond the Looking Glass. Narcissism and Female Stardom in Studio-Era Hollywood*. Berghahn Books.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.

SERVER, L. (2006). *Ava Gardner. “Love Is Nothing”*. St. Martin’s Griffin.

SILVA MÁRQUEZ, C. (2021). *Sombras nada más*. Harper Collins.

SINYARD, NEIL. (2016). “‘A Second Place to Dwell’: John Huston’s Film Adaptation of *The Night of the Iguana*”. *The Tennessee Williams Annual Review*, 15, 37-50. <https://hnoc.org/publishing/books/tennessee-williams-annual-review-2016> [consultado: 30 de enero de 2025].

SOUNAC, F. (2010). “Regard noir sur la Cité des Anges: James Ellroy”. *E-rea*, VII(2). <https://doi.org/10.4000/erea.1252> [consultado: 30 de enero de 2025].

The Night of the Iguana. Exhibitor’s Campaign Book from M.G.M. (1964). Media History Digital Library. Wisconsin Center for Film & Theater Research. <https://mediahistoryproject.org/reader.php?id=pressbook-mgm-the-night-of-the-iguana> [consultado: 30 de enero de 2025].

UNDERWOOD, C. (2007). “Diálogo con Francisco Haghenbeck. Martinis, Puerto Vallarta y Hollywood. Ingredientes para un *Trago amargo*”. Blog *El cuerpo del olvido*. <https://underivo.wordpress.com/2007/10/17/dialogo-con-francisco-haghenbeck/> [consultado: 1 de mayo de 2024].

URRUTIA, J. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Alfaro.

USIEKNIOWICZ, M. (2023). *Food, Consumption, and Masculinity in American Hardboiled Fiction*. Palgrave Macmillan.

WILLIAMS, M. (2013). *Film Stardom, Myth and Classicism. The Rise of Hollywood's Gods*. Palgrave Macmillan.

WOLF, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Paidós.

ZAVALA, L. (2018). *Para analizar Cine y Literatura*. El Barco Ebrio.

ZENGİN, M. (2016). "An Introduction to Intertextuality as a Literary Theory: Definitions, Axioms and the Originators". *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, 50, 299-237. Disponible en línea en: <https://www.semanticscholar.org/paper/An-Introduction-to-Intertextuality-as-a-Literary-Zengin/703699e14e3d6e589165f6d799e9197cca1034cc> [consultado: 1 de mayo de 2024].

ZEPEDA PATTERSON, J. (2020). *Los corruptores*. Booket.