



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Romero Montano, Luz Mireya
El género policíaco colombiano
Lingüística y Literatura, núm. 55, enero-junio, 2009, pp. 15-31
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549816002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El género policíaco colombiano*

Luz Mireya Romero Montano**

University of Ulsan

Recibido: 27/02/2009 Aceptado: 24/03/2009

Resumen: La novela policíaca tradicional tiene como función ideológica crear confianza en los nacientes estados-naciones al abogar por la restauración de un orden amenazado por un criminal y al equiparar la racionalidad con el bien. Debido a sus particulares circunstancias socio-históricas, en Colombia no ha sido posible un desarrollo de la novela policíaca tradicional; por el contrario, éstas han propiciado el surgimiento de una "nueva novela policíaca" basada en la desconfianza y el cuestionamiento a las instituciones de los estados-naciones.

Palabras clave: Novela policíaca, Colombia, nueva novela policíaca.

* Este artículo se deriva de la tesis: *Muriel, mi amor: fatalismo y novela policíaca en Colombia*, para optar por el título de Magister en Literatura Hispanoamericana otorgado por el Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello, el 21 de septiembre de 2007.

** Magister en Literatura Hispanoamericana por el Instituto Caro y Cuervo. Actualmente se desempeña como profesora de tiempo completo en la University of Ulsan (Ulsan, Corea del Sur). Contacto: luz628@gmail.com.

Colombian crime Fiction Genre

Abstract: The ideological aim of the traditional crime fiction novel is to bring trust to the new born nation-states. It pleads for restoration of a social order threatened by a criminal and takes rationality to a welfare level. It has not been possible to develop the traditional crime fiction genre in Colombia; this is due to particular socio-historical circumstances which have contributed to the emergence of a "new crime fiction novel" based on distrust and disbelief of the nation-states institutions.

Key words: Crime fiction novel, new crime fiction novel in Colombia.

1. Introducción

En el campo literario, el género policíaco ha pasado por diversas transformaciones que han dado lugar a la denominación de subgéneros como criminal, rojo, negro, detectivesco, etc.; sin embargo, la mayoría de estas tipologías se basan en aspectos exclusivamente formales que dejan de lado cualquier reflexión sociocrítica. Tal vez una de las mayores transformaciones que ha experimentado el género policíaco es el paso de un estadio tradicional hacia un nuevo estadio; esta transición, además de evidenciarse dentro de la estructura formal de las obras literarias, está directamente relacionada con circunstancias socio-históricas que posibilitaron la aparición de un "nuevo género policíaco". Desde esta perspectiva y, a nivel general, conviene considerar a los géneros no solamente a partir de sus rasgos composicionales, sino también a partir del contexto socio-histórico que los origina.

2. ¿Qué lugar ha ocupado el género policíaco en el campo literario?

Responder a esta cuestión, implica abordar el concepto de *campo*. Bourdieu llama campo a "un espacio de juego, a un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico" (1990: 216). La dinámica interna de los campos se caracteriza por la lucha entre dominantes y novatos; todo campo tiene un "capital" acumulado, en posesión de los agentes y de las instituciones dominantes, quienes tienden a adoptar estrategias de *conservación* de dicho capital, por tanto, asumen posiciones conservadoras. De otro lado, los novatos tienen una mínima acumulación de capital, así que intentan cambiar los valores del capital para afirmarse como posibles dominantes del campo: sus estrategias son de cambio y subversión. Los campos permanecen y se renuevan gracias a la confrontación entre dominantes y novatos.

Los campos integran una red de *tomas de posición* manifiestas en los productos del mismo (por ejemplo, en obras literarias, actos, discursos políticos, polémicas, etc.); las cuales son producto de la interpretación de realidades o fuerzas exteriores al campo, pero sólo son aprehensibles dentro del mismo.

La historia de un campo no es ajena a las obras producidas dentro de éste. Quienes conocen un campo, conocen su historia, de modo que sus obras entran en diálogo con ella. Por ejemplo, los creadores literarios conocedores del campo literario han leído a otros autores anteriores, conocen tendencias, recursos y técnicas propios del quehacer literario, saberes reflejados en sus obras o en sus planteamientos estéticos. Del mismo modo, quienes aspiran a renovar un campo, es porque conocen su historia y los valores dados al capital a lo largo del tiempo; de ahí que surja el interés por introducir cambios, bien sea para recuperar un pasado perdido o para dar inicio a una vanguardia.

El campo literario ocupa una posición dominada en el campo del poder. El capital económico poseído por el poder, determina las condiciones de su dominio. El capital del campo literario no es económico, es simbólico. En general, en el campo literario hay un desinterés financiero por parte de los integrantes; sin embargo, no se descarta su coparticipación en el mercado editorial dados los beneficios económicos o políticos. Esta situación es causa de la tensión o lucha permanente entre dos principios: *el principio autónomo*, es decir, cuando la producción artística supera los valores comerciales, aspira a valores estéticos y es desinteresada desde el punto de vista económico; y *el principio heterónomo*, en el cual la obra se somete a los intereses políticos o económicos y deja de lado los valores artísticos. Estas dos perspectivas establecen una división en el campo literario: por una parte, un *subcampo de gran producción* regido por el principio de heteronomía, y un *subcampo de producción restringida*, regido por el principio de autonomía. El género policiaco está estrechamente vinculado al subcampo comercial, tanto por su origen como por sus técnicas y recursos.

Con el surgimiento de los medios masivos de comunicación se modificó la vida cultural; se produjo la desaparición de las culturas autóctonas y folclóricas; además, sobrevino, en términos teóricos, la discriminación entre niveles de cultura (Brown, 1971). A lo anterior se suma la industrialización de la producción literaria y el acceso de las diferentes capas de la población a la vida pública.

La discriminación de los niveles de cultura ha llevado a hablar de 'alta cultura', 'baja cultura', 'nivel alto', 'nivel medio', 'nivel bajo'. Incluso, se ha llegado a asociar cada concepto con una clase social, pues, en general, se presume que la cultura de masas es de calidad inferior. No obstante, autores como Umberto Eco, en lugar de rechazar obstinadamente la cultura de masas, prefieren proponer investigaciones y actitudes menos elitistas. Para Eco, "entre el consumidor de poesía de Pound y el consumidor de novela policiaca, no existe por derecho, diferencia alguna de clase social o nivel intelectual [...] sólo aceptando la visión de distintos niveles como

complementarios y disfrutables todos por la misma comunidad de fruidores se puede abrir un camino hacia un saneamiento de los *mass media*" (1995, 75).

En la industrialización de la actividad literaria y artística, los centros de producción cultural son empresas editoriales, encargadas de la difusión múltiple de las obras. El trabajo cultural realizado dentro del subcampo de gran producción implica la institucionalización para la producción de obras; en otras palabras, se trata de un trabajo empresarial conjunto, en el que intervienen diversas instancias para la creación de la obra con miras a lograr objetivos comerciales o políticos. Ello demuestra la relativa autonomía del campo literario, pues si en algunos casos los procedimientos de difusión masiva (desde la técnica hasta las implicaciones políticas o económicas) no afectan el proceso de creación de la obra, en otros casos, sí. Asimismo, la intervención de la industria editorial es relativa y decisiva. Este tipo de empresas ha hecho surgir cierta cantidad de especialistas, quienes intervienen en los procesos de creación y publicación de las obras; entre más participación de estos grupos particulares, menor es la autonomía del campo literario, pues las editoriales tienen como prioridad metas económicas o políticas, y todo el equipo editorial trabaja en función de tales propósitos. La industria editorial es una industria de producción masiva; sus reglas son las reglas del mercado. En consecuencia, recurre a varias estrategias: la explotación de un producto reconocido y aceptado por el gran público, la creación de un producto reconocido a través de concursos y la reacomodación de elementos estereotipados que ya han sido probados en el mercado y alcanzado éxito. En estas circunstancias, muchos escritores llegan a apropiarse de los objetivos editoriales y juegan con las reglas del mercado: participan en los concursos (para hacerse productos reconocidos) o acomodan en sus obras los elementos estereotipados hasta especializarse en un género particular, como el policíaco, por ejemplo. Secuela de lo anterior es el surgimiento del *kitsch* como una motivación de la industrialización de la actividad literaria o artística.

Lo *kitsch*, según Eco (1995: 87), tiende a provocar efectos sentimentales ya confeccionados sin apelar a efectos cognitivos, sin permitirle al lector una fruición cognitiva. Además, le sugiere al lector la idea de que goza de tales efectos y de que participa de una experiencia artística. Junto al *kitsch* surge el fenómeno de la *mildcult*. En la *mildcult* el mensaje estético ya ha sido interpretado y valorado de un modo sencillo; además, los estilemas estéticos (tomados de mensajes originales) se hacen pasar por estilemas originales y le hacen creer al lector que goza una experiencia estética. En general, los mensajes de la *mildcult* imitan las vanguardias y adaptan sus técnicas para cerrar mensajes disfrutables por todos, a sabiendas de que tales procedimientos ya están sobreexplotados.

La razón por la cual muchos autores hablan del género policíaco como un género "de segunda" o de menor calidad, es porque su gran aceptación popular y la época de su origen dieron lugar a la explotación de estereotipos y, por ende, a la produc-

ción de novelas *kitsch*. Sin embargo, es necesario detenerse ante otras posturas que permiten comprender mejor el género policíaco sin prejuicios de base:

A partir de consideraciones sociocríticas, es posible plantear la transición de un género policíaco tradicional hacia un género policíaco nuevo. Desde esta perspectiva, es posible dejar de lado las discusiones sobre los subgéneros del género policíaco (novela negra, novela policíaca, novela criminal, novela roja, etc.), basadas solamente en la aparición o mutación de estereotipos, y considerar los resultados o las conclusiones de tales estudios como marcas de género.

En el caso literario, el género policíaco está conformado por novelas policíacas tradicionales y “nuevas novelas policíacas”; tanto la “novela policíaca tradicional” como la “nueva novela policíaca” son productos de órdenes sociales diferentes y estrechamente ligados al surgimiento y desarrollo de los estados-naciones modernos. Al abordar la “novela policíaca tradicional” se hace referencia a las tendencias clásicas del género que se desarrollaron durante la modernidad temprana y de las cuales aún existen incontables manifestaciones vigentes en cine y televisión. Al plantear la expresión “nueva novela policíaca” no se pretende limitar el género al protagonismo de la policía dentro de las novelas; el término “policíaca” también integra nuevas tendencias del género, referidas a la radicalización de la modernidad o modernidad tardía. De otro lado, la diversificación del género policíaco en “subgéneros”—como negro, criminal, detectivesco, etc.—obedece a una clasificación composicional bastante útil para el mercado editorial ya que le indica al público consumidor el tipo de satisfacción ofrecida. Tales tipologías tienden a fundamentarse en aspectos formales y dejan de lado el hecho de que su origen es producto de prácticas sociales y culturales concretas en cuanto a espacio y tiempo.

3. La “novela policíaca tradicional”

En general, la novela policíaca tradicional (Vázquez De Parga, 1986) se define por los siguientes rasgos composicionales:

- Infracción de leyes y actos delictivos, originados a partir de motivaciones económicas o psíquicas, dentro de los cuales es posible considerar: asesinato, secuestro, extorsión, corrupción de funcionarios y violación. El crimen es la marca semiótica de mayor importancia en toda novela policíaca tradicional.
- El héroe es una mitificación de las cualidades individuales del hombre; las cuales son mostradas de una manera excepcional; representa una garantía social puesto que resuelve las amenazas a una sociedad estable. Su heroísmo depende de resultados sociales, no individuales. Es mediador de la justicia y en él recae toda esperanza de apacibilidad. El detective es equivalente a la racionalidad, pues da coherencia a una serie de sucesos e indicios, y los inserta dentro del

marco de la legalidad a través de la búsqueda de culpables. El arraigo de la razón induce la confianza en las instituciones sociales existentes.

► Toda novela policíaca o criminal suele incluir un relato de persecución, el cual tiene como punto de partida la resolución o instauración de un enigma. La persecución puede ser física, psicológica o social, y presentarse antes o después de la ocurrencia del crimen. La persecución suele terminar con la detención del criminal; lo cual evidencia su línea conservadora, dada la urgencia de mantener el *statu quo*.

► Un enigma suele ser el corazón de la mayoría de las novelas policíacas y criminales; sin embargo, éstas también pueden centrar su atención en el misterio, la aventura, el criminal, la víctima, la sociedad y el protagonista (generalmente un policía, detective o guardaespaldas). Hay predominio de los ambientes urbanos, aunque también aparecen ambientes rurales que funcionan como espacio de reclusión o refugio. Sus protagonistas casi siempre serán sujetos de cualidades excepcionales o sujetos que a falta de tales cualidades, la necesidad de subsistir los hace salir victoriosos.

La novela policíaca tradicional tiende a conservar su forma con el empleo de fórmulas estereotipadas y así facilita su reconocimiento. Los saltos de temporalidad de la narración de la novela policíaca crean un juego de reconstrucción del crimen a partir de indicios, en el que participa el lector. Refleja la vida moderna, con lo que garantiza un público masificado. Vincula el paisaje urbano con la detección y la seguridad; además propone formas de representación optimistas de la realidad como la venganza con la muerte, el presidio, la razón o la explicación. Presenta la figura del detective con la que populariza valores ilustrados y equipara la razón instrumental al "bien". Su mayor preocupación ideológica es garantizar la estabilidad de la burguesía después de su ascenso al poder, al dar la idea de "orden restaurado" que supuestamente instala en la sociedad. Por ejemplo, el detective Maigret de la saga del novelista francés Simenon, es un pequeño burgués que, como empleado de la burguesía, respalda el orden establecido con sus actos a favor del orden y la justicia, propicios al mantenimiento del *statu quo*, del cual deriva sus precarias condiciones vitales.

La denominación de "novela policíaca tradicional" implica hablar de la conservación de un orden social. Este último hace clara alusión a la conservación y mantenimiento de los estados-naciones,¹ y de sus instituciones, que surgieron en

1 "Un estado nación se refiere a un aparato político, reconocido por tener derechos soberanos dentro de las fronteras de una zona territorial delimitada, capaz de respaldar sus reclamaciones de soberanía por el control del control militar, muchos de cuyos ciudadanos tienen sentimientos positivos de compromiso con su identidad nacional" (Giddens, 1991: 334).

la modernidad temprana y cuyos fundamentos fue preciso mantener y defender después de la instauración de los sistemas de gobierno democráticos. Al formarse un estado-nación, este es dotado de una infraestructura política, sus fronteras territoriales quedan delimitadas, se instaure un sistema de administración, de legislación y de justicia con fuerzas militares y de seguridad. Naturalmente, la prolongación de los estados-nación depende de la confianza de los nuevos ciudadanos en todas sus instituciones; tal confianza se mantiene al asegurar, a través de diversas vías, la eficacia de tales instituciones, dentro de las cuales se cuentan las agencias policiales y los ejércitos. La implantación de una ciudadanía y una nacionalidad implica que los miembros de los estados-naciones adquieren derechos y deberes, a partir de los cuales surgen las distinciones entre lo lícito y lo ilícito. Idealmente, lo ilícito es sancionado por las autoridades. El funcionamiento ideal de los estados-naciones incluye no sólo la posibilidad de transgresión de las leyes, también el castigo por la infracción de estas.

La novela policíaca tradicional se origina en la sociedad industrial occidental, se sitúa en una época contemporánea, en núcleos urbanos y países con un sistema económico capitalista. Este tipo de novela está ligada al urbanismo y a algunas de sus consecuencias: institucionalización de la policía, nacimiento de la criminalidad, surgimiento de la prensa sensacionalista y avances en el aspecto criminológico. La sociedad capitalista propicia instituciones de seguridad privada como agencias de detectives y guardaespaldas que descubren los procedimientos, vacíos y vicios de la policía oficial.

De otro lado, como afirma Morin (1995), con los procesos de industrialización y urbanización, la cultura de masas se extiende como una superestructura ideológica de la civilización burguesa. Según Morin, en su primera etapa la cultura de masas exalta la mitología de la felicidad individual y se confeccionan los modelos de evasión y los modelos de ejecución de la civilización burguesa en su fase ascendente; es en esta etapa cuando se potencia la novela policíaca tradicional con su final feliz gracias a la intervención de un detective asombroso. De este modo, la novela policíaca tradicional ofrece una visión optimista de la regeneración de las sociedades modernas.

En la novela policíaca tradicional se presentan los crímenes como sucesos extraordinarios que rompen la estabilidad, el orden y la armonía de la sociedad. El héroe suele ser un personaje bastante astuto, quien pone al descubierto al criminal y restaura el orden transgredido; así, el crimen —presentado como un hecho repulsivo y su posterior resolución— resulta una confrontación ética del bien sobre el mal. La novela policíaca tradicional es una epopeya en miniatura, en la cual la meta del héroe es mantener una sociedad estable y organizada a través de sus cualidades individuales y del uso instrumental de su razón. En este orden de ideas, la novela

policíaca tradicional está ligada a la modernidad dado que, en primer lugar, pregona una axiología individualista ilustrada como directriz estabilizadora de toda amenaza social y, en segundo lugar, su surgimiento está vinculado al capitalismo temprano, lo que indica que ése es el orden que debe mantenerse.

La novela policíaca tradicional tiene un auge paralelo al auge de la burguesía en el sentido político y económico, representado en un capitalismo temprano. Así, los orígenes y los mayores desarrollos de la novela policíaca tradicional se dieron en los países occidentales industrializados: Inglaterra, Francia y Estados Unidos.

Algunos antecedentes filosóficos de la novela policíaca tradicional son el racionalismo filosófico del siglo XIX y el positivismo, en cuanto a la promoción del método inductivo, muy evidente en el modo de narrar de este tipo de novelas, lo cual conduce a la adopción de un paradigma intelectual sometido al sistema social burgués. Un antecedente literario es la novela gótica, aunque, se considera como precursor del género al norteamericano Edgar Allan Poe con los cuentos: "Los Asesinatos de la Calle Morgue" (1841), "El misterio de Marie Roget" (1842) y "La carta robada" (1844). A partir de estos breves relatos y del gran entusiasmo despertado por ellos en Francia, se da inicio a la configuración del género novela policíaca tradicional con autores anglosajones como Conan Doyle (1859-1930), Gilbert K. Chesterton (1874-1936), Agatha Christie (1891-1976), entre otros; y, con autores franceses, Emile Gaboriau (1832-1873), Maurice Leblanc (1864-1941), Gaston Leroux (1868-1927) y Georges Simenon (1903). Varias de las obras y personajes de estos autores dialogan con producciones cinematográficas (la lista de las películas y de los ejemplos es larga).²

La ilusión de orden restaurado, característica de la novela policíaca tradicional, sedujo a la numerosa población citadina, pues en medio de un desarrollo industrializado, se hacía prometedora una estabilidad social a cargo de la astucia humana independiente de fuerzas superiores y místicas; por este motivo, la novela policíaca tradicional se convierte en un éxito popular, su recurrencia da lugar a acontecimientos y personajes estereotipados, los cuales han llegado a inspirar películas y series de televisión policíaca.

La novela policíaca influye en las representaciones mentales de las clases medias, pues ellas, como público urbano masificado, buscan la imagen de su constitución de clase a través de los *mass media* como legitimadores de conductas y como fuentes ilusionistas de satisfacción. Por esta razón, la novela policíaca tradicional tiene

2 Un ejemplo clásico es el detective Lecoq, de las novelas folletinescas de Gaboriau, quien se inspira en Vidocq, un delincuente real (1775-1857) cuyos conocimientos en materia criminal lo llevaron a fundar la Sureté (Cazau, 2006), uno de los organismos de seguridad más importantes de Francia, y quien además suscita el personaje principal de una película con el mismo nombre, *Vidocq* (2001) de Pitof.

gran aceptación dentro de la cultura de masas, pues ofrece la ilusión de un orden restaurado y seguro, además de legitimar una conducta pequeñoburguesa a través de la figura estereotipada del detective.

El modo de narrar de la novela policíaca tradicional exige un trabajo hermenéutico del lector (Colmeiro, 1994), ya que la revelación de cómo ocurrieron los hechos se produce a partir de indicios textuales. De esta manera, se despierta el interés del lector, quien seguirá—como el detective—los sucesos de la incógnita. La información es manipulada a través de mecanismos que retardan y fragmentan los datos; en consecuencia, el lector se mantiene suspendido y a la expectativa de lo que se le vaya a contar. También se incluyen falsas pistas y falsos sospechosos que permiten al lector participar al formular sus propias hipótesis y, por ende, apropiarse del método inductivo.

Los modelos de la novela policíaca tradicional son presentados como modelos del “buen” funcionamiento de la sociedad burguesa y del capitalismo temprano. Estos modelos fueron aceptados rápidamente en tales sociedades y su demanda llevó a superar el recurso literario para aprovechar los recursos ofrecidos por la naciente cultura de masas: cine y televisión. Actualmente, ya son casi innumerables las series de televisión, las producciones cinematográficas y “realities” policíacos en los cuales el héroe logra restaurar el orden social. Este tipo de producciones culturales son generalmente originadas en países como Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra. Hoy por hoy, es posible ver en las pantallas varias de estas series policíacas y detectivescas producidas recientemente; en otras palabras, el género policíaco tradicional aún está vigente y tiene manifestaciones actuales en cine y televisión, especialmente en los países de alto desarrollo industrial, militar y capitalista.³

La novela policíaca constituye un referente primordial en la formación literaria de varios escritores contemporáneos a nivel mundial. Por ejemplo, Germán Espinosa en novelas como *La lluvia en el rastrojo* (1966) arranca con fuertes elementos narrativos para incrementar la tensión en el lector sobre una presencia extraña tras una puerta; es una novela cargada de los elementos góticos de la primera generación de novelas policíacas. Posteriormente, el mismo autor presenta *Magnicidio* (1979), novela que desarrolla las intrigas tras el asesinato de un presidente; priman los testimonios de los personajes como pistas falsas y, en consecuencia, la persecución desde un punto de vista narrativo. Los hechos se esclarecen, pero con la variable de que el narrador de estos es el presidente ya fallecido.

3 Podría decirse, a manera de hipótesis, que una de las razones para que aún se produzcan exitosamente en cine y televisión películas y series policíacas donde el orden es restaurado, es la industrialización militar y la aplicación del conocimiento técnico a la administración de la violencia, debido a la necesidad de crear confianza en la inversión armamentista.

Tanto *Magnicidio* como *La lluvia en el rastrojo*, cuentan con elementos muy precisos y muy evidentes del género policíaco tradicional. Sin embargo, Germán Espinosa en *La tragedia de Belinda Elsner* (1991) logra concretar un ejemplo más auténtico de novela policíaca tradicional: los detectives son detectives verdaderos; no se trata de personajes que de repente ejercen un rol de detectives; se parte de un crimen, pistas falsas, persecuciones, inducciones y la explicación del crimen y su motivaciones al final de la narración. Esta novela es quizá uno de los ejemplares más concisos de novela policíaca tradicional que existen a nivel nacional.

Aunque prevalecen varias técnicas y aspectos de la novela policíaca tradicional en Colombia, estos sólo son complementos formales de obras que no logran configurarse en su totalidad como novelas policíacas tradicionales, sino que evidencian el síntoma latente de la transformación del género tradicional. En consecuencia, el modelo de género policíaco tradicional apenas tiene una que otra representación literaria en breves relatos poco difundidos; tales aproximaciones no logran compararse a las sagas de los escritores y productores de los países a la vanguardia del género. De la misma manera ocurre con medios como televisión o cine nacionales, en los cuales el género policíaco tradicional, tal como se ha expuesto aquí, no ha llegado a producirse de la misma manera en que lo ha hecho en los países mencionados. La razón es muy sencilla: el tipo de sociedad en la que el crimen es investigado y castigado no es muy cercano a la realidad social colombiana, por tanto no llega a formar parte de las representaciones mentales de los colombianos ni a mostrarse como una práctica cultural concreta. La mayoría de los escritores colombianos, por el contrario, optan por la crítica a las instituciones estatales encargadas de la seguridad y la justicia, y por mostrar el crimen como el factor social triunfante, pues el orden social es un mito inalcanzado.

4. La "nueva novela policíaca"

Los desarrollos y las consecuencias del capitalismo y de la industrialización desvanecen la ilusión de orden restaurado. En su lugar, se establece una mirada desencantada de la modernidad y del individualismo ilustrado, pregonados por una nueva novela policíaca: la razón no sólo es útil para proteger a la sociedad, también es útil para resquebrajarla. Esta nueva novelística policíaca tiende a cuestionar la legitimidad de la ley y a poner de manifiesto la inequidad social; de manera que de las nuevas situaciones actanciales y de los nuevos puntos de vista emergen principios contradictorios con la naturaleza de la novela policíaca tradicional.

El idealizado orden social de los estados-naciones no logra mantener la confianza de la población por varios motivos. En primer lugar, los derechos civiles,

políticos y sociales establecidos no se extendieron a todos los habitantes de los estados-naciones, fueron implantados parcialmente; la adquisición de los derechos por parte de diferentes capas de población ha sido una sucesión de luchas e incluso guerras civiles. De otro lado, se incrementa la intensidad de las guerras y, por tanto, se inicia una fuerte competencia armamentista a través de la industrialización militar,⁴ además de otros acontecimientos políticos que han puesto en evidencia la corrupción de los mismos agentes estatales y gubernamentales. Este orden social u orden de modernidad tardía no es el mismo de la modernidad temprana y ello tiene sus repercusiones en el género policiaco.

La vasta diversificación del género policiaco en subgéneros (criminal, negro, etc.) ya entraña un replanteamiento al modelo original. Pero, aun más importante es la ruptura con la novela policiaca tradicional, tal ruptura trae varias consecuencias. Estas nuevas novelas abordan críticamente la moral del orden establecido y cambian los modelos fijados por las novelas policiacas tradicionales. Así, el valor de la verdad se cuestiona a través de la relativización de las perspectivas: el asesino es víctima, el detective también es víctima, la sociedad deja de ser la amenazada para volverse culpable, el enigma no se resuelve con la razón, el detective no logra instaurar el orden, las instituciones judiciales y de poder avalan el crimen, el asesinato es un hecho humano. De esta manera, la nueva novela policiaca presenta los contratos sociales como inestables, es decir, simpatiza sin dificultades, más bien con justificaciones, con el "mal" de la conciencia burguesa.

En la nueva novela policiaca los valores no son encarnados en detectives (los buenos) y criminales (los malos); los valores ya no son absolutos, son relativizados en todos los individuos de la sociedad. La sociedad no tiene instituciones confiables para nadie; sus instituciones son injustas, violentas, inmorales, corruptas, y conlleven al debilitamiento de la confianza en la ley y la justicia. Estos nuevos aspectos evidencian una actitud cuestionadora del orden establecido.

Acontecimientos claves en la historia de Colombia han determinado un contexto en el que la confianza en un estado moderno no tiene mayor cabida. Desde finales del siglo XIX, mientras las grandes potencias se organizaban como estados-naciones, Colombia sufre el enfrentamiento entre liberales y conservadores en La Guerra de los Mil Días, cuyas consecuencias derivaron en la pérdida de Panamá y en mantener

4 La industrialización militar, según Giddens, es una de las cuatro dimensiones de la modernidad tardía; las otras tres son el capitalismo, la vigilancia y seguridad, y el industrialismo. La industrialización militar ha implicado el uso del conocimiento técnico en la administración de la violencia (Giddens, 1990). 200 años de industrialización militar han tenido como consecuencia dos guerras mundiales, una guerra fría, la proliferación de armas químicas y nucleares, y la conciencia de que el final de la vida de las generaciones actuales podría coincidir con el final de la humanidad (Giddens, 1991: 398).

la tensión entre los dos partidos. Luego vino el Bogotazo, el cual desata nuevamente la gran ola de violencia a nivel nacional entre conservadores y liberales. El Frente Nacional no logra imponer un orden definitivo duradero, de manera que las secuelas de la época de La Violencia inspiradas por los movimientos comunistas mundiales reviven y toman forma de guerrillas, entre ellas las FARC que con más de 50 años de existencia es uno de los grupos guerrilleros con mayor historia a nivel mundial. Los últimos decenios del siglo XX están marcados por la industria del narcotráfico y su capacidad de invadir todas las clases sociales. A inicios del siglo XXI, Colombia ha tenido que enfrentarse al fenómeno del paramilitarismo, la contraparte de las guerrillas, el cual también ha marcado otra cicatriz en la historia nacional. La historia de Colombia demuestra por sí misma, la desconfianza ideológica por un estado-moderno y este fenómeno ha de reflejarse en la producción literaria del país. Particularmente, en las novelas del género policíaco de finales del siglo XX, época en la cual la violencia además de vivida es también fuertemente mediatizada.

En las variantes cuestionadoras del género policíaco normalmente se ponen de manifiesto el cuestionamiento al individualismo ilustrado; la relativización de los valores del héroe; la desconfianza en la ley, en la justicia oficial y sus instituciones; héroes y personajes marginados y perdedores; el desencasillamiento de personajes prototípicos; la violencia despiadada; el crimen como parte de la organización de la sociedad; la visión de la justicia como individual y vengativa; las pulsiones hedonistas y narcisistas del crimen; el empleo de métodos no racionales en torno a la resolución del crimen.

En estas novelas, la perspectiva cambia de la justicia al crimen y las temáticas se extienden hacia el sicariato, la denuncia de los abusos de poder, la corrupción de las autoridades y la permeabilidad del crimen en las clases sociales. Estas novelas policíacas no tradicionales renuncian a la división entre el bien y el mal, pues la ley ahora provoca la pesadumbre social. Los criminales son los seres marginados, en muchos casos las víctimas de una justicia corrupta. En la nueva novela policíaca, el héroe ya no es el superhombre, es el sujeto marginado y perdedor. Su actitud ética ante el mundo tiene parcial inclinación hacia la justicia individual –no social–, aunque sea a veces necesario pasar por encima de la ley. No es un acatador de normas sociales, pues para él hay que combatir a la sociedad con sus mismas armas. Todo intento de justicia social de su parte es vano, está condenado al fracaso. Es idealista en su intento de llegar hasta el final en el descubrimiento de la verdad aun a riesgo de exponer su vida; su investigación resulta un progresivo proceso de descubrimiento del grado de podredumbre de la sociedad. En *Perder es cuestión de método* (1997) de Santiago Gamboa, Víctor es un periodista que para hacer la crónica de un crimen termina ejerciendo el rol de detective. Sus indagaciones muy racionales, a pesar de ser acertadas, no son consideradas por las autoridades para juzgar a los delincuentes sino

para sobornarlos. Aunque el crimen del empalado del Sisga se resuelve, la sociedad vuelve a caer en su desorden de corrupción. Aristófanes Moya, el policía encargado del caso no castiga a los criminales, aprovecha su situación para extorsionarlos. La razón como guía de la actuación de los personajes se orienta a satisfacer los intereses económicos de los involucrados en el crimen. Las investigaciones del periodista son dejadas al lado y se le intimida para que abandone sus propósitos de lograr el castigo de los criminales. La historia verdadera será solamente para el periodista.

Los personajes se desencasillan de sus prototipos al dar cabida a todo tipo de individuos de la gran urbe: el delincuente no es quien cometió el crimen en silencio y cuya voz permanece siempre oculta, éste ahora tiene voz y una caracterización axiológica relativa, no es totalmente malo; el detective, menos dotado, es un ser mediocre, cuyos métodos racionales son obsoletos, héroe fracasado, incluso corrupto. El rol femenino varía en estas novelas entre la atracción, el desprecio y la misoginia. El crimen persigue la satisfacción de pulsiones hedonistas y narcisistas, en las cuales el interés sólo recae en lo privado de la existencia. Por ejemplo, el detective debe contentarse con que sus hazañas no cambien el orden de la sociedad. La verdad no debe ser revelada porque en la sociedad los valores humanos están degradados, incluso desde las instancias encargadas de prevenir el crimen. En consecuencia, si el detective llega a descubrir lo ilícito, lo más probable es que se vea impedido de corregirlo y denunciarlo. También, los objetos religiosos son considerados amuletos o "contras"; en este sentido, la racionalidad se desvía hacia creencias de sentido común y de amplio reconocimiento popular. La muerte es explicada, en algunas ocasiones, como fallas en la utilización de los objetos amparadores como escapularios o balas hervidas en agua bendita. Las interpretaciones racionales ceden su lugar a las interpretaciones supersticiosas, las cuales refuerzan un fundamento fatalista que anticipa la muerte y la perpetuación del crimen.

Así, por ejemplo, *Satanás* (2002), novela de Mario Mendoza, entrelaza las historias de una niña abandonada, unos ladrones de clase alta, un pintor, un cura, la posesión de una adolescente y un excombatiente de guerra. La novela recurre a la idea de que el mal se está apoderando del mundo y, por ende, éste es la explicación de todos los hechos horrorosos que ocurren; explora en el lector el miedo por lo sobrenatural, representado en el demonio, Satanás, como marca de una sociedad que se precipita hacia su disolución por diversos caminos, especialmente por el del crimen. La racionalidad está ausente de las motivaciones de los personajes, quienes son movidos por fuerzas sobrenaturales; lo cual constituye una negación de la libertad individual, de la inutilidad de la acción particular en contra de los designios de oscuras fuerzas del mal, creadoras de un clima creciente de terror, y de la afirmación de un mundo de supersticiones opuesto a un mundo racional. El autor juega con la idea de la presencia de Satanás en el mundo y cómo los personajes van

conformando sus vidas de acuerdo con los proyectos de este ser. Paralelamente, plantea que la propia naturaleza humana manifiesta su lado perverso. La orientación fatalista es definida en cuanto los personajes no son dueños de sus destinos, sino que obedecen a dicha fuerza maligna, la cual los induce a la ejecución de crímenes de diversa naturaleza, con frecuencia con un gran encarnizamiento en las víctimas. Campo Elías, un excombatiente de la guerra de Corea, lleva un diario que presenta su carácter psicótico, remembranzas de las atrocidades de su carrera militar y de los dolores de su infancia al ver a su padre ahorcado, supuestamente por las infidelidades de la madre; este diario es el antecedente para los hechos de sangre que culminan en la matanza de la Pizzería Pozzeto. Antes de dicha masacre, Campo Elías realiza una serie de asesinatos, entre ellos y de manera brutal el de su propia madre. Esta novela presenta una sociedad donde el crimen con motivaciones demenciales es parte de su irracionalismo. La novela presenta una sociedad ligada a prejuicios místicos de diversa naturaleza, donde los valores de la modernidad aún no se han desarrollado. La presencia de la Iglesia se configura como un poder dentro de la conciencia de las clases populares. El crimen es castigado con otros crímenes, en otras palabras, la inoperancia del Estado es cuestionada. Los hechos suceden, no según un ordenamiento racional de un contexto social organizado y con instituciones con funciones definidas, sino porque tienen qué suceder, obedeciendo a un *fatum* negador de la libertad humana.

Otra característica de estas novelas es que la violencia, además de repetitiva, se torna más irracional, obsesiva y bestial; no es suficiente con un asesinato simple, se prolonga el sufrimiento y la tortura. En algunas novelas se exageran los actos y los métodos de violencia para impactar al lector, expuesto a una violencia continua a través de los medios de comunicación y cuya sensibilidad se ha reducido ante la violencia crónica.

En *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, la ley no es la establecida por las instituciones de un estado-nación, la ley es desnaturalizada, es producto de una sociedad que tiene como base la miseria. Fernando, el protagonista, es un gramático homosexual que vive a su alrededor unas situaciones de violencia de las cuales participa pasivamente; para él, la sociedad está hundida en una red criminal que atraviesa todas las capas sociales. Fernando es un personaje metonímico de una posición que se puede ir tomando nacional: el pesimismo por el presente y el futuro, y la idealización del pasado lejano (infancia).⁵ En la novela, la vida de Medellín es una espiral infinita de asesinatos de los que Fernando es un testigo impotente. La actitud ante la violencia es el fatalismo como salida para un héroe impotente,

⁵ A propósito en "La metonimia de Colombia en *La rambla paralela* de Fernando Vallejo" Gustavo Forero realiza un acertado estudio sobre cómo un protagonista de una novela se constituye en representante de un aspecto de una toma de posición de una nación (Forero, 2006).

pues considera que su acción es inútil o, simplemente, porque así su vida es más fácil. No hay propiamente una investigación de crímenes, solamente la sucesión de asesinatos, incluidos los de sus amantes. La reiteración de los crímenes es predecible, ello acentúa el fatalismo del héroe.

Dada su visión desesperanzada y pesimista, este tipo de novela opta por finales en los cuales el crimen es parte de la organización social, por eso no hay resolución de él; por oposición, la venganza y el crimen como recursos son los artefactos del bienestar individual. Igualmente, tematizan el narcotráfico, su impacto en las clases bajas y documentan el fenómeno del sicariato. Por ejemplo, *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco, quien caracteriza la temática violenta de la obra, al presentar a la protagonista en un hospital después de haber recibido un tiro en una discoteca de élite. El tiempo de la novela revive los años de auge del cartel de Medellín (década de 1980-1990 principalmente) y el predominio de la violencia a través del sicario. El hogar de Rosario es un estereotipo de las comunas pobres de Medellín. Allí, la unidad familiar tradicional es sustituida por los abusos del padrastro, la incompreensión de la madre, la miseria y las bandas de sicarios como posibilidad de ascenso económico. A los trece años, Rosario castra con una tijera a un hombre que la viola en la comuna, de ahí su nombre. Después de tener cierta trayectoria en las bandas de sicarios, se independiza de los "duros", pero cuando regresa al país es asesinada supuestamente por ellos, como retaliación por haberlos abandonado. La trama de la novela se desenvuelve en una serie de actos agresivos y de venganza, en torno al uso de la droga y los incidentes que conlleva su comercio ilegal. La inoperancia de la ley es, de nuevo, una marca de la novela, pues su presencia es ineficaz y tardía.

De la tematización del narcotráfico, se deriva no solo el sicariato, sino también la relación entre las clases dirigentes, las autoridades y la impunidad. Aquí puede citarse *El eskimal y la mariposa* (2004); Coyote, el protagonista es un corrupto agente del DAS que, como sus compañeros de trabajo está vinculado con una "Federación" muy poderosa, a su vez ligada a la política y al narcotráfico. Coyote es un asesino que obedece las ordenes de Don Luis, un pequeño representante de la "Federación"; las misiones de Coyote, como las de sus compañeros, quedan perfectamente camufladas bajo el brazalete del DAS. Este personaje está involucrado en el magnicidio de personajes de la política nacional: Rodrigo Lara Bonilla, Luis Carlos Galán Sarmiento, Bernardo Jaramillo Ossa y Carlos Pizarro. Don Luis es asesinado por miembros de la "Federación" y Coyote, amenazado, se refugia en las calles hasta el momento en que presiente su muerte, cuando regresa a Casa Maidden para morir sin arrepentimientos y sin ser asesinado.

La razón instrumental, paradigma de la novela policíaca tradicional, ha sido sustituida por un nuevo paradigma en el que persiste el desencanto y la crisis del positivismo. En este sentido, los crímenes no son resueltos, los procedimientos narrativos no son inductivos, los personajes son escépticos, las historias no tienen

resolución positiva y, en muchos casos, la trama es difusa. Así, en *El Capítulo de Ferneli* (1992) de Hugo Chaparro Valderrama, se presentan hechos misteriosos y violentos que tratan de ser resueltos racionalmente; sin embargo, al final de la novela es evidente que los esfuerzos racionales no conducen a ninguna resolución. La novela, ubicada en las ciudades de Bogotá y Cartagena, registra las peripecias de un escritor, Ferneli, quien se ve enfrentado a crímenes extraños: la aparente transformación de unos personajes en animales y después en una sustancia gelatinosa infecta, antes de morir. La resolución de los crímenes escapa a toda explicación racional al romper los modelos de la novela policiaca clásica, pues el carácter del protagonista parece estar desquiciado y sus alucinaciones conforman un gran parte del texto.

La nueva novela policiaca, en términos de Bourdieu, es la victoria de una lucha interna entre el modelo clásico y el modelo emergente; sin embargo, tal lucha, a pesar de ser interna se apoya en un marco socio-histórico. Se trata de una nueva tipología novelesca que realiza una lectura renovada y crítica de la sociedad capitalista y, a su vez, presenta una renovación del campo literario. El género policiaco con sus renovaciones, como se ha visto, se apoya en unas condiciones socio-históricas e ideológicas –determinantes de los aspectos composicionales de las novelas– y que justifican con mayor solidez la clasificación del género policiaco a partir de “novelas policiacas tradicionales” y de “nuevas novelas policiacas”. No obstante, al igual que la transformación del género policiaco tradicional, la perpetuación o la desaparición de una nueva novela policiaca con las características anteriormente descritas depende de las condiciones socio-históricas capaces de sostener un fundamento ideológico menos pesimista, menos fatalista, que de lugar a producciones literarias más esperanzadoras sobre la realidad nacional.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre, 1996, *Cosas dichas* (trad. Margarita Mizraji), Barcelona: Gedisa.
- _____, 1990, *Sociología y cultura* (trad. Martha Pou), México: Grijalbo.
- _____, 2002, *Las reglas del arte* (trad. Thomas Kauf), Barcelona: Anagrama.
- _____, 1997, *Sobre la televisión*. (trad. Thomas Kauf), Barcelona: Anagrama.
- Brown, Roger, 1971, “El proceso de creación en la cultura de masas”, en *Sociología arte* (trad. Jorge Gradobbe), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cazau, Pablo, 22 de diciembre de 2006, “Los indignos orígenes de la novela policial francesa”, http://www.gratisweb.com/mcazaurhpc/ar_indig.htm.
- Chaparro Valderrama, Hugo, 1992, *El capítulo de Ferneli*, Bogotá: Arango Editores.
- Colmeiro, José F., 1991, *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica*, Barcelona: Anthropos, 1994.

- Eco, Umberto, 1995, *Apocalípticos e integrados* (trad. Andrés Boglar), Barcelona: Tusquets.
- Espinosa, Germán, 1994, *La lluvia en el rastrojo*, Bogotá: Arango Editores.
- _____, 1979, *Magnicidio*, Bogotá: Plaza & Janes Editores.
- _____, 1991, *La tragedia de Belinda Elsner*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Franco, Jorge, 1999, *Rosario Tijeras*, Bogotá: Norma.
- Forero, Gustavo, "La metonimia de Colombia en *La rambla paralela* de Fernando Vallejo", http://www.fuac.edu.co/recursos_web/descargas/grafia/metonimia.pdf
- Giddens, Anthony, 1991, *Sociología* (trad. de Teresa Albero, Jesús Albores, Ana Balbás) Madrid: Alianza.
- _____, 1990, *The consequences of Modernity*, Stanford: Stanford University Press.
- Goldmann, Lucien, 1981, *Para una sociología de la novela* (trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz), 2^{da} ed., Madrid: Ayuso.
- Montt, Nahut, 2004, *El eskimal y la mariposa*, Bogotá: Punto de Lectura.
- Morin, Edgar, 1995, *Sociología* (trad. Jaime Tortella), Madrid: Tecnos.
- Resina, Joan Ramón, 1997, *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos.
- Romero, Luz Mireya, 2007, "Raíces históricas de la toma de posición fatalista en Colombia", en: *Asian Journal of Latin American Studies*, Vol. 20 No. 4.
- Vallejo, Fernando, 1991, *La virgen de los sicarios*, Madrid: Alfaguara.
- Vázquez De Parga, Salvador, 1986, *De la novela policíaca a la novela negra, los mitos de la novela criminal*, Barcelona: Plaza y Janés.
- (1987) Robinson-Morales y Rueda-Lora (1987). Los géneros de la cultura colombiana.