



*Untitled, The untalent*

# El retorno al origen o una lectura crítica de la ficción criminal reciente

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ

*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México*

**RESUMEN:** Este artículo busca plantear un espacio de discusión de varias cuestiones relativas a la narrativa criminal reciente, donde se establecen dos paradigmas al parecer opuestos: por un lado, una vuelta a un modelo más próximo al policiaco decimonónico, y por otro el refrendo del héroe que valida el *status quo*.

**PALABRAS CLAVE:** Novela criminal, literatura comparada, crítica ideológica, héroe

**ABSTRACT:** This article seeks to present a forum for discussion of various issues concerning the recent criminal narrative, where two seemingly opposing paradigms are established: first, a return to a police closer to nineteenth-century model, and secondly endorsement Hero that validates the *status quo*.

**KEYWORDS:** Criminal Novel, comparative literature, ideological criticism, hero



## INTRODUCCIÓN

La narrativa criminal de la última década se ha tornado en un referente más importante que la novela histórica y uno de los motores del mercado editorial en el mundo. En términos generales las librerías suelen estar determinadas por tres tendencias hegemónicas en términos de los títulos que se escriben, se producen y distribuyen: la estadounidense, la nórdica (la de mayor crecimiento en términos relativos) y la llamada mediterránea (que comprende desde España y Marruecos hasta Turquía y Grecia). Sin embargo, podemos mencionar otras literaturas criminales que han establecido sus propios espacios y referentes: la rusa, la latinoamericana y la japonesa, además de autores que escriben desde y sobre territorios marginales: África central, Tailandia, Palestina o Filipinas, entre otros, que se desarrollan en una suerte de periferia de la producción hegemónica pero a partir de parámetros similares dentro del género.

Este trabajo pretende mostrar el modo como se manifiestan dos tendencias divergentes en este género narrativo: la consolidación del héroe que actúa como vengador a partir de pretendidos criterios éticos cuya concreción se plantea con poca claridad y, en contraparte, la renovada validación del sistema de justicia y sus organismos operativos. La reflexión gira en torno a la convergencia de estos dos hilos conductores al parecer disociados.

En más de un sentido los procesos que cada sociedad enfrenta *condicionan* la temática recurrente de las novelas criminales recientes, pero más allá de la crítica social lo que prima es la validación del poder estatal y sus esquemas de operación.

## EL HÉROE VENGADOR O LA LIBERACIÓN DEL ESTADO

Teniendo en cuenta que en el siglo XVIII, tal y como apunta Michel Foucault (1975), se consolida el poder del Estado en tanto salvaguarda del derecho, debiéramos preguntarnos las formas particulares en las que la violencia subyace e integra la ficción criminal (definida de este modo a partir de Valles Calatrava, 1991). De manera consecuente, debe valorarse el carácter subversivo de esta narrativa en los distintos espacios, culturas y lenguajes en los que se produce y consume; y sopesar si no justifica aquello que pretende subvertir.

¿Qué se entiende por violencia? Es una acción cualesquiera que se caracteriza por el empleo o el ejercicio del poder (psicológico o físico), o bien la ruptura del orden natural de las cosas o del proceder humano en sociedad. La violencia, utilizada por la acción criminal, es elemento constitutivo de numerosos delitos contra las personas, ya que afecta su vida o integridad corporal (homicidio, lesiones), ya su honestidad (violación), y contra su patrimonio (robo, daños), etcétera. La violencia caracteriza también todo un tipo de criminalidad (violenta), por contraposición a la astucia, el fraude y la simulación (criminalidad fraudulenta). El delito, en cambio y de manera específica, es la violación de la ley penal, es decir, transgresión del código de conducta que el Estado sanciona de manera especial definiendo los delitos y sus penas mediante sus órganos legislativos. Es habitual que fuera del derecho se utilice la expresión para referirse a toda conducta de índole lesiva para la sociedad, aunque no constituya una infracción de la ley penal.

En cierto sentido la ficción criminal se aproxima al testimonio, así como pendula entre la crónica y la narración; ha sido además considerada como lectura de evasión, popular, simple, esquemática cuando se centra sólo en la resolución del enigma o la explicitación de hechos violentos. En este sentido, pareciera que desarrolla una línea sensacionalista, donde las emociones se van acumulando hasta que todo queda explicado de golpe al final. El desarrollo esquemático de la historia suele plantearse así: 1) crimen o amenaza; 2) esfuerzos del detective de resolver el problema y detener a los culpables, y 3) resolución, a partir de la *ratio* o la violencia del crimen, lo que conduce a un restablecimiento de un orden basado en las premisas éticas del protagonista.

Toda literatura es violenta en términos de discurso, pero la narrativa criminal explicita y da realce a dicho aspecto. El *zoon politikon* que nos condiciona es social y se encuentra determinado en términos de nuestra historia, donde tanto la violencia (su ejercicio) como la literatura son prácticas culturales. En este paradigma el héroe decide tornarse vengador, esto es, ejecutor de una violencia que considera necesaria para resolver nuestro estar-en-el-mundo. La ficción criminal reciente expresa esta situación de manera más clara y reiterada que en otros momentos de la historia literaria dado que la complejidad inherente al ejercicio del

poder se pone, por un lado, cada vez más de manifiesto, y por otro se desarrolla en niveles que sólo podemos intuir en el relato.

El héroe vengador, juez y verdugo, parafraseando la novela *Der Richter und sein Henker* de Friedrich Dürrenmatt, por ejemplo, es el violento centro de la narrativa callejera, aquella que apunta al crimen organizado colombiano, o de las novelas de Juan Madrid en España o Juan Hernández Luna en México, donde nadie permanece incólume.

Más allá de un personaje que identifica a los criminales a fin de que reciban su castigo, con la intención de restablecer sin lugar a dudas el orden de las cosas de las sociedades modernas, el arquetipo de la ficción criminal evidenció su paradoja en el momento en el que fue claro que la práctica de la violencia posibilita más violencia. Se entiende, por tanto, que todo sujeto y toda sociedad son intrínsecamente capaces de corruptelas, actos criminales y relaciones sociales viciadas. Y, al cabo, la literatura realista se percató de que no podía ni retratar la realidad con fidelidad ni transformarla, por lo que el margen de operación de la literatura como reflexión y/o entretenimiento parece haberse reducido. A pesar de ello, prevalece el interés por la peripecia:

De hecho, lo que interesa de la narrativa a la mayoría de los lectores es la historia precisamente: sea en cuentos de hadas, en la novela negra o en las narraciones complejas de Cervantes y Dostoievski, Jane Austen, Proust e Italo Calvino. La historia –la idea de que los hechos se suceden en un orden casual específico– es el modo en que vemos el mundo y lo que más nos interesa de él. La gente que no lee por otro motivo, lee por la trama (Sontag, 2007: 224).

De todas maneras, al idealizar al héroe-vengador como sujeto capaz de restablecer el orden la ficción criminal refrenda la violencia; elude la fallida posibilidad de construir una mejor situación, pero a su vez resta responsabilidades al Estado como garante de los derechos de los sujetos; tampoco la sociedad pareciera ejercer sus obligaciones frente a los actos criminales y quienes los cometen. Se acepta sin más que sólo el héroe-vengador, justificado por su moral preclara y cuyos métodos no difieren de quienes persigue, es capaz de recobrar las pautas morales de acción desde su perspectiva. Sin embargo, no podemos olvidar que

El respeto por el sujeto es hoy lo que define el bien: ningún individuo o grupo ha de considerarse como un instrumento puesto al servicio del poderío o del placer, el mal no se encuentra en la supuesta impersonalidad de la tradición, por confundir ésta lo individual y lo universal; está en el poder que reduce al sujeto a ser sólo un recurso humano que entra en la producción de la riqueza, el poderío o la formación. La moral moderna no valoriza la razón como instrumento que ponga de acuerdo al ser humano con el orden del mundo, sino que valoriza la libertad como un modo de hacer del ser humano un fin y no un

medio. El mal es pues producido por el hombre, a diferencia que resulta de la importancia del ser humano frente a la muerte, la enfermedad, la separación, la miseria... (Touraine, 2000: 228-229).

No es posible escapar por la tangente: la *humanidad* se construye también en la violencia, y a pesar de la tendencia señalada por Touraine, lo que se plantea en la ficción criminal es justo al sujeto como instrumento a fin de alcanzar una meta de límites y coherencia nebulosos.

La idea base del tema recurrente del héroe vengador es el hecho de que el detective o similar, al menos a partir del *hard-boiled* estadounidense de la década de los veinte del siglo pasado, se constituye como un antihéroe, esto es, como un personaje al margen de las leyes que rigen las sociedades contemporáneas y, en consecuencia, la narrativa criminal puede ser leída como una crítica o denuncia social.

El detective no se dirige a la *ratio*, sino que la personifica; no obedece a lo ordenado, como criatura suya, sino que es la propia *ratio* quien cumple su cometido en la no-persona [personaje ficticio] del detective, porque probablemente la disminución del estado de tensión entre el mundo y aquello que lo condiciona no puede demostrarse en el plano estético de manera más dramática que mediante la identificación de la figura con el principio que se impone de forma absoluta (Krankauer, 2010: 75).

De lo que se trata es de la razón que se impone a lo demás, más allá (si es eso posible) de cualquier condicionamiento ético, lo que conlleva la trivialización de todo parámetro moral que se proponga como referente. El héroe de la ficción criminal se plantea como un absoluto incuestionable, y por tanto unidimensional.

A fin de situar algunos personajes que sirvan como ejemplo y punto de partida haré referencia a novelas recientes de autores de diversa nacionalidad, la mayor parte de los cuales pertenecen al ámbito anglosajón o se rigen por las premisas que dicha práctica ha establecido en términos ideológicos y de mercado.

En primer lugar puedo mencionar a Jack Reacher (de 1997), de Lee Child, quien representa a un ex policía militar que busca *hacer lo correcto*, decidido a partir de una suerte de código particular que se basa en la certeza absoluta de tener siempre la razón.

Otro ejemplo pertinente es Joe Kurtz (creado en 2001), de Dan Simmons; se trata de un detective privado que se relaciona con la mafia de Buffalo pero conserva un sentido del deber y la justicia particular.

En ambos casos para el actuar de los protagonistas el fin justifica los medios, de manera muy similar a como se presentan las historias cinematográficas de las películas de acción y suspense comerciales. La siempre justificable pertinencia del rescate de un personaje, víctima de las circunstancias o de criminales

particulares, valida el asesinato de todo aquel que se oponga a las acciones que se presumen con valor positivo del héroe, cuya justificación ya no se encuentra en razones suprahumanas:

[...] ya no hay una voluntad suprema ni existente el finalismo de la creación, sólo hay actos humanos que construyen al hombre y otros actos que lo destruyen y que son alternamente también actos, aunque parezcan propios de la lógica interna de sistemas económicos o políticos. El mal es la dominación del hombre por el hombre, y la transformación del hombre en un objeto o en su equivalente monetario. Entre la lógica del bien o el mal se manifiestan desde el momento en que una conducta es social, es decir, cuando apunta a modificar el comportamiento de otro actor y por lo tanto a aumentar o disminuir su capacidad de acción autónoma (Touraine, 2000: 229).

De lo que se trata es de la *valoración*, en términos de cosificación, de los seres humanos; o mejor dicho, de su demérito, esto es, restarle valor a la vida de una persona a partir de una justificación o una razón que va más allá. En una novela alemana reciente, *Noah* (2014) se establece el punto de partida de esta apreciación, que nunca se cuestiona a sí misma, y si lo hace sólo es en términos relativos, autocomplacientes: “Ambos eran profesionales. No eran psicópatas a los que les divertía matar. Sino asesinos que sopesaban pros y contras en milésimas de segundo: ¿cuánto valía una vida humana y cuándo había que sacrificarla si el objetivo lo exigía?” (Fitzek, 2014: 409). La decisión unilateral del héroe implica, por tanto, la idea de que la

[...] pretensión de autonomía de la *ratio* convierte al detective en una contraparte del Dios mismo, lo inmanente, renegando de la trascendencia, toma su lugar. Y, cuando el detective aparece como omnisciente y omnipresente, y puede –bajo la forma de la providencia– impedir o incluso llevar a buen fin determinados acontecimientos, en tal caso lo inmanente es sólo expresión estética de esa transfiguración. [...] Este detective-Dios es Dios sólo en el mundo que Dios ha abandonado y no es, por consiguiente, un mundo auténtico; domina lo insustancial y reina sobre funciones que carecen de portador (Krankauer, 2010: 77-78).

La divinidad se relativiza al conformarse en el individuo, personaje que se erige omnipotente en el relato, más allá de toda duda o cuestionamiento.

Con esta premisa el detective-héroe no debe dar cuenta de sus actos ni de las razones que lo llevan a ello, dado que se encuentra por encima de todo dictado de la sociedad, reconociéndose sólo en sus *alii ego* pero asumiendo, *a priori*, su superioridad o al menos su afán de supervivencia: o ellos o yo, y el resultado es el esperado sin ninguna consideración moral.

La aparición sistemática de héroes marginales, solitarios, en apariencia de actuar que puede llegar a parecer subversivo, se presenta en la narrativa del siglo XX a partir de las décadas de los 20 y los 30, con las

obras de autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett. El contexto sociohistórico en el que se desarrollaron sus novelas se encontraba marcado por la crisis de 1929 y el periodo entre guerras, que condujo a una visión ácida de la sociedad norteamericana, que se movía entre la autocomplacencia y la corrupción.

La visión que construía esta literatura representó una crítica social que de muchos modos cuestionaba el *American way of life*, fundado en la violencia como solución de todos los problemas, el individualismo y el actuar sólo pensando en la propia conveniencia a partir de simplificados parámetros éticos que conducen a una visión maniquea de las relaciones sociales y nuestro actuar en el mundo (ver Song, 2010). Se trataría por tanto de la presunción de poseer la verdad, estar del lado del bien, y de manera recurrente, afirmar que lo que hacen los *otros* se puede considerar como inhumano. El héroe de la ficción criminal se construye a partir de un arquetipo rastreable:

Los héroes románticos son seres solitarios, asociales. Incluso cuando participan en acciones nacionales o sociales, la colectividad es un mero escenario en el que deambulan sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Como héroes trágicos se hallan en guerra perpetua contra el universo carcelario que los rodea y que advierten también en su interior, su pasión por la libertad y por la justicia emana exclusivamente de la atención prioritaria que otorgan a su dictamen de conciencia. La libertad y la justicia por las que abogan son tan abstractamente grandes que devienen puramente subjetivas, cósmicas (Argullos, 2008: 350).

Las razones para la violencia que llevan a cabo estos personajes se tornan tan inasibles que no pueden ser cuestionadas sin caer en el vacío, porque no hay asidero que permita un argumento a favor o en contra, o siquiera la disensión. Al final de la lectura de cualquier novela del género queda una sensación de incertidumbre, donde se duda de la pertinencia y alcances ciertos de toda acción violenta en la perspectiva de alcanzar un pretendido bien mayor.

## CRIMEN Y CASTIGO

En el origen de la ficción criminal, en los relatos de Edgar Allan Poe (1841), ya se apuntaba al género como validación del sistema de justicia moderno, resguardado por policías y hombres que comparten la ética políticamente correcta de la época de producción del texto. "En la narración del novelista siempre hay –como he sostenido– un componente ético. Este componente ético no es la verdad, en oposición a la falsedad de la crónica. Es el modelo de la totalidad, de la intensidad sentida, del esclarecimiento que suministra la historia, y su solución" (Sontag, 2007: 229).

La tendencia de la novela negra (*hard-boiled*) apuntada más arriba, a partir de la novela *Red Harvest* (1929) de Dashiell Hammett, rompió con dicho paradigma y planteó la posibilidad (o mejor, la necesidad) de que el protagonista de estas ficciones no fuera sólo un apéndice de los aparatos de control del Estado. De este modo, la

novela detectivesca permite asistir a una aventura que –no obstante la exageración y condensación de momentos límite a menudo excesivos– no deja de corresponder a la circunstancia cotidiana. Como estilo, acelera el ritmo habitual de esa misma circunstancia, prescinde de introspecciones psicológicas y nos ofrece en su lugar al hombre consumado en sus actos (Izquierdo, 1973: 8).

El héroe de estas novelas, bajo un aparente desgarró o conflicto interior, actúa (en el momento contemporáneo) como representante de la monstruosa agresividad del orden establecido, del capitalismo salvaje y la sociedad consumida/enfrentada con sus propias contradicciones. De ahí el *hard-boiled* y su desconfianza en las instituciones (policía y similares), el héroe individual que apareciera de algún modo socavar la sociedad corrupta y viciada en la que habita, pero que al cabo se torna en un engranaje más del sistema y sus convenciones.

Sin embargo, desde fines del siglo XX pareciera que se ha dado un proceso a la inversa, esto es, una tendencia en algunas prácticas literarias (las novelas nórdicas y rusa, por ejemplo) que, sin caer en la simpleza del esquema habitual de las novelas de enigma, plantean la legitimación renovada de las policías, el ejército u otras instituciones. La mayor parte de las veces se habla de individuos corruptos, se bordea el límite de la ilegalidad, pero subyace la idea de que en términos generales se puede confiar en las autoridades, en su proceder y en sus motivaciones.

Lo que se plantea no es una exclusión o preponderancia de una tendencia literaria sobre otra, sino de una coexistencia de modos de entender, desde la escritura ficcional, el funcionamiento de la realidad.

El policiaco tradicional, centrado en la resolución de un enigma, es habitual y tiene su propio nicho de mercado, presente en la obra de Donna Leon o Henning Mankell, entre otros narradores.

Toda narrativa criminal se construye a partir de una idea de crisis: del *status quo*, de la economía, de la tradición cultural. Un crimen particular se constituye en este entendido como un signo de los tiempos y no como un hecho aislado; la sociedad en tanto sistema se ve cuestionada a partir de un suceso concreto que lo subvierte y tambalea (ver Colmeiro, 1994).

Las crisis de toda índole son el signo de los tiempos a partir del siglo XX, ahora en un sentido globalizado: un asesinato desencadena una guerra mundial, la caída de la bolsa de un país asiático arrastra a la bolsa de valores de Nueva York; es, de alguna manera, el efecto mariposa de la era del internet y el capital sin fronteras.



Se trata de narrar esta complejidad, pero todo depende del espacio desde donde se mira al mundo. Los países del norte de Europa escriben una ficción criminal que dista mucho de los índices de violencia Nueva York, Ciudad Juárez o Beirut; sus parámetros son otros y su confianza en las instituciones no se corresponden con las premisas de sociedades que enfrentan graves casos de corrupción endémica en toda su estructura, desde la cotidianidad hasta la idea que tienen de sí mismas. Mas la democracia de los estados modernos conlleva, de acuerdo con ciertas apreciaciones, la idea de un nosotros y un los otros que da pie, de muchas maneras, a la generación de la violencia:

¿Debemos ir más lejos y presentar la idea de que una sociedad democrática descansa necesariamente en valores comunes y especialmente en valores religiosos y morales cuya presencia asegura la limitación del poder político? Esta idea se encuentra en los países europeos y las nuevas naciones donde conciencia nacional se atribuye fundamentos más históricos y políticos que religiosos y morales [...] la exaltación de la sociedad nacional [...] determina el repudio de los demás, justifica la conquista, excluye a las minorías o a quienes se apartan del “nosotros” o lo critican [...] Norberto Bobbio ha relacionado justamente la democracia con la violencia [...] (Touraine, 2000: 324).

Toda asunción democrática implica la negación o demérito de las sociedades que no comparten los principios *válidos*, y una discriminación activa de los sujetos que se encuentran y manifiestan ajenos a dichos principios.

La idea que tienen ciertas sociedades occidentales de su grado civilizatorio y la confianza que manifiestan en sus instituciones, validada por décadas de democracias estables, hace posible una ficción criminal que, si bien saca a la luz problemas que no imaginaríamos en territorios nórdicos, se encuentra aún muy alejada de las precarias, violentas y complejas situaciones de vida de los países en desarrollo, fuera del orbe europeo o la autosuficiencia estadounidense.

Cuando nos referimos a la comisión de delitos, o de la presencia del crimen en una sociedad particular, estamos concibiendo de muchas maneras, estamos definiendo *a priori* cómo es la sociedad y cómo son los individuos que la habitan en el contexto establecido por la novela.

En este sentido, una ficción construida en el ámbito de los países nórdicos remite, en términos metatextuales, a un conjunto de sociedades donde los índices de criminalidad, de delitos o violencia cotidiana, y los procesos que regulan dicha violencia (esto es, el aparato de justicia y sus instrumentos, como la policía y otras instituciones similares) funcionan de manera muy distinta al modo en que lo hacen en otros países del propio ámbito de América Latina, Asia o África.

Un asomo a los distintos modos de medir la violencia en estos países nos podrá dar una idea de las distintas realidades de sociedades no sólo alejadas en el espacio sino también en cuanto a su

funcionamiento, su operación y desarrollo. Así, si apreciamos el índice de delitos y de asesinatos Dinamarca ha tenido un homicidio por cada cien mil habitantes, Noruega 0.9 y Suecia 1.2, mientras que en países como Honduras son 90 (de acuerdo con datos del Banco Mundial, 2012) y el porcentaje de resolución de crímenes: en Finlandia se resuelve más de 90% de los delitos graves (INE, 2011), que contrasta con México: sólo 5% (Bergman *et al.*, 2010), en estas sociedades es posible valorar de otro modo cómo la novela criminal se desarrolla en estas culturas diferenciadas, y la manera en la que también se vuelve retrato fidedigno de dichas sociedades; así, en ciertas circunstancias, parecería que la novela policiaca es una novela de la excepción, y en otros casos una novela de costumbres.

Si bien es verdad que a últimas fechas la violencia se está exacerbando en todos los países del orbe en términos de su ejercicio, popularidad, generalización, frecuencia, etcétera, también es verdad que aún estamos muy lejos de poder homologar, valga la expresión, el ejercicio de la violencia en los territorios europeos, en general, en su correlación con naciones, por poner un ejemplo más cercano, del continente americano.

Si bien en toda novela criminal se trata de extrapolar, de plantear de manera hiperbólica el modo como la violencia incide, se manifiesta, se resuelve o no en las sociedades contemporáneas, no podemos perder de vista que las situaciones particulares son de muy diversa índole, y las ficciones criminales juegan un papel muy distinto en su producción, difusión y recepción al depender del contexto en el que se producen.

Los matones como Kurtz (personaje de Simmons referido más arriba) no son sino el resultado de una sociedad que, por una parte, ensalza el ejercicio de la violencia de los individuos en pro de unos pretendidos valores, y por otro, justifica y trivializa la responsabilidad de aquello que Michel Foucault apuntó (en relación a las sociedades occidentales contemporáneas a partir del siglo XVIII) como estas atribuciones de vigilar y castigar en 1975, en su obra *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*.

Una diferencia esencial entre buena parte de la producción de ficción criminal nórdica y la de otros países del orbe tiene que ver con la confianza explícita de dichas novelas del norte europeo en sus instituciones. Si bien plantean en algunos casos la excepción que confirma la regla, esto es, la existencia de personajes que se conducen al filo de la legalidad, y recurren a prácticas que podríamos llamar corruptas, tiene como sustrato la confianza en la policía, en sus instituciones, y en su concreción en el momento de plantear la solución de crímenes o delitos específicos.

En cambio, la mayor parte de la literatura estadounidense y latinoamericana parte de la premisa de que las instituciones que regulan el cumplimiento de las leyes son cuando menos insuficientes, inoperantes, cuando no parciales y sesgadas, o bien incapaces de resolver los problemas de las sociedades de las que son responsables.

[...] pienso que los escritores de ficción policial de nuestros países, [refiriéndose a Latinoamérica] si están en el género o si incursionan en él, tienen que ser forzosamente negros, duros. Ya no pueden hacer una ficción policiaca clásica. Y por eso mismo, la literatura negra goza de buena salud y ha tenido algo de revolucionario para las letras latinoamericanas que algunos llaman el “postboom” (Gardinelli, 1991: 292).

De nueva cuenta el héroe es quien pretende por todos los medios restablecer el orden que ha sido transgredido; pero siguiendo *grosso modo* los parámetros legales y éticos de las sociedades contemporáneas, dado que estas seguridades (a pesar de su complejidad y de la posibilidad de transgresión) posibilitan una lectura esperanzada de las ficciones sobre una realidad poco halagüeña.

## CONCLUSIONES

La narrativa criminal se erige como una ficción que pretende ser realista, pero más allá del proceso mimético del discurso ficcional el género centra su atención (de manera similar al naturalismo francés decimonónico) en los aspectos más crudos de la sociedad, sobre todo en la violencia, su ejercicio y las maneras que hay de sancionarla. En referencia a cierta narrativa latinoamericana de los 70, con la que se muestra en desacuerdo sin apreciar que se trata de una tendencia clara de una práctica narrativa, R.H. Moreno-Durán señala que:

la violencia en cuanto secuela de descripciones de brutalidad y servicio [...] sólo buscaba acrecentar con tales escenas una gran dosis de patetismo en el lector, sin considerar que la descripción, reducida a ese extremo a nombre del más bien como justa consecuencia, en el más abierto, duro y declarado de los naturalismos (Moreno-Durán, 2002: 236-237).

Es muy probable que por su propio carácter estas novelas se desarrollen entre la crónica y la denuncia, entre la justificación de los actos criminales a fin de mantener el modo de vida civilizado y la posibilidad de cuestionar las condiciones sociales que conducen, posibilitan y propician dicha violencia.

Ahora bien, la reflexión antes desarrollada apunta a que, de muchos modos, la aparente oposición no es tal, si se tiene en cuenta que los actos de un sujeto “al margen de la ley” pero “bienintencionado” lo único que hacen es restar responsabilidad al Estado y sus aparatos de ejercicio y sanción de la ley. Si un crimen es resuelto por un sujeto cualquiera demerita la exigencia a los cuerpos policiacos, por poner un ejemplo, de que encuentren a los culpables y estos sean juzgados de acuerdo con la legislación vigente. De esta manera se acepta en términos marginales la existencia de justicieros que validan el *statu quo* y quienes, en caso de que pretendan socavar el sistema, siempre serán sujetos prescindibles.

La literatura criminal reciente, entre los dos polos, funciona como un discurso que opera entre el entretenimiento y la reflexión, si bien dilucidar adecuadamente la diferencia competaría a un estudio de recepción que complemente las ideas aquí apuntadas; se aproxima por su impacto y difusión a los medios de masas (como la televisión o el cine, con los que, a pesar de los cerca de 45 millones de libros del género editados, no puede compararse), tal y como apuntó Umberto Eco (1968) y explicó con mayor profundidad Leonardo Acosta (1986).

Es interesante notar que, aunque haya excepciones, la narrativa criminal de distintos espacios europeos, la que corresponde a países como Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia o incluso Rusia, se construye a partir de una validación absoluta de la policía. Los personajes suelen ser policías en activo o relacionados con el ámbito policiaco, en los cuales ante todo se confía, de manera independiente de algunos bemoles que no afectan, sin embargo, la visión positiva de conjunto.

Es así como en las novelas de la llamada Agatha Christie rusa, Alexandra Marinina, las novelas de Henry Mankell, o las de distintos autores como Camilla Läckberg, Asa Larsson, Stieg Larsson y Polina Dashkova, las autoridades encargadas de hacer cumplir la justicia cuentan, mal que bien, con el aval de una sociedad y, en los casos en los que se plantea la existencia de corrupción esta acaba siendo minimizada o trivializada en pro, de nueva cuenta, de un bien mayor.

En sociedades de otra índole, donde la violencia es muchas veces política o bien goza de absoluta impunidad por parte de los policías o similares, la novela parecería tender, de manera (valga la expresión) natural, a ser más dura, más cruda, digámoslo así más desencantada.

En un país tan asolado por la violencia [...], como Colombia, la literatura ha multiplicado el horror y los muertos sin el mínimo beneficio de la calidad estética. [...]

En el espacio urbano hay todavía más alternativas y planos: la violencia puramente psicológica, existencial [...] violencia de una moral puesta a prueba [...] o, para no ir demasiado lejos, la violencia de tipo político (Moreno-Durán, 2002: 237).

En esta tesitura resalta el hecho que el ámbito anglosajón, sobre todo estadounidense, espacios donde se presupone una confianza mayor en las fuerzas del orden, hay también una suerte de historia paralela donde los individuos, sujetos más allá del bien y del mal campan a sus anchas para llevar a cabo una justicia que el Estado es incapaz de brindar y asegurar para sus ciudadanos.

Es probable que, si se aprecia el índice de muertes por arma de fuego en los Estados Unidos, donde es posible asumir sin cuestionamiento la necesidad de tomar la justicia por propia mano, podamos aproximarnos a una historia distinta, y por tanto a héroes que justifican la forma en que deben o debieran

resolverse los problemas de nuestra sociedad y, por supuesto, atendiendo a las condiciones de disparidad en cuanto a derechos, acceso a servicios, seguridad, etcétera.

Por tanto, al tener en cuenta la diferencia, en términos de lo social y lo económico, del funcionamiento de la pretendida democracia, entre otros factores, es posible apreciar un abismo entre la literatura criminal de países en desarrollo o con un crecimiento sostenido o subterráneo de la violencia, como en el caso de la novela italiana, el neopolicíaco mexicano, cubano, e incluso una buena parte de la literatura escrita en Estados Unidos de este género, y la que se desarrolla en espacios en que, al menos en un primer vistazo, parecieran responder a otros parámetros, a otras perspectivas en cuanto a la comisión de delitos y otros similares se refiere.

Así, tenemos que hay una vuelta de tuerca en la literatura criminal reciente, en general, en la que, al modo de los textos del siglo XIX, se corrobora la responsabilidad, la autoridad de las fuerzas del orden para resolver los crímenes, y por otra parte se considera pertinente la forma de operar de las sociedades occidentales con estos pretendidos antihéroes que acaban siendo meros títeres que permiten al Estado, y a la sociedad en su conjunto, eludir su responsabilidad en la comisión de delitos y en su resolución. Y la vuelta al origen del género conlleva además la idea de inmunidad, de pervivencia del personaje protagónico, dado que, entre otras cosas, encarna valores que se pretenden sempiternos: “El héroe es héroe cuando puede morir; el detective, en cambio, no puede morir, porque la *ratio* sin fin debe comportarse heroicamente y, si llegara a morir, su muerte sería sólo un hecho contingente (quizás producto de una debilidad en la fantasía del autor), en lugar de una prueba final” (Krankauer, 2010: 80).

En esto me gustaría insistir: la violencia (su prevención, la atención que se le presta, su resolución a corto y a largo plazo), no debiera depender sólo del aparato estatal; corresponde también a los ciudadanos, de modo similar a como los lectores de novela policiaca intentan resolver por su cuenta el enigma, atender las problemáticas que dan origen, de un modo o de otro, a los actos delictivos de los que habla la ficción criminal.

Al leer una obra inventiva, me encuentro sujeto a una serie de obligaciones: respetar su otredad, responder a su singularidad, evitar reducirla a lo familiar y lo utilitario aunque intente comprenderla relacionándola con sus ámbitos. La exigencia ética distintiva de una obra literaria no debe identificarse con sus personajes o sus argumentos, con las relaciones o juicios humanos que describe, con su descripción de vicios, virtudes o la dificultad de distinguir entre ambas... La cuestión no es la capacidad de la literatura para proporcionar una educación moral... Su exigencia ética distintiva se encuentra en lo que convierte a la literatura en literatura: su escenificación de los procesos fundamentales a través de los cuales el lenguaje actuaría sobre nosotros y sobre el mundo (Attridge, 2011: 222-223).

La novela de este género no es sólo (no debiera ser) denuncia o testimonio, no es crónica de hechos sino recreación (en términos paradójicos, crítica), y justificación del modo de operar de las sociedades contemporáneas donde, a fin de cuentas, pareciera que sólo hemos ganado, que no es poca cosa, la conciencia de los crímenes pero somos incapaces de resolver sus causas de fondo: nos damos cada vez más cuenta de nuestro ser violento que afecta de manera desigual a las personas.

Es posible concluir que la novela negra ha dejado su impronta en la ficción criminal en cuanto al desarrollo, la narración y la descripción de la violencia en términos explícitos. Pese a todo, lo que subyace es un discurso ideológico que refrenda, de muchos modos, la manera que tenemos de resolver, o de pretender tapar el sol con un dedo, ya sea con base en el trabajo y la práctica de la policía, o bien con el actuar anónimo, pero siempre amenazante, de estos, parafraseando a Roberto Bolaño, detectives salvajes, quienes se yerguen como héroes al margen de la ley y no hacen sino solapar la indiferencia y el descuido, por designarlo en términos muy suaves, del Estado en relación al funcionamiento de las cosas en nuestro mundo contemporáneo.

La cuestión es de qué modo debe narrarse la realidad, qué postura estética e ideológica debe asumirse para hacer un discurso ficcional que condicione la escritura en tanto mecanismo que busca comprender las relaciones entre el imaginario y la realidad tangible; cómo nombrar la violencia entendida como rasgo humano y no como excepción. Y en el caso que nos atañe, cómo debe leerse esta literatura, en un contexto mediático y político tendencioso, violento y donde los límites entre los extremos de la balanza ética son difíciles de distinguir.

#### BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo. (1986). *Novela policial y medios masivos*. La Habana: Letras Cubanas.

Argullo, Rafael. (2008). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona: Acantilado.

Attridge, Derek. (2011). *La singularidad de la literatura*. Madrid: Albada.

Banco Mundial. (2012). Homicidios intencionales (por cada 100.000 habitantes). <http://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5> [consultado el 5 de enero de 2015].

Bergman, Marcelo, *et al.* (2010). SIIS: Sistema de Índices e Indicadores en Seguridad Pública. <http://www.mexicoevalua.org/wp-content/uploads/2013/03/SIIS-2010.pdf> [consultado el 5 de enero de 2015].

Bolaño, Roberto. (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

- Child, Lee. (1997). *Killing Floor*. New York: Putnam.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Siglo del Hombre.
- Dürrenmatt, Friedrich. (2000). *El juez y su verdugo*. Barcelona: Tusquets.
- Eco, Umberto. (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Fitzek, Sebastian. (2014). *Noah*. Barcelona: Ediciones B.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Gardinelli, Mempo. (1991). La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura norteamericana del siglo veinte con la literatura latinoamericana (1985). En Klahn, Norma y Corral, Wilfrido H. *Los novelistas como críticos*. (Vol. 2). (pp. 585-593). México: FCE.
- Hammett, Dashiell. (1929). *Red Harvest*. New York: Knopf.
- INE (2011). *Cifras*. Boletín Informativo del Instituto Nacional de Estadística. 2011-2 <http://www.ine.es> [consultado el 5 de enero de 2015].
- Izquierdo, Luis (1973) Prólogo. En Hammett, Dashiell. *La maldición de los Dain*. (7-16). Madrid: Salvat.
- Krankauer, Siegfried. (2010). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós (*Rex Detektiv Roman. Einphilosophischer Traktat*, 1971).
- Moreno-Durán, R. H. (2002) [1976]. *De la barbarie a la imaginación*. México: FCE.
- Touraine, Alain. (2000). *Crítica de la modernidad*. México: FCE.
- Simmons, Dan. (2001). *Hardcase*. New York: Mulholland Books.
- Song, H. Rosi. (2010). En torno al género negro: ¿la disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político? *Revista iberoamericana*. 231, 459-475.
- Sontag, Susan. (2007). *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. México: Mondadori.
- Valles Calatrava, José Rafael. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.