



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

**LA CIUDAD Y SUS CALLEJONES:**

**Un análisis del nuevo género policial latinoamericano desde Colombia y Argentina**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

MARIANA FRANCISCA VALENZUELA URRUTIA

Profesora guía: Darcie Miryam Doll Castillo

Santiago, Chile 2014

## **AGRADECIMIENTOS**

A Pablo Hurtado y Macarena González, por su tiempo y grandes conocimientos aportados en las extensas discusiones sobre teóricos y obras literarias.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
Introducción.....	5
Capítulo I: Hacia una caracterización del género.....	13
Capítulo II: Crónica de un crimen anunciado. Análisis de <i>Plata quemada</i> de Ricardo Piglia.....	26
Capítulo III: Ciudad, vitrina del crimen. Análisis de <i>Scorpio city</i> de Mario Mendoza .....	42
Capítulo IV: Escuchar las señales. Análisis de <i>La señal</i> de Ricardo Darín y Martín Hodara y <i>Perder es cuestión de método</i> de Sergio Cabrera.....	60
Conclusiones.....	78
Bibliografía.....	82

## RESUMEN

La presente investigación realizará un análisis de la apropiación latinoamericana del género policial clásico y su adecuación a las necesidades literarias, cinematográficas y contextuales que le son propias como región. Para esto se revisarán las novelas *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, *Scorpio City* (1998) de Mario Mendoza y los filmes *Perder es cuestión de método* (2005) de Sergio Cabrera y *La señal* (2007) de Ricardo Darín y Martín Hodara.

En este corpus literario y cinematográfico de género policial latinoamericano, específicamente extraído de Argentina y Colombia, es posible visualizar la ciudad desde una perspectiva absolutamente distinta a la que se propone en los relatos clásicos del género policial, ya no sólo desde una función de mero escenario para el crimen, sino como protagonista y vitrina de una realidad específica de nuestra región que busca construirse y denunciarse.

## INTRODUCCIÓN

### Presentación del problema

La presente tesis realizará un análisis sobre la apropiación latinoamericana del género policial clásico y su adecuación a las necesidades literarias, cinematográficas y contextuales de la región. Para esto se revisarán las novelas *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, *Scorpio City* (1998) de Mario Mendoza y los filmes *Perder es cuestión de método* (2005) de Sergio Cabrera y *La señal* (2007) de Ricardo Darín y Martín Hodara.

En este corpus literario y cinematográfico de género policial latinoamericano, específicamente extraído de Argentina y Colombia, es posible visualizar la ciudad desde una perspectiva absolutamente distinta a la que se propone en los relatos clásicos del género, ya no sólo desde una función de mero escenario para el crimen, sino como protagonista y vitrina de una realidad específica de nuestra región que busca construirse y denunciarse.

Con esto, la hipótesis que sustenta esta tesis es que la ciudad en la nueva novela y cine policial latinoamericano ya no es un mero escenario, sino protagonista y medio de denuncia de un sistema social y un discurso político latinoamericano puesto en duda. El motivo por el cual la ciudad se vuelve eje de esta investigación es porque en este espacio confluyen otros elementos, que al mismo tiempo se modifican dependiendo de la construcción específica de la ciudad en cada obra, tanto literaria como fílmica.

De acuerdo a lo anterior, la metodología consistirá, en primera instancia, en una reflexión sobre la evolución del policial, que permitirá dejar en claro conceptos de relevancia para entender el género en cuestión, para dar paso luego al análisis por separado

del corpus. Cada capítulo centrará su atención en una obra en particular, estudiando la figura del detective, el motivo del crimen, la violencia y por supuesto la ciudad, lo que permitirá articular y hacer dialogar todos los elementos anteriormente nombrados.

El énfasis estará puesto en la metrópoli como un laberinto para el sujeto que busca, convirtiéndose en representación de una identidad fragmentada, así también en diálogo con la violencia y como ésta delimita el nuevo sentido del enigma en la novela y cine neopolicial latinoamericano.

Otro aspecto a resolver será la problemática, aparentemente zanjada, entre ficción y realidad, que los autores de novela neopolicial latinoamericana han puesto nuevamente sobre la mesa en una apelación directa al lector, mostrando la ficción como medio de denuncia, además de la necesaria referencia al contexto histórico y social que este género requiere para su construcción.

### **Estado de la cuestión**

En la quinta parte de su libro *El género negro*, Mempo Giardinelli plantea un problema que, en términos generales, sustenta esta tesis: la relación entre la literatura norteamericana y la literatura hispanoamericana no se ha trabajado lo suficiente. Esta idea sostenida por el autor en la primera edición de su libro (1984), un cuarto de siglo después todavía se mantiene vigente. Si bien durante los inicios del 2000 se dieron múltiples espacios para estudiar la novela policial latinoamericana (simposios, festivales, diversos encuentros académicos), sigue pendiente asignarle a este género el puesto que se merece en la academia, considerando las importantes temáticas que desarrolla y las inagotables discusiones que surgen desde su traslación a nuestra región. Posiblemente uno de los principales obstáculos refiere a lo que Giardinelli y otros autores también han resaltado: la

popularidad. Da la impresión entonces que el gran pecado de este tipo de textos reside en su masificación, que los ha llevado a ser subestimados e ignorados aún cuando sabemos que el género ha sido el fetiche de muchos grandes de las letras. Pero lo que le llama la atención al autor de *El género negro* no es esta negación, sino la evidencia del aporte de la novela negra a los escritores del “BOOM” y posteriores, que debería llevar, necesariamente, a un estudio más profundo de los aportes que ambas literaturas se han hecho entre sí.

Es en este punto cuando el autor hace patentes las diferencias entre la novela negra y lo que denominaremos en un inicio como “neopolicial latinoamericano” (haciendo referencia tanto a novela como a film si es que no es especificado). En primera instancia, el móvil en Norteamérica es el dinero, mientras que en nuestra región son las diferencias sociales que surgen a propósito de su tenencia, lo que deriva, de cualquier modo para ambos géneros, en el tratamiento de la corrupción. Por otro lado está la presencia de “La ley” que el norteamericano respeta como síntoma de la confianza en el sistema, “en América Latina, en cambio, es muy difícil encontrar un escritor que confíe en el sistema de su país (...) De hecho hacer cultura, en América Latina, es resistir, resistir todo el tiempo.” (224).

Finalmente, lo que plantea Giardinelli es que la profundidad y la complejidad de los problemas que muestra el policial son mucho mayores en nuestra región, en consecuencia, es más difícil la resolución del crimen y la restauración del orden (si es que eso es posible en alguna medida), lo que lo lleva a concluir que aquí, la literatura no es una mera cuestión de entretenimiento sino un “arma” ideológica.

El punto de discusión a considerar, entonces, el escaso material que existe sobre el traspaso de elementos entre ambas literaturas, lo que confirma que tampoco existen suficientes trabajos que ahonden en la traslación de la novela negra a Latinoamérica desde

un enfoque crítico. Si bien este trabajo no centrará la atención en la traslación, pues se asume como un hecho constatado, cuando hablamos en general de policial latinoamericano, la mayoría de los escritores de las últimas décadas construyen sus análisis desde un enfoque descriptivo, como una panorámica de lo que hay, pero no hay suficientes trabajos que se cuestionen ni generen hipótesis que contesten preguntas sobre el por qué de la apropiación, las consecuencias literarias y sociales de ésta y la nueva semantización de los elementos que la componen en obras específicas.

Por lo anterior, esta tesis propone dar un paso más allá de lo descriptivo, asumiendo que el policial latinoamericano, aun cuando no ha sido reconocido del todo por la academia, sí le ha sido otorgado un importante lugar por sus propios lectores, considerando la gran cantidad de producciones de las últimas décadas en conjunto con el creciente interés por el género y sus distintas formas, lo que conlleva a asumir el deber de entender literaria y socialmente sus implicancias.

Junto con esto, las líneas de trabajo que sostendrán transversalmente esta discusión serán la construcción de la ciudad en cada obra, así como la representación de la violencia, en tanto escenarios y conceptos re-significados que concentran la esencia de la expresión del género en nuestra región.

En una entrevista a Ramón Díaz Eterovic publicada en la revista francesa “Caravelle” (2006) hace alusión a varias ideas claves que guiarán el tema de la ciudad en el presente trabajo. Lo primero es distinguir la ciudad del policial clásico y del latinoamericano, ambas rotundamente distintas, al punto de generar un binarismo. Por un lado, Piglia plantea que el género tradicional busca defender los ideales de la modernidad, una defensa al progreso a través de la creación de un sentimiento de resguardo en la ciudadanía: la ciudad próspera y segura; y si llegara a existir un anti-social que atente

contra estos ideales, entonces existirá también un detective que restablezca la justicia y la tranquilidad.

Por otro lado, la ciudad latinoamericana está muy lejos de defender un sistema imperante, al contrario, en cada momento, con cada descripción, evidente o solapada, busca denunciar las consecuencias fatales que este alabado progreso trajo para la mayoría de las naciones latinoamericanas, por lo que la ciudad no se presenta como un escenario seguro, sino como una constante amenaza para el pueblo y para quien vaya en busca de la verdad.

Como un espacio laberíntico y amenazante, es posible visualizar otras problemáticas que surgen y que se desarrollan en las novelas y filmes escogidos. Es inevitable no dar cuenta, en primera instancia, de la pobreza como condición inherente de la ciudad latinoamericana. El detective, el periodista o el escritor se moverán por las profundidades de la urbe, por los lugares que nadie quiere saber que existen y menos lo que ahí acontece, a pesar de que se conforma como la realidad de la mayoría de los habitantes. La necesidad obliga a ejercer el robo u otras actividades ilícitas, despojando a los sujetos de una identidad pública, manteniéndolos relegados al anonimato. Por esto, en los bares, en los callejones y, aun más, a plena luz del día, se mata gente y sus cuerpos no encuentran ni verdad ni justicia, porque a nadie le importan, porque nadie los conoce o quiere reconocerlos. En este contexto, encontramos por ejemplo, el negocio de la prostitución siempre en relación con el terreno de la corrupción, que no hace diferencias entre clase alta, baja, políticos, proxenetas ni oficiales, mostrando además que todas las personas pueden ser compradas cuando los intereses personales son más fuertes que el bien común.

Con esto, se hace inevitable hablar entonces de la violencia como uno de los ejes principales en relación a la construcción de ciudad en el género policial latinoamericano, ésta como tema en la literatura y en el cine se ha trabajado extensamente en la última

década, con principal énfasis en Colombia. Haciendo uso de una importante bibliografía, Juana Suárez en *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* se centra en esta nación trabajando imaginarios simbólicos, narcotráfico, identidad y arte desde el discurso de la violencia, a lo que ella acota que existe vasto material sobre su posible origen, pero que pocos se han abocado a la representación de la violencia desde el siglo XX hasta nuestros días.

Si bien la presente investigación encontrará mayor amplitud de análisis desde el espacio colombiano que desde el argentino en términos de la violencia, en tanto el contexto de producción indiscutible que influye en la narrativa de los autores de esta nacionalidad, generando un diálogo necesario entre novela policial y su contexto, en ambos casos, se reabre una discusión que parecía zanjada entre ficción y realidad, que los autores de novela policial latinoamericana han puesto nuevamente sobre la mesa en una apelación directa al lector mostrando la ficción como medio de denuncia.

En las novelas y filmes se presentan diversos ejemplos de violencia, desde mecanismo silenciador hasta mostrarse como el único lenguaje posible, posición de relevancia para el género que históricamente ha estado acostumbrado a mostrar la violencia como un medio, y por ende, a validarla o a juzgarla de acuerdo a la calidad moral de quien la ejerce. Lo que nos devuelve a lo referido por Juana Suarez (2010) respecto de la violencia como algo cambiante y que muta constantemente tanto en los sujetos que la encarnan como en los espacios que la desarrollan.

## **Marco teórico**

Respecto del género policial, el primer capítulo de esta tesis levanta una discusión sobre las implicancias de la nomenclatura a utilizar para nombrar el policial en

Latinoamérica. A primera vista, parece un aspecto simple, pero la verdad es que según Gustavo Forero el nombre asignado a este género evidencia profundas problemáticas sobre la posición que toma socialmente y cómo se han re-significado sus componentes, entre ellos la figura del detective, el motivo del crimen, los criminales y la ciudad en la que el investigador se mueve, respecto del policial clásico.

Si bien el análisis de la ciudad se sustenta en la propuesta de cada novela y filme, todo el corpus tiene en común, que este elemento tan importante se ve desde una perspectiva negativa, laberíntica, monstruosa. En este sentido, Danilo Santos en su artículo “Novela negra reciente: una aproximación citadina” reflexiona en torno a Santiago de Chile, pero plantea una concepción de ciudad que se acerca bastante a la sostenida en esta tesis. Para Santos, desde Walter Benjamin, la primera consideración es el anonimato, en tanto el detective se pierde en la metrópoli, la cual actúa de alguna manera como cómplice del crimen por su amplitud y diversidad de habitantes. Todos se esconden del peligro, nadie quiere hablar, lo que impide que la urbe entregue su testimonio. Esto también nos recuerda a la figura del “flaneur” de Baudelaire encarnada por el detective, quien circula por el espacio citadino en busca de respuestas, pero se da cuenta de la inabarcabilidad del intento. El segundo punto radica en que la ciudad es vista desde una perspectiva politizada, ya sea por la apropiación particular de las estructuras sociales, como espacio de resistencia o como testimonio de un pasado político aún latente. Todo esto confluye en visualizar la ciudad como un texto, el cual puede ser leído, analizado y que incluso adquiere un papel protagónico en las distintas narraciones.

Sobre la violencia, tal como lo plantea Suárez, el foco estará puesto en la representación de la violencia, como ésta se permea en todos los ámbitos de la sociedad y se ha transformado en un fin en sí misma, distinto de lo que plantea Benjamin, cuando la posiciona como un medio. Una discusión que nos lleva a cuestionarnos el actuar de quienes ejercen la violencia, ya que si bien buscan conseguir algo a través de ella, ésta es la única forma que conocen en tanto han sido violentados desde la cuna. Es, de algún modo, un lenguaje que evidencia una profunda crisis social.

Por otro lado, los conceptos de violencia subjetiva y objetiva de Žižek resuenan fuertemente en el análisis del corpus, ya que el neopolicial evidencia las grietas del sistema latinoamericano, que se visualizan sobre todo en el reaccionar de los sujetos que funcionan como espectadores ante la hazaña fatal del detective, en este sentido, la reflexión en torno a las prioridades de la sociedad y la función de los medios masivos de comunicación son dos temas recurrentes en cada capítulo.

## **CAPITULO I: Hacia una caracterización del género**

Si bien el intento de caracterizar un género puede ser controversial, por la generalización y la aplicación de estructuras que responden más bien a las necesidades de los lectores y de los críticos, antes que de las mismas obras, resulta un ejercicio interesante que permite posicionar de distintos modos las producciones literarias. Para la novela policial, sabemos que requiere, primero, una mirada histórica y evolutiva, para entender los motivos de su arribo a América Latina; segundo, un análisis de los elementos que la componen, y así luego contrastar los elementos presentes entre las obras que pertenecen al corpus de esta tesis; por último, una discusión con el contexto de producción, esto significa ahondar en algunos fenómenos sociales de Colombia y Argentina en particular y de nuestra región en general, que permitan vislumbrar el grado de compromiso de la novela policial latinoamericana con su entorno, como son la ciudad y la violencia anteriormente nombrados.

### **Del clásico al negro**

Realizando esta tarea, la primera percepción que se tiene del género policial latinoamericano es la dificultad de llegar a consensos, un problema que ya se venía dando con el policial negro. En la recopilación de ensayos realizada por Link en *El juego de los cautos*, Piglia inicia su ensayo con el siguiente cuestionamiento:

¿Cómo definir ese género policial al que hemos convenido en llamar de la *serie negra* según el título de una colección francesa? A primera vista parece una especie híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es

posible incluir los relatos más diversos. Basta con leer (...) para comprender que es difícil encontrar aquello que los unifica (78).

Más adelante, el autor determina que, una de las principales diferencias entre el policial clásico y el negro es el estatuto del crimen. Para el primero, el crimen es gratuito y se ve de manera aislada, lo que implica que al detective no le importan las motivaciones sociales que llevaron al criminal a cometer un delito, sino sólo le interesa resolverlo. Por el contrario, para el segundo, si bien el detective resuelve el crimen, lo importante es saber por qué fue cometido, pues “el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen” (Link, 80).

El cambio en la naturaleza del crimen se visualiza con mayor claridad en la metáfora médica que sustenta el argumento del policial clásico: el detective debe extirpar el tumor que está enfermando a la sociedad. En definitiva, el protagonista es un médico que debe restituir el perfecto orden que la modernidad le ha otorgado a la ciudad. Esto explica por qué, cuando Borges y Bioy Casares parodian el género, permiten que Isidro Parodi resuelva crímenes sin la necesidad de salir de su celda: realmente no lo necesita, si el crimen es gratuito y en ningún punto el sistema es culpable de los actos de quienes los cometen, entonces basta con jugar matemáticamente con un par de datos para obtener el resultado final.

Uno de los elementos más notables del punto anterior, es el hecho de que el detective no se ensucia nunca las manos, que es otra gran diferencia entre ambas vertientes del género. El protagonista de la serie negra no concibe ausentarse de la escena del crimen y de cada paso que lo lleve a su resolución, porque sabe que “no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los

hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce, faltamente, nuevos crímenes” (Link, 80). Si bien el detective es un sujeto violento, porque debe enfrentarse cara a cara con los criminales para vencerlos (piensa y ejecuta), podemos testificar en las lecturas de este tipo de novelas que no es un sujeto corruptible.

El investigador sabe que “algo huele mal” y que el funcionamiento de la sociedad está provocando injusticias, pero cree, a pesar de la desconfianza que lo inunda, que es posible remediarlo, es decir, todavía tiene esperanzas. Este último punto será el más trascendente para diferenciar luego el género policial negro del policial latinoamericano, en conjunto con la percepción de la ciudad que variará en conjunto con la pérdida absoluta de fe propia de nuestra producción del género.

### **Del negro al neopolicial**

Hammet, Cain, Chandler, entre otros grandes autores, fueron los primeros en desligarse del policial tradicional que defendía a ciegas el status quo y logran evidenciar un problema que nos ha afectado desde siempre: la injusticia. Principalmente porque los protagonistas de sus historias fueron capaces de moverse en otros círculos sociales a los cuales el detective clásico, un aristócrata que resolvía crímenes por deporte, no tenía opción ni intención de llegar.

El detective se ensucia las manos y sabe, a ciencia cierta, que algo anda mal, pero Link hace una importante salvedad en el prólogo de su obra: “Sólo se mata por un desorden del espíritu (...) Nunca se trata de política, aun cuando la política aparezca como uno de esos telones sociológicos que verosimilizan la trama (...) La verdad del policial no es, en definitiva, materialista, sino psicoanalítica” (16).

Esta aseveración del Link sustentada en Lacan, nos remite a un detalle importante y bajo el cual solemos sobreestimar el alcance social del género negro: en efecto, los representantes de este género ilustraron la injusticia movilizándolo el crimen de su estatuto de causa, a un estatuto de consecuencia, pero nunca realizaron, concretamente, una denuncia. Sí, hay criminales motivados por un sistema corrupto, pero eso significa que los verdaderos culpables nunca ven la luz, en el fondo, el culpable sigue siendo el último eslabón de una cadena de descomposición que, con la nueva novela policial, sabemos tiene un antecedente.

Estimo que una de las razones para que los autores del género negro mantuvieran la verdad del policial en una condición psicoanalítica se debe a un elemento que nombré antes: la esperanza. Lo cierto es que a pesar de la conciencia del detective sobre una sociedad que genera sospechas, éste cree que el crimen sigue siendo aislado, que pertenece a un grupo de sujetos destemplados que, aún cuando son hijos de las injusticias, esta injusticia en sí misma no es una maquinación, sino un error. En definitiva, el investigador sigue creyendo en la supremacía de un Estado y en que, tarde o temprano, el orden va a ser recuperado.

Claramente, esta hipótesis de lectura sobre el género negro no responde a la construcción del neopolicial latinoamericano, sin ir más lejos, el principal exponente del género en Chile, Díaz Eterovic, basa las andanzas de Heredia en los crímenes cometidos en el periodo de dictadura de nuestro país; Santiago Roncagliolo en *Abril Rojo* nos presenta a Chacaltana, un fiscal que investigará el resurgimiento de “Sendero luminoso” en Perú, ejemplos patentes de que los crímenes sí son políticos, y por ende, la verdad adquiere una condición materialista.

Si bien, no todas las novelas o filmes basan su argumento en crímenes políticos de tal envergadura como los nombrados anteriormente, resulta difícil encontrar una obra que

no haga referencia directa al gobierno de turno, a las condiciones sociales que imperan, a las consecuencias de un capitalismo macabro. Aún más, el género neopolicial en Latinoamérica, rompe con la noción de un crimen aislado y muestra, descarnadamente, cómo lo que el detective es capaz de percibir no es más que una evidencia de una conspiración que va más allá de toda lógica y de toda fuerza realizada. En definitiva, el investigador ya no puede extirpar el tumor, la sociedad entera padece el cáncer de la corrupción y el detective no parece tener otra opción que ceder a la enfermedad.

Cuando Forero Quintero se embarca en el proyecto de caracterizar el género en nuestra región, hace alusión a un interesante elemento de análisis: la anomia.

“Entiendo la anomia en literatura como aquella situación narrativa en virtud de la cual la novela da cuenta de cierta confusión ideológica en la organización social, donde resulta imposible que el individuo se reconozca en el contenido de una norma, o en la que la ausencia de normal social para un caso dado le impide adecuar su conducta a ella.” (1).

El autor plantea que es este concepto el que diferencia la novela negra de su vertiente latinoamericana, pues estaríamos frente a una sociedad degradada sustentada en un sistema deslegitimizado, lo que implica que la resolución del crimen no es el último paso de la investigación, sino más bien el primero. Calando aún más hondo, Forero plantea que existe una diferencia entre lo que Giardinelli nombra como “negro latinoamericano” y lo que él denomina “novela de crímenes”, es que ésta última “supone un tratamiento original de la dinámica tradicional entre delito y norma” (12).

Se sobreentiende entonces que lo que plantea Mempo Giardinelli es más bien una traslación del género a propósito de los puntos en común que sostienen la producción norteamericana y la de América Latina, pero Forero afirma que va mucho más allá, es más bien una resignificación del género en cuestión y que nuestra región, por ende, tiene sus propias motivaciones. Por esto el autor asevera que “(...) surge la necesidad de comprender la especificidad de la novela de crímenes en un contexto temporal determinado” (11). Giardinelli entonces, nos ofrece el primer paso, reclamando que no se ha analizado lo suficiente los diálogos entre “el Norte y el Sur”, pero Forero nos abre otra puerta afirmando que es cierta la carencia, pero que Latinoamérica tiene su propia lógica y un potente significado social expresado en este género que puede explicarse por sí mismo.

La discusión anterior tiene un sustento histórico específico el cual hay que considerar. Si el origen del género negro se encuentra situado en el siglo XX, específicamente en la primera mitad, debemos pensar en la Primera Guerra Mundial que decantó la depresión económica del '29 y la consecuente aparición de las mafias. Es, por ende, un problema de índole económico, lo que explica por qué el móvil del crimen en Norteamérica es el dinero. De forma distinta, en América Latina lo que determina las características del género no es el dinero en sí mismo, ya lo adelantaba con Giardinelli, sino la injusticia que deriva en la tenencia en exceso o la falta de éste. Ahora, si nos situamos en nuestra región tenemos que los procesos que generan este desequilibrio se centran en la cadena de dictaduras que nos afectaron desde mitades de siglo XX propiciando en algunas naciones el neoliberalismo, mientras comenzaba a reinar la crisis en el resto de las naciones que intentaron adoptar otros sistemas.

Es claro que hay un componente político imposible de ignorar, pues tuvo consecuencias fatales no sólo para las personas involucradas directamente, sino para toda la

sociedad que vivió los resultados y los horrores de los regímenes militares. Desde ahí es que surge la desesperanza y la eterna sospecha en el Estado y sus instituciones, y es por esto que, aún cuando no logre serlo, el detective de la novela neopolicial latinoamericana busca ser la voz de quienes no pueden hablar de las injusticias que los aquejan.

En otro artículo denominado “Indefiniciones y sospechas del género negro”, Gustavo Forero abre otra discusión, mucho más formal, sobre la novela policial en nuestra región. Tiene que ver en específico con la nomenclatura a utilizar para llamar, en su especificidad, al género en cuestión. Él “sospecha” que es más fidedigno denominarla “novela criminal” que “neopolicial” o “nueva policial” como se ha venido haciendo últimamente. Arguyendo además que “los adjetivos negra y policíaca impiden comprender fenómenos específicos del conflicto urbano que se relacionan particularmente con la criminología” (128).

El punto de Forero es de suma importancia, pues a primera vista parece una discusión menor la denominación de este nuevo género, pero dadas todas las variantes y la reconocida evolución de este tipo de obras, resulta sustancial no caer en generalizaciones o no reconocer las grandes diferencias y sus implicancias. En efecto, un lector asiduo a las novelas policiales que quiera familiarizarse con la producción latinoamericana de este tipo, debe saber que no va a encontrar un clásico, e incluso, no encontrará una simple variación de la novela negra.

El conflicto que surge con esta denominación, a pesar de que semánticamente se acerca con mayor fuerza a lo que representa la novela policial en nuestra región, es que para los que estamos inmersos en expresiones literarias de este tipo, es común que académicos, lectores y críticos llamen indistintamente a las producciones con estas características como: novela policial, de crímenes, criminal, de misterio, de enigma, etc.

Haciendo la salvedad a través de los adjetivos tradicional o negra para diferenciar ambas vertientes. Por eso, aún cuando coincido con el autor respecto de que “novela criminal” o “novela de crímenes” es la mejor manera de denominarla, de aquí en adelante, nombraremos este tipo de obras como “nueva policial” o “neopolicial”, considerando que el adjetivo que se le asigna implica un cambio y una autonomía respecto a todas las otras expresiones del género. Haciendo la salvedad de que cuando se habla de “género neopolicial” se refiere a novela y film. Ahora, es necesario enfatizar que no todas las producciones policiales en Latinoamérica corresponden a lo que denominamos neopolicial, hay ciertas obras que siguen más cercanas a lo que es el género negro, incluso el tradicional, y por ello es importante distinguirlas.

### **Un análisis estructural del neopolicial**

Habiendo presentado una breve mirada histórica sobre la evolución del género, nos centraremos en la estructura básica de la neopolicial con la intención de visualizar lo mejor posible la diferencia en la construcción de estas novelas. Importancia de este proceso radica en la nueva significación que se le da a los elementos y que responden al contexto histórico específico en el que se producen, que será tema del próximo capítulo.

Tanto en el policial clásico, el negro como en el neopolicial, el argumento se construye en torno a la figura del detective, el cual de ser un aristócrata que resuelve crímenes por pasatiempo, se transforma en un sujeto común y corriente, que recibe una paga por su labor y que debe ensuciarse las manos para resolver el crimen. Con la serie negra, el detective sale de su entorno de seguridad y la ciudad y sus callejones se transforman en su nuevo espacio. Si bien en el neopolicial el investigador comparte con el género negro su carácter introspectivo con un recurrente pasado miserable, éste último no

es capaz de resolver el crimen y restaurar el orden de las cosas. En concreto, no puede vencer el mal, y aunque su intención, como se dijo antes, sea ser la voz de las víctimas, nos encontramos con que él también es una víctima que nadie puede salvar.

A propósito de la ciudad, la cual también será un tema a trabajar en profundidad en los próximos capítulos, cabe adelantar que en el policial tradicional la ciudad del siglo XIX es la representación de una utopía de la modernidad. El orden y la seguridad son los nuevos estándares del progreso y el detective debe resguardar este ideal de sociedad resolviendo los crímenes aislados y gratuitos que se dan y que escapan totalmente de la lógica de este sistema perfecto. Ahora, si bien el detective de la serie negra está al tanto del fracaso de la modernidad y debe enfrentarse violentamente a los criminales, la ciudad se constituye como su cómplice, la conoce como la palma de su mano, y los callejones son siempre un buen lugar para esconderse y para encontrar un atajo que le facilite la captura. Lamentablemente para el protagonista del neopolicial, la ciudad se torna laberíntica, ya no la conoce pues le pertenece a otros, sus enemigos. Sea tal vez la pérdida de la metrópoli una de las más dolorosas para el detective latinoamericano.

Eterovic, en base a su propia experiencia, se refiere a estas diferencias desde el deseo de utopía y la nostalgia. La escritura del policial clásico hasta los '60 estaba asentada en la esperanza de un mundo mejor, con la promesa de cambios sociales que tenían como protagonistas a un "nosotros". El neopolicial nace sujeto en la nostalgia de un deseo derruido, mostrando un panorama caótico en donde todas las promesas de mejoría se tornaron un arma de doble filo; un sistema neoliberal que se postula como un paraíso económico, pero que sólo produce desigualdad, abuso de poder y una profunda desconfianza en los discurso hegemónicos. Pero el que busca no tiene miedo, porque sabe

que no tiene nada, que está vacío, es ésta la única certeza que le entrega esta nueva construcción de ciudad.

Ambos aspectos anteriores, en conexión con la desconfianza absoluta en el sistema, el cual es injusto y violento, derivan en el desenlace trágico del detective, lo que significa que no es capaz de resolver el enigma y castigar al culpable, porque la ley y la justicia ya no están de su parte, sino que del sujeto (o asociación) criminal. Se muestra, entonces, cómo el sujeto antisocial que desafiaba el orden establecido se ha vuelto parte de este “nuevo orden”, sinónimo de caos.

Considerando esta condición de anomia, es que volvemos sobre el crimen. Sabemos que ya no es importante “el cómo”, sino “el por qué”, pues en el neopolicia por lo general ese “cómo” no existe, en tanto el detective al no resolver el crimen tampoco puede enterarse de cuáles fueron los mecanismos de los criminales para llevarlo a cabo, y si logra descifrar el enigma, entonces se verá envuelto en graves problemas o será eventualmente silenciado, incluso con la muerte.

Si bien la lógica de la investigación se mantiene, es decir, existe un detective interesado en un crimen, y si existe un crimen, debe haber un delincuente al cual encarcelar, es en el proceso donde se desintegra la triada crimen-verdad-justicia, convirtiéndose en crimen-status quo-muerte. El cambio se percibe al final, pues sabemos que la verdad existe, esto es, el investigador sospecha, sabe qué es lo que está mal, pero no puede hacer público lo que se sabe, porque además vive en una sociedad engañada y temerosa de dejar de estarlo. Así es como la justicia no puede llevarse a cabo ya que La Ley, el Estado en definitiva, no es una institución de fiar y está manejada por los mismos criminales que lo castigarán por intentar desbaratar este “nuevo orden”.

## **En concreto: literatura y cine neopolicial**

Como se ha aclarado con anterioridad, el motivo por el cual nos referimos a “neopolicial” como fenómeno es porque la presente tesis trabajará tanto cine como literatura considerando que el policial es un fenómeno de masas, innegablemente popular. Sobre ello Link afirma que

Hablar del género policial es, por lo tanto, hablar de bastante más que de literatura: por lo pronto de películas y de series de TV, de crónicas policiales, de noticieros y de historietas: lo policial es una categoría que atraviesa todos esos géneros. Pero también es hablar del Estado y su relación con el Crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción (11).

Si bien realizaré distinciones formales respecto de los filmes escogidos, se dará relevancia, tanto en el formato escrito como en el audiovisual, al aspecto argumental, por ende, a la resignificación de los elementos del policial en el nuevo latinoamericano, principalmente porque la producción cinematográfica escogida está basada en una novela homónima.

Ahora, desde el punto de vista netamente cinematográfico, la “actualización” del policial clásico en nuestra región, llega de la mano con un tipo de cine de tendencia realista que comienza a desarrollarse desde los ‘90s y que cuestiona fuertemente el discurso de nación que se construyó posterior a las dictaduras militares. Surge entonces un fuerte interés por temáticas como el narcotráfico, la pobreza y la violencia, apropiándose el cine, al igual que la novela, de un género que le permitirá desarrollar estos conceptos en torno a

la figura de un detective que intentará llegar al epicentro del problema en busca de la resolución del enigma.

Con todo lo anterior, podemos decir que todas las obras que componen el corpus pueden categorizarse dentro de los límites de lo que hemos acordado denominar neopolicial latinoamericano, en primera instancia, porque todas alteran o carnavalizan la triada crimen-verdad-justicia impuesta por el policial clásico y negro. *Scorpio city* es la que lo logra con mayor fuerza, con la trágica muerte del detective, luego de resolver vagamente el enigma para sí mismo y darse cuenta de que no hay Ley y Estado que no esté contaminado por la corrupción. *La señal* aún cuando respeta una estética clásica (oficina de detectives, abrigos largos, pistas que llevan a resolver el enigma, detective como un sujeto solitario pero incorruptible, presencia de una *femme fatale*, el móvil del crimen es una fortuna), el final de la trama da un vuelco sorpresivo: la víctima se transforma en el criminal y revela que se ha aprovechado del ingenio del detective para cumplir sus propósitos, matándolo cuando logra conseguir el dinero. El filme mantiene a los espectadores convencidos de que están viendo una representación latinoamericana del relato policial clásico, hasta que en el desenlace todo se resignifica. Aún así, no hay un trabajo del ámbito político como en *Scorpio city*, pero si se revelan las mafias y la ejecución de la justicia “por las propias manos” que evidencia un desequilibrio en el orden establecido y en la función del Estado.

El filme *Perder es cuestión de método* muestra una situación del protagonista que es distinta a la del resto de las obras, pues quien cumple el rol de detective es en realidad un periodista, fuertemente interesado por un suceso que decide investigar y que lo llevan a involucrarse de lleno con la resolución del crimen. Si bien el protagonista sale airoso y logra resolver el enigma, el final muestra un detective frustrado, al cual le es usurpado su

logro, se manipula la verdad para encubrir a ciertos involucrados y el policía de turno se lleva todos los créditos de su hazaña.

Algo similar ocurre en *Plata quemada* donde la fuerza policial no busca restaurar el orden y apresar a los criminales para restaurarlo en pos de la armonía social, más bien es por una cuestión de intereses creados, ya que políticos e integrantes del mismo cuerpo policial son parte del delito. De hecho, como enunciaba antes, ocurre un fenómeno interesante en donde, por un momento, el lector siente que el verdadero héroe es el criminal, no por sus actos que son totalmente reprochables, sino por su consecuencia y por la defensa férrea de sus propios principios. Ahora, la novela cumple con la lógica de la investigación, lo que la diferencia del resto es el énfasis que se le da al quehacer criminal, por sobre la labor de la ley, y el hecho de estar basada en un suceso real, lo que más adelante abrirá la discusión sobre el neopolicial como aparato ideológico y de denuncia y de la fuerte conexión que debe tener con su contexto político y social.

Como puede apreciarse, las cuatro producciones escogidas muestran un panorama diverso, aún cuando todas cumplen con las características para ser llamados neopolicial latinoamericana. Todas ponen distintos énfasis en los sujetos de la acción y el desenlace del detective varía en los grados en que se presenta la tragedia, así como en su denuncia política, pero todo el corpus responde a una alteración de la estructura clásica y muestra la desconfianza y el fracaso del detective ya sea frente a sí mismo, al criminal o al sistema.

## **CAPITULO II: Crónica de un crimen anunciado.**

### **Análisis de *Plata quemada* por Ricardo Piglia.**

En las últimas décadas, Ricardo Piglia se ha vuelto un referente del policial latinoamericano, tanto por su obra literaria como crítica, lo que según Epple partió en Argentina como una parodia del género clásico, el autor de *Plata quemada* ha aportado genialmente a establecerla como una corriente independiente.

En su texto *Aproximaciones al género policial*, Juan Armando Epple habla de un “préstamo paródico”, “diálogo intertextual” o “transferencia irónica”, esto se visualiza principalmente en Borges, quien logra junto a Bioy Casares evidenciar las diferencias sustanciales entre ambas realidades latinoamericana y estadounidense y “derogando de paso las funciones y expectativas antes complacientes del género” (12).

Si bien *The Buenos Aires Affair* presenta una estructura policial reconocible, que tal vez nos puede llevar más fácilmente a una categorización del género, la elección de *Plata quemada* se vuelve aún más clarificante. En parte porque da cuenta de que, a pesar de los distintos énfasis que pueden darse a los personajes que componen la obra, mientras exista un sujeto que busque y un crimen, vamos a estar siempre frente a un relato policial. Lo interesante es analizar por qué el énfasis cambia, por qué se reordenan las causalidades y cuál es el mensaje de este nuevo ordenamiento.

Por otro lado, Piglia hace patente una discusión inevitable cuando hablamos de nueva novela policial latinoamericana. *Plata quemada* está basada en un acontecimiento real, de hecho, el autor confiesa que omitió detalles en su narración de los cuales no tenía suficiente claridad o conocimiento.

Se trata de un caso de la crónica policial que tuvo como escenarios Buenos Aires y Montevideo en 1965. En septiembre de ese año una banda asalta un banco de San Fernando, provincia de Buenos Aires. También participan varios políticos y policías que se harán con su parte de botín una vez que el robo haya funcionado. El plan se cumple. Sin embargo, en la huida los maleantes deciden traicionar a sus socios y escapar con todo el dinero.

Conociendo esta historia, Piglia decide recopilar datos y antecedentes para reconstruir literariamente el suceso, siendo lo más fiel posible a lo acontecido en todos los aspectos que la conforman, de hecho, en el epílogo de la obra el autor cuenta que su interés surge de la conversación fortuita que tuvo en un tren con una de las involucradas. Abandona el proyecto en 1970 y lo retoma en 1995.

Con esto, el autor hace que el límite entre la ficción y la realidad ya no sea una mera cuestión formal, sino que se explique respecto del rol que cumple la novela en determinado periodo o en determinada sociedad. Es obvio que la novela policial ni ningún texto literario se lee como un texto objetivo, pero sí sabemos, con certeza, que dice cosas de la realidad que a veces ni la realidad misma quiere mostrar.

Si nos remitimos a la estructura de *Plata Quemada* y a los elementos que hemos determinado con anterioridad para el análisis, lo primero es visualizar el crimen y su móvil. Éste ocurre un miércoles 27 de septiembre de 1965 a las 15:02 en la plaza de la Intendencia de San Fernando, cuando Alberto Martínez Tobar, funcionario del banco robado, se dirigía a la Municipalidad con más de 7 millones de pesos en efectivo. A pesar de la presencia de dos policías de custodia, cuando ya estaban dentro de la camioneta que los llevaría a su

destino que quedaba a sólo 200 metros del lugar, un automóvil a toda velocidad los intercepta ya siendo las 15:11.

Usando excesiva violencia, la banda de delincuentes sustrae el portafolio, asesinando al funcionario, al conductor y a uno de los resguardos policiales, además de herir y asesinar con metralletas y armas de grueso calibre a las personas que en ese momento frecuentaban el lugar, entre ellos niños, jóvenes y ancianos; uno de los delincuentes es herido levemente en el cuello, lo cual no evita en ningún caso que el escape resulte exitoso.

Más tarde, en el departamento que consiguieron para esconderse y planificar el crimen, se desarrolla una dinámica entre los integrantes de la banda que permite entender sus roles y personalidades: el líder, llamado también “cabeza mágica”, es Malito, había estudiado cuatro años de una ingeniería y se dedicaba a la acuciosa planificación del crimen, paso por paso, segundo por segundo, para que fuera perfecto. Era él quien sostenía los contactos con policías y políticos que también requerían una parte del botín por los datos otorgados; Mereles, llamado “El cuervo”, era el chofer de la banda, quien mantenía una relación con una adolescente, y tenía fama de golpeador; finalmente, “los mellizos”, Dorda y el Nene, las grandes personalidades de la banda, se habían conocido en un internado y posteriormente se encontraron en el mundo del delito. El primero, sufría en apariencia de una esquizofrenia, escuchaba voces de mujeres, se asumía homosexual y amaba profundamente al Nene, quien era el único que lo entendía y se preocupaba por él. Su madre decía que “venía malo” y ya en su adolescencia, lo había abandonado a su suerte. Ambos “eran llamativos, extravagantes (...) Iban vestidos con elegancia (...) las manos muy cuidadas” (11), lo que hablaba junto con la pormenorizada organización, de una

profesionalización del crimen. En efecto, ambos dedicaban sus vidas a esto, para mantenerse drogados, olvidar la tragedia de su infancia y porque disfrutaban matando.

En una primera mirada, da la sensación de que el móvil del crimen es el dinero por el dinero, por el sólo placer de tenerlo y gastarlo en prostitutas, alcohol y drogas diversas: “La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo.” (41). Pero a medida que va avanzando el relato y el narrador se interna en la mente de los protagonistas, y damos cuenta de un pasado aterrador, que parte con un asesinato, se desarrolla en la cárcel y en la sobrevivencia a ésta (“En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero, aprendí a pelear a traición, a partirle la nariz de un cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma (...)” (86)) y en la posterior aceptación definitiva de que sólo sirven para delinquir.

Incluso, en las conversaciones que el Dorda mantiene con su psiquiatra y que son reveladas en la narración, éste afirma haber visto a su familia trabajar duramente, sin descanso, y como las circunstancias los llevaron a perder todo, concluyendo entonces que no importa cuánto se esfuerce, la pobreza y la desgracia son inherentes a su condición.

Esto nos remite a las grandes diferencias socioeconómicas de los involucrados en el crimen. Por un lado, tenemos a los políticos que estando en una situación privilegiada, en su avaricia burlan el sistema, el cual supuestamente construyen y protegen, para obtener al menos la mitad del botín. Éstos ceden datos importantes que permiten a los delincuentes acceder al dinero, cumpliendo el rol de marionetas respecto de quienes desean pero no ejecutan. Luego, se encuentran los policías quienes son fuertemente criticados por los criminales en cada uno de sus enfrentamientos, pues éstos creen que son la peor lacra

social, ya que defienden lo que no les pertenece, aun cuando son testigos de la injusticia en la repartición de los dineros:

“Lo había matado porque sí, el Gaucho Dorda, no porque el policía significara una amenaza. Lo había matado porque odiaba a la policía más que a nada en el mundo y pensaba de un modo irracional que cada policía que él mataban no iba a ser reemplazado.” (37)

Sin ir más lejos, cuando la banda va camino a Uruguay en un intento definitivo de escape, son emboscados por un par de policías. Uno de ellos era negro y el Cuervo pensó que nunca había visto un oficial de color, pero se imaginó a los que andaban patrullando en el Bronx, que siendo negros mataban a otros de su misma comunidad, lo que en definitiva significa que viviendo éstos en las mismas condiciones de injusticia que los asaltantes, los asesinaban y encarcelaban, posicionándose como los peores traidores.

Esto deja ver que existen distintos móviles para un mismo crimen, pero el que corresponde para quienes lo perpetran con sus propias manos, está determinado por una noción de injusticia que los lleva al sin sentido, a lo que Forero Quintero denomina “anomia”. En una sociedad donde el determinismo es latente, donde no se puede escalar socialmente y donde cada intento por hacerlo falla; donde las cárceles son un nido de maldad y un lugar donde perfeccionar los errores en vez de solucionarlos, respetar las leyes y sumirse ante la estructura y sus imposiciones no es una opción razonable para estos sujetos aunque así lo dicte la moral.

Con esto, se da cuenta de una diferencia en el estatuto del crimen de la novela negra y del neopolicial, pues si bien el dinero es lo que motiva a los asaltantes, el trasfondo detrás

de la acción se sustenta del pasado de éstos, un pasado de privaciones y de perversiones forzadas por su contexto y las consecuencias de sus actos. Si bien, ante las víctimas no existen justificaciones válidas, se percibe una ausencia de lealtad ante un sistema injusto, la banda es consciente de esto, y no escatima en resultados de sus acciones, aunque eso implique asesinatos de personas inocentes, porque de algún modo, las personas que obedecen al sistema, son también cómplices de él.

Respecto del tema político, si consideramos en específico el contexto argentino de la década del '60, podemos ver que está determinado por la fuerte crisis económica desencadenada en el gobierno peronista, la negación de los ricos del país a ceder su fortuna a los trabajadores producto de las reformas de Perón y el Golpe de Estado de 1955 que aún sigue latente en el ambiente, de hecho, el crimen realizado por la banda en cuestión, muchas veces es atribuido por los policías y por otras figuras públicas, como un acto de la resistencia peronista. La situación antes descrita resulta interesante, porque como ya sabemos, el crimen en el neopolicial siempre va a tener un asidero político, y por un momento, da la impresión de que los criminales tienen algún tipo de conexión con la resistencia del momento, pero nos damos cuenta de que no es así, de que en ningún momento la banda hace alguna alusión ideológica, por el contrario, ellos mantienen sus propias creencias que condicionan su actuar. Aún así, el crimen no deja de ser político, pues, como veremos a continuación, no es tanto el gobierno de turno el problema particular, como el corrupto actuar de éste que desencadena y es parte de los crímenes presenciados. De algún modo entonces, da igual quién gobierne, sino que la corrupción es un fenómeno transversal, por ende, el hecho de que el crimen sea político tiene que ver con la estructura de un sistema que gatilla el crimen y participa en él.

Ante este panorama que rodea el crimen, la ciudad se condiciona como un cuadrilátero donde se enfrentan dos fuerzas: la policía y los criminales. Con la salvedad de que los primeros no lo hacen del todo por el bien común, sino por esconder al mismo tiempo a los implicados de su bando en el crimen. En definitiva, los integrantes de la banda deben morir no por justicia, sino ante todo para guardar silencio.

En ese caso, todos los habitantes de la ciudad son piezas del crimen, hay inocentes, testigos circunstanciales, que caen sin piedad, mientras otras piezas deben ser sacrificadas para no obstaculizar los planes, mientras los grandes maquinadores se mantienen intactos, y los que ejecutan luchan a muerte ya no sólo por mantener el botín, sino para resistir. En la misma escena cuando escapan a Uruguay, el conductor resulta herido de gravedad y los mellizos se dan cuenta de que éste va a resultar un estorbo para continuar con lo planeado, entonces lo lanzan del auto en movimiento e intentan dispararle. Cuando los criminales le comunican la decisión éste les dice: “Nadie abandona a un compañero herido sin tratar de ayudarlo y nadie mata a un socio que ha actuado lealmente como si fuera un buchón” (79). Pero a éstos no les importa, la lealtad está solo entre ellos y con el dinero.

En síntesis, la ciudad es un ajedrez y una selva. La ley y el crimen, dos fuerzas que se enfrentan en el ciudad por el mismo botín. Una de las descripciones más notables de la ciudad que se presentan en *Plata quemada* es la siguiente

“Eran casi las nueve de la noche. Manejaba con calma. La ciudad estaba tranquila. Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad que los mismo transeúntes le dan a las cosas. Todos trataban de ocultar el mal. Pero la maldad acechaba en las esquinas y adentro de las casas.” (79)

Esto muestra cómo a pesar de la empresa sangrienta que se está llevando a cabo, de las injusticias, de la policía corrupta, de los sujetos criminales que matan sin piedad, de los callejones y las cárceles, el ciudadano común cree a ciegas que el mundo funciona perfectamente, tal vez porque la esperanza de que el crimen es un acontecimiento aislado, de inadaptados sociales, que pueden ser atrapados por la fuerza policial, les permite confiar en las instituciones de poder, tal vez porque la aceptación sin el coraje suficiente los llevaría a una profunda angustia y desesperación o porque el coraje suficiente los convertiría en lo mismo que odian y temen.

Así es como “una tarde de calma puede convertirse de golpe en una pesadilla” (38), ¿y cómo escapar de esa pesadilla si no es encontrando un culpable? En *Crímenes imperceptibles* del escritor Guillermo Martínez se trabaja el tema de la veracidad desde una arista muy particular. En base al teorema de Gödel, que básicamente postula que frente a una secuencia lógica de números la continuidad de esta puede ser cualquiera y ser verdadera si se tiene el algoritmo correspondiente, en analogía con el crimen, se sostiene entonces que frente a éste las posibles resoluciones pueden ser infinitas, considerando que el detective juega con datos y no con el hecho en sí mismo (sino el crimen estaría resuelto desde el principio), lo que muchas veces ésta se traduce en encontrar al culpable perfecto, que es lo que realmente calmará a la sociedad, no así saber lo que en realidad ocurrió que es un interés propio del detective; para el ciudadano común el interés es tener a alguien tras las rejas.

De este modo, la ciudad se convierte en un lugar inseguro, donde si bien sus habitantes no son asesinos ni ladrones en su totalidad, potencian un sistema corrupto, lo

avalan, y se posicionan no desde una moral cuestionable, sino desde una inestable, hipócrita, que recrimina lo evidente, pero sustenta lo oculto.

A diferencia de lo que ocurre en *Scorpio city*, la ciudad no se constituye como un laberinto, más bien es un trinchera, una trinchera donde los dos bandos anteriormente señalados se enfrentan. En ese sentido, cualquier calle o residencia puede convertirse en un sitio de contienda, en donde los pobladores no siempre pueden escoger entre ser víctimas o testigos. Esto vuelve el espacio un lugar inseguro, de constante sospecha, que puede ser tomado por los criminales, que se convierte como al final del relato, en un lugar de resistencia.

El Nene en sus paseos por la ciudad, conoce a una “morochita” con la que se siente a gusto, la ve como su hermana, como a alguien con quien podría ser sincero, por más que eso no ocurra. Ésta lo lleva a su departamento, conversan sobre su infancia mientras fuman hierba, lo envuelve la nostalgia y tiene relaciones sexuales con ella sin saber con certeza por qué. Después de realizar el robo, mientras todavía continúa el escape, deciden ir al departamento de ella para esconderse, sin estar enterados de que los policías habían detenido a la mujer y habían rodeado el edificio. Este lugar se vuelve entonces por casi un día entero, el sitio de resistencia que verá sus heroicas muertes.

Entender la ciudad como un sitio de contienda, permite visualizar a la banda criminal en ciertos momentos como héroes. Los policías vuelven el edificio en una ratonera, un gran error según la banda pues éstos no pretenden entregarse, sino permanecer hasta que sea imposible: “No esperan nada, sólo quieren resistir”(159).

El comisario Silva, quien lidera la búsqueda y captura de los criminales, es quien encarna la oposición desde su zona de seguridad, mientras sus peones mueren acribillados intentando llegar al otro lado del tablero. Si bien *Plata quemada* no responde al típico

argumento detectivesco, donde el sujeto que busca es el protagonista y el crimen es un misterio hasta que se resuelve, poner el foco en los criminales y mostrar a la fuerza policial como una institución “pusilánime” (como los llama el Dorda) y oportunista, que pelea de igual a igual por el botín y el silencio, logra un efecto desde la construcción de la novela neopolicial mucho más potente: ya no es sólo que los criminales se hayan apoderado de la ciudad y que el detective no pueda contra ellos, sino que la fuerza policial es abiertamente parte del crimen, y lucha por mantener su imagen para seguir delinquiendo desde las sombras.

En definitiva, la policía se aprovecha de su posición pública, sabiendo que si la sociedad desconfía de ellos, entonces estaría en el desamparo, se esconde tras las atrocidades que cometen los criminales, sabiendo que son ellos mismos quienes los amparan, y ante el error, los condenan. Esto hace que al mismo tiempo, el lugar se vuelva un escenario donde cientos de espectadores están ansiosos esperando el desenlace, que se resuelve en un chivo expiatorio que será golpeado y recriminado por todos.

Cuando la banda decide resistir, el cerebro del grupo no se encuentra presente como es de esperar. Sólo el Cuervo, Dorda y el Nene se asumen como un bloque, mientras la policía intenta desbaratarlos con proyectiles, bombas lacrimógenas y molotovs. Y aunque no esté presente, en los lectores resuena la voz de Malito que dice “(...) Los muertos por la violencia (según él) eran menos de la mitad de los muertos por enfermedades contagiosas y nadie llevaban preso a los médicos (se reía Malito)” (18). En apariencia, es un comentario falaz, pero a lo que apunta es a la relativización del cuerpo frente a la muerte, aun cuando ésta es una sola, sea por quien sea ejecutada, el fenómeno de la tranquilidad y la resignación frente a un cuerpo muerto lo producen ciertas instituciones y personajes sociales como médicos o policías, que tienen el derecho a dar muerte por causas justas, al

menos a equivocarse por intentar cumplir con el deber, mientras que nadie justifica a los criminales por no haber sido enseñados en la empatía y en la piedad.

Si bien a lo largo del relato hay numerosas referencias a la maldad como una condición genética, como una enfermedad mental o como un deseo irrefrenable de ver a otros sufrir que carece de explicaciones lógicas, es imposible desligarla del contexto social de los criminales. La sociedad suele creer que hacer el bien es una condición innata, como el deber ser kantiano, cuando obrar correctamente en la sociedad planteada por la obra en cuestión responde más bien a una consciencia sacrificial, donde a pesar de que me golpeen, me violen, me roben y me nieguen, debo seguir pensando en el otro, debo seguir pensando en la sociedad perfecta que debe funcionar gracias a mi aporte solidario. La gran crítica frente a los actos de violencia ejercidos, no tienen que ver con defender las conductas de los delincuentes, sino más bien entender que sus movimientos no responden directamente a una degeneración o a una decisión arbitraria, sino que a un sistema corrompido, que provoca miseria, trae consecuencias en los sujetos que la viven y que en la eventualidad, dañarán a personas inocentes que, con justa razón, exigen justicia. El punto está en no aislar al criminal, porque eso implica resguardar el sistema y perpetuar el peligro.

En este momento, es cuando la teoría de Slavoj Žižek descrita en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* respecto de la violencia objetiva y subjetiva cobra sentido en nuestra investigación. El teórico desarrolla ambas vertientes del concepto desde la percepción del espectador de la violencia, es decir, cuando vemos un crimen brutal ante nuestros ojos nos escandalizamos y pedimos justicia, pero cuando el sistema maquina tras el telón condiciones como la desigualdad, no creemos que sea un acto violento propiamente tal, al contrario, terminamos culpando a las mismas víctimas por su desagradable destino. De algún modo esto se reproduce en tanto crecemos en sociedades con determinadas

estructuras y características que hasta que no lo analizamos en profundidad, terminamos por creer que son la única posibilidad, que son razonables y que somos nosotros los culpables por no adaptarnos a ella. Sin duda lo que plantea Zizek concuerda a la perfección con la situación a la que se someten los actores de la novela, y el trasfondo de la reacción de los sujetos sociales ante el crimen.

Ahora, haciendo hincapié en la violencia subjetiva, es importante recalcar el papel de los medios sobre ella. No hay que olvidar que *Plata quemada* es una crónica, que está basada en hechos reales que Piglia decidió reconstruir lo más verídicamente posible y que, desde esa perspectiva, el papel de los medios de comunicación es en sí mismo un acto de violencia. El cronista del diario *El mundo* que aparece constantemente en la narración, ya sea haciendo entrevistas o siendo testigo directo de los acontecimientos se convierte en la encarnación de los medios que disfrutaban de los cuerpos desmembrados y de las consecuencias inmediatas de la violencia:

A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores” (52)

Resulta complejo preguntarse por qué los lectores de los diarios disfrutaban tanto la violencia, se detienen a leer algo inservible, considerando que los muertos están frente a sus propios ojos, que en cualquier momento ellos mismos pueden ser las víctimas. Algo de

placer inunda a ciertos personajes de la obra, una inexplicable fijación por los cuerpos desangrándose, “fue como ver una película proyectándose por sí misma”, decía un testigo, como si la tragedia sólo tuviera sentido en el papel o en las pantallas. Acostumbrados a ver la violencia como un símbolo, como una metáfora de, pero no como una realidad latente con una explicación subyacente, en las películas los sujetos son menos complejos, en las películas la verdad duele mucho menos.

Como anunciaba anteriormente, existe un discurso patológico en torno a la violencia, principalmente enfocado en el Dorda, quien asegura escucha voces que le dicen qué hacer y qué no. Su actuar frío, calculador, pero siempre de disfrute ante el dolor ajeno resulta incomprensible para todos, reprochable, repulsivo:

“Matar así, en frío, porque sí, significaba en cambio (para la policía) que los tipos no iban a respetar ninguno de los tratos implícitos que rigen la ley no escrita entre la pesada y la patota, que éstos estaban envenenados, eran lonyis, ex convictos, ñatos jugados y que no les importaban tirarse encima a toda la policía de la provincia de Buenos Aires” (37)

En efecto, ¿por qué debería importarles? ¿Qué es aquel pacto implícito que esperan los policías? ¿Es posible ser malo y a la vez respetar ciertos acuerdos como si estuvieran simplemente cumpliendo un rol impuesto en un juego que algún día acabará? “Pero la diferencia es abismal, es la misma diferencia que existe entre luchar para vencer y luchar para no ser derrotado” (159). Cuando Mereles, el Nene y el Dorda resistían en el departamento asediado de oficiales, la lucha era a muerte. Los insultos se tornaban inevitables y apuntaban a la cobardía del comisario Silva frente a la valentía de los

criminales que resistían. Dorda se sabía malo y cruel, sabía que jamás iba a ser comprendido, pero había dedicado su vida a eso, jamás había sentido compasión por nada. En cambio Silva vivía aprovechándose de la debilidad de otros y mostrándose como un ejemplo a ser frente a la sociedad, resguardando su seguridad, esperando el momento preciso en que podría hacer su entrada triunfal, sin salir herido.

Por esto, a pesar de las contradicciones morales, los criminales se posicionan como héroes, porque no necesitan ocultar la verdad detrás de sus intenciones, porque su única intención es matar para conseguir drogas, mujeres o saborear las cantidades absurdas de dinero que no pueden obtener de otro modo, mientras la policía y los políticos muestran caretas de bien común, y son los que facilitan los mismos delitos que luego intentan combatir. El Dorda y el Nene jamás afirman que lo que hacen es correcto, sólo lo hacen, mientras que el resto vende un doble discurso que resulta doblemente dañino: “Tienes que fingir que no te importa nada y seguir adelante con aquellos a los que realmente no les importa nada, o te hundes tú (...)” (102).

Cuando los criminales se vieron finalmente atrapados, comienzan a quemar el botín y lanzarlo en llamas por la ventana. Fue ahí cuando los espectadores de la matanza se indignaron indefectiblemente y “(...) surgió ahí la idea de que el dinero es inocente, aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le da” (173). En esta cita cuando la representación de la violencia objetiva alcanza su máximo esplendor: no son las muertes de los policías y de la gente inocente tan grave como quemar el dinero, mientras hay personas pobres que lo necesitan:

“Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos.” (172)

En definitiva, algo de la sociedad podía justificar el robo y las muertes, algo les decía que si necesitaban el dinero era por algo, pero al quemarlo, al quemar aquelpreciado dinero tan útil para acceder a beneficios y perpetuar el sistema, era un acto de completo canibalismo. De alguna manera, se equipara a las personas al dinero quemado, quienes caen incendiándose son personas inocentes que necesitan del botín para sobrevivir, no es un papel sucio, cargado de injusticia, mal repartido y productor de toda la desgracia que acaban de presenciar.

Al finalizar del enfrentamiento, con el Nene agonizante como un Cristo en los brazos del Dorda, con Mereles muerto por múltiples impactos, los policías ingresan a la habitación y se llevan al único sobreviviente, el cual es golpeado brutalmente por Silva y asediado por todos los testigos que exigen su muerte. Es el chivo expiatorio, el culpable perfecto para un crimen que tiene sólo su último eslabón en el asalto a un banco.

Cabe preguntarse entonces, ¿es la violencia un medio o un fin para estos criminales? Dado su historial, la violencia se posiciona como la única forma de expresión que conocen: la violencia no es una herramienta para conseguir algo, la violencia en sí misma es de primera necesidad, necesitan saberse violentos frente a un sistema que los violenta, porque no es una forma de sobrevivir, es la forma que escogieron para vivir, habiendo visto la maldad desde sus entrañas, lo que la gente cree que ocurre en las películas o en las noticias

de localidades que nadie habita, o en calles que nadie transita. ¿Se puede realmente luchar contra esto? Una de las respuestas que entrega el neopolicia latinoamericano con la muerte del detective, es que no se puede luchar contra ello. Los efectos de un sistema corrupto llegan a ser tan radicales que se vuelve inútil cualquier tipo de intento por salvar la situación a la que se enfrenta el investigador.

### **CAPÍTULO III: Ciudad, vitrina del crimen.**

#### **Análisis de *Scorpio City* por Mario Mendoza**

Analizar *Scorpio City* es sumergirse en un abismo tanto teórico como intuitivo de la ciudad latinoamericana, si bien Mario Mendoza centra su novela en Bogotá, la reflexión alcanza a transformarse en una denuncia transversal de la corrupción, pero también en una extraña apología de una región que sumida en el apocalipsis, se torna en un macabro modelo literario. Las razones son variadas y contradictorias, la novela en su totalidad es un collage de adjetivos y sustantivos imposibles, una llamada a levantarse, a morir o a dejarse matar; el misticismo se vive en las calles, las prostitutas son los santos que se sacrifican, mientras sus salvadores son perseguidos sin ninguna esperanza de conseguir su objetivo, desaparecen comidos por las ratas: el testimonio no alcanza a conocerse.

Pero incluso así, algo fascinante hay en la narración de la ciudad que hace Mendoza, muy distinto a lo que muestra Piglia en *Plata quemada*, en donde el lector se vuelca en una indignación que le provoca empatizar con el crimen, en *Scorpio City* el crimen está relacionado directamente con el oficio literario, cuando en el último capítulo, denominado “Epílogo: diario de Simón Tebcheranny en la ciudad apocalíptica” emerge la voz de quien escribió la historia del inspector Sinisterra, a través de un diario de vida, y califica su desgracia como lo que lo devolvió al oficio cuando pensaba que ya era hora de dejarlo. El 28 de enero Tebcheranny afirma:

En el siglo XIX la ciudad arquetipo era París. En el XX ha sido Nueva York. Ahora, a las puertas del tercer milenio, la ciudad tercermundista es el arquetipo: caos, violencia, cordones de miseria, vagabundos nómadas

en busca de alimento (...) Nosotros ya nunca seremos como París o Nueva York, sino al revés. Ellas cada vez más, se parecen a Bogotá, a Río de Janeiro o a Ciudad de México. Somos el futuro. He ahí nuestro difícil privilegio (Mendoza, 165-166).

Entonces se torna imposible no preguntarse: ¿por qué? Parece irrisorio que naciones hiper-desarrolladas pudieran involucionar y parecerse a lo que Tebcheranny en la ficción y Mendoza en la realidad plantean, pero debe existir un motivo para esbozar semejante afirmación, un motivo que surge desde el morbo y desde el exceso de racionalización de un escenario que duele, pero que obliga a buscar respuestas a cualquier precio.

La obsesión que provoca la lectura de novelas policiales no es inocente, muy por el contrario, detrás del acto de valentía que sugiere ir en busca de la verdad, también hay un acto autoflagelante de desnudar a la humanidad intuyendo que la respuesta podría destrozarnos: no es la ficción lo que atrapa, no es esa trama redonda, no es el enigma y su final, son los atisbos de verdad y la sensación de seguridad que provoca que un alguien averigüe y haga justicia por ti. ¿Pero qué pasa cuando eso no ocurre y ese atisbo se convierte en una puñalada silenciosa que reverbera en todos los cuerpos conscientes?

Esto lleva a una nueva y determinante pregunta sobre el género: ¿pierde o adquiere sentido la novela policial en Latinoamérica? “No deseo imponer estructuras moralizantes para conjurar el caos y la injusticia. En un país con el 97% de impunidad, una novela policíaca con un final feliz es pura literatura fantástica. Aquí, en América Latina, el descenso al Hades no tiene retorno” (Mendoza, 169). Tal vez hablar de “sentido” es un despropósito, lo correcto sería centrarse en la imposibilidad y en la renovada función del género. En efecto, el policial ya no busca tranquilizar, por el contrario, busca remover todas

las seguridades construidas por los discursos engeguedores de los medios de comunicación de masas y confirmar que el crimen no es un suceso aislado, sino que es parte de nuestra identidad más primitiva.

Leonardo Sinisterra, inspector de casos especiales, se enfrenta con el terrible caso de la muerte de prostitutas en la ciudad de Bogotá, lleva mucho tiempo involucrado y no da con la resolución del crimen, no importa qué tan bien conozca su ciudad ni cuántas habilidades tenga, el criminal es más rápido que él. Las mujeres sacrificadas parecen cuadros, símbolos que constituyen un mensaje demoniaco. La televisión no ayuda, aplacan su trabajo enjuiciando su labor de incompetente. ¿Dónde buscar? Entonces aparece la figura de El Apóstol, un hombre raquítico, adicto a la marihuana, que parece tener una respuesta: los crímenes tienen un trasfondo astrológico, cada mujer es de un signo zodiacal distinto y cada muerte representa la continuidad del ciclo. El inspector no puede creerlo, la motivación del crimen no tiene cabida, es un absurdo en una capital demasiado terrenal e inmediata, “algo había sucedido, un giro inesperado, una contorsión de realidad que lo obligaba a cambiar su percepción con respecto al caso” (Mendoza, 22).

¿En qué punto confluye el misticismo con la brutalidad de Bogotá? Mendoza hace un paralelo constante entre la visión mágica del mundo y el pragmatismo extranjero que ha adquirido Colombia. Lo primero, se ve representado en el programa del Negro Urrutia el cual recibe llamadas sobre sucesos paranormales, sobre magia negra, extraterrestres y otros eventos sin explicación. De hecho, luego de que el inspector fuera capturado por la secta, quienes le provocaron una suerte de amnesia, al recuperar la memoria, lo primero que hace es escuchar en una pequeña radio el programa en cuestión, como si fuera un aspecto necesario de la configuración del país.

Frente a esto, es imposible no pensar en el legado del realismo mágico de García Márquez, que si bien ha sido una cruz para muchos escritores colombianos, se ha tornado parte de nuestra identidad regional y se ha ido perdiendo cada vez más de la mano del progreso y de la emulación de naciones extranjeras. Una pista que entrega esta situación, en tanto el género policial, es que *Scorpio city*, de algún modo, retoma el concepto, al no encontrar respuestas certeras y al generar un extraño disfrute en la construcción de estas situaciones inverosímiles, que se vuelven perfectamente posibles en el escenario en que se dan. Precisamente en eso, radica esta valoración estética del crimen.

Ahora, si nos volcamos a analizar la figura del detective en relación al crimen en la obra de Mario Mendoza, podemos notar que no es una mera casualidad que el inspector Sinesterra muera, es decir, es una perfecta maquinación del autor que busca demostrar que no hay otra posibilidad para América Latina si de policial se trata, y es por el mismo motivo que se atisba en *Plata quemada*, en donde los criminales y quienes gobiernan son los mismos. Si hay algo que no tienen los delincuentes del género clásico es poder, es esto lo que los diferencia; podrían tener inteligencia, motivos (justificables o no), herramientas, pero no un poder así de desbordante. Cuando Sinesterra captura al Astrólogo, el asesino de prostitutas, su vida se pone en jaque. La secta comienza a perseguirlo pues su conocimiento sobre la situación se torna peligroso: hay alguien de la policía que no está al tanto de que la misma institución es soporte y escondite del crimen, por ende, su testimonio es en exceso peligroso.

Como afirmaba en un inicio de esta tesis, el crimen ya no es el tumor que debemos extirpar, la ciudad entera tiene un cáncer perfectamente funcional, la salud es lo equivocado, intentar recuperarla es el error que comete. En efecto, el crimen de *Scorpio city* no tiene como móvil el dinero ni ningún aspecto material, es un crimen completamente

ideológico, que está sujeto a una limpieza de carácter moral. La secta mata a prostitutas, vagabundos, drogadictos, no sólo en Bogotá, sino en diversas ciudades del mundo, “Tú buscas otra cosa. El crimen como ritual, el pensamiento mágico y religioso expresado en el sacrificio, datos sobre una neorreligiosidad urbana que anhela el exterminio del otro por su diferencia (...)” (Mendoza, 67). En su búsqueda, González, el ayudante de Sinisterra, encuentra a la secta Cristianos de Final del Milenio, los cuales esperan la llegada de Cristo para 1999, con un líder homosexual y misógino, que está buscando limpiar las ciudades para la llegada de su salvador.

La lectura que puede realizarse del crimen es múltiple e inquietante. En primera instancia se habla de Bogotá como un epicentro del crimen, violencia e inseguridad, las mismas llamadas que recibe el Negro Urrutia giran en torno a magia negra, asesinatos, robos de órganos, y la conclusión es siempre vivir en la ciudad es caminar por un abismo. La sociedad culpa de su desgracia al micro-crimen, el que ocurre en la puerta de la casa o en un callejón oscuro, pero nunca piensa en una red de delincuencia más amplia que ello. Luego de que Sinisterra fuera considerado un sujeto peligroso para la secta, y de que ésta lo apresara para borrarle la memoria y devolverlo indefenso a la ciudad, el inspector (ahora sólo Leonardo) comenzó a vagar por calles desconocidas, despreocupado de su cuerpo y de cualquier aspecto personal o ajeno. Encontró un lugar en “El cartucho”, un conjunto de recolectores de cartón que le dieron asilo, lo que le permitió sobrevivir. Luego de semanas siendo parte de la comunidad, fuerzas armadas irrumpieron en el lugar y acibillaron a gran parte de las personas, entre ellos hombres, mujeres y niños, y cuando Leonardo pensaba que ya se había detenido el holocausto, se encuentra frente a frente con González, su antiguo acompañante, quien había sido ascendido para que guardara silencio sobre la secta. Lo curioso del caso, es que la muerte masiva de los recolectores nunca se convirtió en

noticia, pero sí lo fue cuando “El cartucho”, liderados por el ex inspector, se arman con ayuda de la FARC para un contraataque. Como se esperaba, estos “neo vampiros militares tercermundistas” vuelven, pero la suerte se invierte, y son asesinados por los vagabundos. Esto sí es noticia, y todo Bogotá reclama la muerte cobarde de los servidores del pueblo.

Los medios de comunicación están completamente manejados por la organización criminal, todo está a su favor. Las personas comunes creen que el crimen es un suceso aislado y el prejuicio se torna peligrosamente estético. Con esto último quiero decir que la delincuencia se asocia a prostitutas, vagabundos y alcohólicos que ensucian la ciudad, es el cuadro de la miseria lo que vuelve a Bogotá un lugar peligroso, pero la narración se encarga de mostrar a estos tres sujetos como inocentes y como víctimas de un poder mayor que les conviene tenerlos y asesinarlos periódicamente para que la verdadera red no alcance a sospecharse: “El triunfo de una buena legislación se produce cuando la opinión pública es lo suficientemente fuerte para castigar por sí misma los delitos (...) Tal es el código penal de la infamia” (Foucault, 42).

Así mismo, el móvil religioso del crimen permite realizar de inmediato la analogía con el vía crucis católico, en donde se presentan los falsos profetas (en este caso personificados por los Cristianos del Nuevo Milenio) y el inspector, un cristo negado, que recorre la ciudad con una cruz que nadie ve y que muere en las alcantarillas sin divulgar su testimonio. Pero esta nueva venida de Cristo no es lo que nadie esperaba, no tiene que ver con la resurrección de los cuerpos ni con la promesa del paraíso, sino más bien con la confirmación de su pérdida tras la muerte indefectible de la verdad. Y aunque este Cristo muerto tiene su propio apóstol, el periodista Simón Tebcheranny, que reconstruye su vida y su mensaje, éste replica la misma suerte que Sinisterra. En poco tiempo, es detectado y

perseguido por la secta, y su novela, que es lo que leemos como *Scorpio City*, probablemente se pierde junto con él.

Me resulta imposible, entonces, no sentir que la estrategia literaria de Mendoza no apela directamente al lector, en tanto somos nosotros quienes recibimos este testimonio. Volviendo nuevamente sobre las afirmaciones iniciales de este trabajo, la novela policial latinoamericana juega el rol muy complejo respecto del límite entre la ficción y la realidad, en tanto la lectura deja de ser solamente una fuente de entretenimiento o análisis sobre la forma y su contenido desde el ejercicio literario, es también una llamada, una denuncia, una incitación al cuestionamiento. E insisto: si la novela policial tradicional terminaba con la transmisión de la seguridad, la nueva latinoamericana llena al lector de la más profunda incertidumbre, en gran parte por el llamado es también ambiguo, ¿debemos resignarnos o debemos ser mil Sinisterras a la vez?

Lo interesante e inquietante regresa al recordar la afirmación de Tebcheranny sobre las ciudades arquetipo y cómo es Latinoamérica el nuevo modelo a seguir. Podría ser una ironía o podría ser más bien una respuesta respecto de nuestra naturaleza humana, parecemos ser sujetos caóticos, pues incluso en las sociedades más desarrolladas emergen hombres y mujeres que rompen con las reglas impuestas y que desestabilizan la construcción del orden, aún más, la constante búsqueda de sentido, no de uno colectivo, sino del sentido más personal, siempre es capaz de generar las peores consecuencias. Sin duda esta reflexión del periodista radica en la siguiente pregunta: ¿qué es lo que queremos para nuestras sociedades? Tal vez es el miedo lo que nos lleva a la estabilidad y es la aceptación de lo que somos lo que revive el caos.

Esta discusión nos vuelca de lleno al tema de la violencia y la ciudad, autores como Walter Benjamin plantean la violencia como medio para, y aunque es imposible negarlo, en

tanto en cada acción violenta puede percibirse un fin, es el surgimiento de ésta la que lleva a cuestionar la afirmación. Que Latinoamérica sea el nuevo arquetipo habla necesariamente de un movimiento circular, en donde después de salir del caos y conseguir la estabilidad, hay una subyacente necesidad de volver al caos (que podría entenderse como una aspiración al orden que nunca se ha tenido, la añoranza de un “paraíso perdido” que nunca se tuvo). En definitiva, cualquier sistema asegurador del orden debe caer. Si retomamos el panoptismo de Foucault, en esta contrapartida que es *Los vida de los hombres infames*, el autor plantea lo siguiente: “En el momento en que se señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible” (13). En las primeras páginas se advierte la tesis del teórico respecto de la transgresión, la cual aparece como la necesidad de distinguir entre lo patológico y lo sano, porque no todas las conductas pueden ser permitidas. De hecho, lo que ocurre en *Scorpio City* permite entender la desviación desde lo demoniaco, es la secta quien va a limpiar la ciudad, la que determina qué es lo enfermo. Lo cierto es que esta delimitación varía de acuerdo al tiempo y nada parece asegurar que el orden de las ciudades europeas no sea considerado en algún momento como patológico. Lo complicado de esta situación, es que el crimen y su móvil no es una respuesta a la imposición de un sistema moralizante, no es una minoría la que ataca, no son contados los cuerpos que se resisten al control, es lo que desde nuestra perspectiva histórica se delimita como crimen, como patológico, lo que emerge como estructura y es el detective, el que se convierte en un hombre infame. Lo que Bajtin catalogaría de una absoluta carnavalización. El móvil del crimen es, en conclusión, la construcción de un nuevo sistema. En este sentido, la posición del detective es extremadamente solitaria, pues si distinguimos entre los que controlan el poder (criminales), las personas comunes (que añoran el orden y por eso se entregan a la esperanza que le dan las policías y se complacen en la muerte de prostitutas y vagabundos),

el detective debe sobrevivir a ambos mundos, en tanto atenta contra la añoranza del ciudadano común y al mismo tiempo ataca la gran red de corrupción.

Con esto, la ciudad se ve inevitablemente atacada, sufre una metamorfosis monstruosa que es percibida por los sujetos que pasean, específicamente el inspector Sinisterra, que a ratos se convierte en una especie de *Flaneur*. La obra de Mendoza tiene múltiples referencias a la transmutación de la Bogotá y a la percepción de ésta, así como vertiginosamente la capital se convierte en vitrina y laberinto.

El primer indicio de esto lo da el inspector cuando se refiere al anonimato que provoca perderse en Bogotá cuando camina por la Carrera Séptima hasta la Avenida Jiménez y da cuenta de la superposición de una ciudad tradicional y de una ciudad posmoderna, hija del progreso y del capitalismo. Los mercados, las ferias, son sin duda una confluencia de ambos procesos y perderse en la multitud es algo de Baudelaire ya anticipaba en sus paseos por el París moderno, donde las personas no tienen nombre ni rostro, y son más bien una masa informe que, más tarde, será más peligrosa que indefensa para los seres conscientes que se mueven entre ella.

El aire de la noche estaba limpio. Vagos, pordioseros, recicladores con sus carretas de madera y sus perros, locos, proxenetas, maricones en cacería, putas, solitarios, insomnes, alcohólicos, drogadictos: la fauna nocturna en el centro de la ciudad en plena acción. Recordó las palabras que había escuchado una noche en un bar: “Ser bogotano es pertenecer a las cloacas del infierno. Por eso aquí ciudadano es sinónimo de roedor” (16).

Esta fauna bogotana que se describe es producto de esta superposición espacio-temporal, que es un fenómeno propio latinoamericano que radica en una negación de la propia cultura frente a otras. Sin duda una discusión sobre el concepto errado de progreso en conexión con nuestro orígenes.

De cualquier modo, se insiste en denominar a Bogotá como un infierno terrenal que tiene un trasfondo histórico y político palpable aunque Mendoza no hace directa referencia a ello nunca. En general, en la lectura de novelas policiales latinoamericanas como *Plata quemada* o *Abril Rojo*, explícita o implícitamente hay una alusión a que la ciudad actual es producto de sistemas políticos fallidos o corruptos.

Luz Mireya Romero expone en su artículo sobre la toma de posición fatalista en la novela policial colombiana, cuatro fundamentales razones: el fatalismo, la violencia, la economía dependiente y el narcotráfico, por las cuales la sociedad más que conformarse como un grupo de personas que se posicionan por sí mismas en el entorno y que son capaces de proyectarse en el futuro, se presentan como entes desprovistos de voluntad y decisión que se sumen a los dictámenes corruptos. Las cuatro razones son reflejo de las circunstancias actuales, al mismo tiempo que producto y herramientas de malos gobiernos que se ligan al cumplimiento de intereses personales de las clases imperantes.

Pero es importante mirar aún más atrás para entender con mayor profundidad las razones por las que Colombia, y particularmente algunas de sus ciudades como Bogotá, se encuentran inmersas en un nivel tal de corrupción para que esto, en definitiva, se convierta en uno de los temas más recurrentes y producto de la crítica más cruda que realiza el autor.

Ante todo, y la autora hace el guiño en su artículo, en el país existe un fenómeno político que se presencia desde el siglo XIX llamado “bipartidismo”, este concepto refiere al surgimiento de dos tendencias políticas antagónicas las cuales, en palabras literales, se

pelean el poder que finalmente recaerá en uno de los dos extremos, asumiendo el otro bando, al mismo tiempo, el carácter de la oposición.

De alguna manera, esta dualidad a los latinoamericanos nos resulta lógica, a causa de diversos periodos de permutas políticas, partiendo desde la invasión europea, siendo más precisos española, que sufrió el continente americano, la posterior lucha por la independencia, las guerras civiles, la consolidación del Estado y los atisbos de democracia, que se vieron aplastados por la sucesión de gobiernos autoritarios y golpes de Estado, que al cumplir con sus intereses decaen y traen de vuelta una redemocratización desideologizada, dañada e individualista.

Si bien este mapa de evolución (o involución) política latinoamericana expuesto por Velásquez Rivera, como esqueleto, identifica a gran parte de los países del continente, no podemos negar una evolución interna y personalizada de cada país, tanto de la comunidad como de la posterior reorganización política luego de los regímenes dictatoriales. En ese sentido, Colombia es un país que hasta hoy mantiene fuertemente el espíritu del bipartidismo, y digo el espíritu, porque como postula el autor, la ideología tendría dos funciones: “(...) ser un estilo de pensar y de servir de dominio a una clase” (Velásquez, 7). Sin duda el caso colombiano se corresponde con la segunda función, y es que cuando la ideología se vuelve herramienta para satisfacer deseos de una clase, en este caso el bipartidismo, se levanta como una excusa de terror social en tanto el sector de derecha como el de izquierda muchas veces confluyen para lograr determinadas metas personales.

Desde esta especie de acusación, podemos notar que la ideología no sirve a los intereses del pueblo, que no se sitúa en ningún contexto social si no que refiere solamente al contexto de necesidad (o capricho) de las clases dominantes. Sin duda en estos vicios políticos tienen muchísima responsabilidad la dependencia económica, comercial, cultural

y militar que los países latinoamericanos en general y que Colombia en particular, tienen con las naciones desarrolladas extranjeras, en donde estas últimas con sus economías globalizantes, obligan a las naciones tercermundistas a simpatizar con sus propios intereses.

Por todo esto, la lucha entre los sectores conservadores y liberales es encarnizada, en tanto que ambos, al asumir el poder, intentan soslayar al otro muchas veces con medios que redundan en las masacres, lo que nos posiciona, como era de esperarse, en una cultura de la violencia que antecede, como vemos, las reacciones actuales violentas de la comunidad. En cuanto a estos últimos, el partido conservador desde sus inicios en Colombia ha reprimido con horror a la población civil evitando cualquier tipo de sublevación que atentara contra el orden establecido, cuya “naturaleza” reside en que las clases adineradas, es decir, clases con derechos, no pueden ver amenazado su estatus por las clases bajas que, por cierto, son la materia dispuesta para que el orden se mantenga. Es un círculo vicioso de injusticia y terror. Y es esta situación finalmente el punto de desencuentro entre ambos bandos políticos, en tanto desde hace décadas el partido conservador ha acusado al partido liberal de atentar contra la moral y contra la noción de orden, en tanto sus contrarios los acusaban de coartar, en todos los sentidos posibles, la libertad.

Como vemos, el panorama aunque dual, se torna altamente complejo y podríamos dar luz a una tesis completa en torno a los enfrentamientos políticos en Colombia, pero lo principal y que es lo que me interesa rescatar, está ligado a la fatalidad colombiana que Luz Mireya Romero postula. Anteriormente enfatice en el hecho de que aún siendo el bipartidismo un fenómeno de extremos, tanto el partido conservador como el liberal tienen y así lo nota también Velásquez Rivera, un punto en común: Colombia en general es una nación católica y como nación, ambos partidos se influyen de un piso religioso que, por

doctrina, apunta a un determinismo social. Es un secreto a voces aquel pensamiento moderno que postula que hay que creer en Dios sin creer en él, pues es inevitable quitarle gran parte del protagonismo al sujeto social cuando se piensa al alero de un ser omnipotente que vigila y conduce todas sus acciones. Sin dejar de lado, por cierto, que el principal problema de la mala conducción política en Colombia reside en el protagonismo que estos dos partidos se han dado entre sí omitiendo las reales necesidades del pueblo, sino que más bien, ofreciéndoles paraísos que surgen de su propia corrupción y que se traducen en drogas o sicarismo, en un limbo mental que les impide posicionarse como verdaderos ciudadanos y en un infierno que ya están viviendo.

En este momento preciso de la historia política de Colombia, ya se habla de una superación del bipartidismo, ya que han surgido una suerte de tendencias aparentemente menos extremas con las que los partidos originales del régimen bipartidista comparten el poder. Es posible que concretamente esto sea una realidad, pero a nivel de funcionamiento del país podemos comprobar que la herencia de la negativa dialéctica extremista sigue tanto más vigente que antes.

Ahora, desde otra mirada, como postula Pérgolis en *Bogotá fragmentada*, la ciudad está sumergida en una individualidad propia de la globalización y la ya post-modernización del espacio urbano y del sujeto que lo habita, que provoca que la ciudad, como expresa el título, se fragmente y ya no sea una unidad a la que la comunidad pertenezca, se pertenezcan, sino que el sujeto, ante la multiplicidad de imágenes y la sobreposición de cultura e historia, haga una selección del espacio adueñándose de una parte que, por de lo demás, no es reflejo de un todo ni parte de él. Esto último adquiere sentido en el proceso de modernización que de alguna forma oculta aún bajo el alero del progreso toda una construcción arquitectónica que respondía a una cultura y a una identidad particular.

Esta visión un tanto negativa, y por cierto cuestionable, de la representación del espacio urbano en Bogotá, como testimonio de una percepción, es un motivo que, desde otra materia distinta a la política, explica la facilidad de movimiento del corrupto panorama bogotano anteriormente descrito, en tanto la individualidad de los sujetos como la ausencia de una comunidad ayudan a la proliferación de los regímenes corruptos, porque por una parte evitan la producción de lo que podríamos llamar rebeliones sociales y también potencian la ilegalidad, en cuanto el sujeto opta por opciones que satisfagan sus propios intereses y no los de un grupo de personas. Ligado esto a la noción de crimen, facilitan su concretización en tanto las mafias pueden circular libremente en medio de la ciudad sin ser descubiertas ni acusadas con facilidad, y de serlo, se hace fácil callar a los testigos: “En esta ciudad, a diferencia de las películas gringas, no había buenos y malos. Sólo animales que intentaban defender su madriguera, el hueco donde gastaban sus noches y sus días” (Mendoza, 17).

Con esto, Sinisterra se presenta como una extremidad de la ciudad, su cuerpo se proyecta en Bogotá y visualizarla, le permite entenderse a sí mismo. De algún modo, este infierno le corresponde y le pertenece. Esta imagen permanece hasta que el inspector es atrapado por la secta y es obligado a dejar su trabajo y su vida atrás, “de haber sido preñado por la exuberancia del mundo” (25) refiriéndose a sus paseos por los mercados, en medio de olores y texturas, pasa a la más terrible putrefacción. Sinisterra vuelve a San Victorino, tiempo después, luego de haber presenciado la muerte de El Astrólogo, y puede sentir el olor a carne descompuesta que se confunde con el olor a la sangre y a los cuerpos de la escena del crimen, sobrevienen las moscas, las vísceras, los líquidos; el olor a pescado le recuerda los burdeles y las aves sacrificadas su propia degradación. La sensación inicial, esa sinestesia afrodisiaca del mercado, pasa a ser entonces un mareo que anuncia su final.

El detective conoce su ciudad, es la ciudad, la entiende, a pesar de todo, no la juzga porque implica juzgarse a sí mismo, la entiende como una aceptación de lo que él mismo es y la disfruta. Pero inevitablemente ocurre lo que he anunciado respecto del género, y es que la ciudad le es robada al detective para convertirse en el lugar de operaciones del crimen. Entonces la ciudad se convierte en un laberinto sin salida, el infierno deja de ser aceptable, porque ya no es su infierno: “Por primera vez tenía la impresión de que la ciudad se encargaba de marginarlo de un caso. ¿Cómo era posible que en los años de trabajo no hubiera imaginado que la ciudad era un laberinto de múltiples dimensiones superpuestas?” (27). Aún más, cuando Sinisterra vuelve convertido en un desconocido, también desconoce a la ciudad, y cuando despierta y recupera sus recuerdos, se da cuenta que, irremediablemente, la ciudad no le pertenece más. Entonces ya no disfruta estar solo, porque ahora está, en verdad, solo, y busca sobre los recuerdos que había olvidado voluntariamente, una mujer que lo esperaba, un amor que abandonó por el sacrificio de la verdad.

Así, la ciudad también comienza a proyectarse como una vitrina del crimen, que es quizá una de las imágenes mejor logradas de Mendoza respecto de la construcción de Bogotá. Abundan las analogías con vidrios y espejos que permiten ver como maniqués o como reses colgantes la identidad de la metrópoli. En efecto, antes de que Sinisterra fuera secuestrado, era él quien miraba dentro de las vitrinas, toda esta fauna descrita con anterioridad. Bebía y se convencía de que estos elementos transparentes le permitían ver sin apropiarse, como una consigna de sobrevivencia. Pero cuando vuelve del exilio, un hombre lo encuentra y reconoce los signos de la secta desde su rol de víctima y le dice: “Yo era usted, yo estaba allá, al otro lado, y necesitaba ayuda”. El ex inspector se convierte en la res

que cuelga del otro lado de la vitrina, y con la presencia de este hombre, se da cuenta que ya nadie podrá verlo de nuevo, que está condenado a la muerte y al olvido.

Hablar de la ciudad como vitrina del crimen es una forma de proyectar dos ideas distintas. La primera tiene que ver con la miseria como un elemento cotidiano. Prostitutas, vagabundos, pobreza, alcohólicos se movilizan libres por la ciudad, la periferia cada vez más se transforma en un espacio simbólico antes que geográfico, y en cada caminar el sujeto que se mueve puede percibir lo que realmente es la ciudad, sus paradojas y más profundidad contradicciones. *Scorpio City* es, ante todo, un recorrido por la Bogotá infernal.

Por otro lado, la vitrina habla de cómo el crimen se ha mantenido oculto gracias a la naturalización de la miseria, que permite, como adelantaba, centrar “el mal” en esta “fauna urbana”, culpar a esta denominada lacra social que debe ser exterminada, como origen de todos los problemas de la ciudad. De algún modo, estos sujetos pasan por las vitrinas como una moda que se sostiene por un tiempo calculado, tal como las noticias centran el crimen en los asaltos cotidianos, pero nunca son capaces de develar el sistema que los produce.

Es evidente que Mendoza mueve voluntariamente a Sinisterra por distintos espacios bogotanos, que es algo muy parecido a lo que pasa en *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa, porque, en definitiva, la ciudad habla por sí misma, es un discurso paralelo al que dan los personajes que se sumergen y caminan por ella, su construcción responde al enfrentamiento constante entre los “infames” y los poderes que la manejan.

Sobre el tema de la violencia, que ya se torna evidente su intensidad con todas las descripciones realizadas, existen algunas reflexiones en la obra que permiten visualizarla como medio y fin. En la segunda parte del primer capítulo “Viajes de un elegido”, se presenta el diario de El Apóstol, sin ir más lejos, en el día 2 de abril éste afirma: “Ha llegado el momento de un nuevo exterminio. No se trata ya de sanar el miembro enfermo,

sino de amputarlo para salvar el resto del cuerpo. Ésa es la verdadera misión”. El calibre de la afirmación radica, nuevamente, en la metáfora médica sobre el crimen: el tumor no se puede extirpar, el cáncer es fulminante, hay que derrumbarlo todo para volver a empezar. A momentos se torna indudable que ésta es la respuesta al infierno bogotano, es la dificultad, visualizar el fin de todo lo que conocemos lo que la torna aterradora, y en eso radica el intento infructuoso del detective, en que sanar es equivalente a destruir. Más adelante, El Apóstol habla de su misión, cómo ha dado muerte a violadores, extorsionas, ladrones peligrosos y cómo la gente pide que se detenga esta “ola de violencia” en la ciudad, su admiración recae en la indignación de la sociedad, que sólo se estremece ante la sangre, mas no es capaz de ver la violencia en otro orden de cosas, de verla en sus propios cuerpos controlados y cómo el místico admite, orgullosamente, que la única forma de terminar con la violencia es ejercerla hasta la anulación de los poderes, pues él sabe que su vida también debe ser sacrificada por la causa.

Más adelante, en la investigación que llevaba Sinisterra cuando aún estaba a cargo del caso, se encuentra con unos reportes psicológicos de sujetos que cumplían con características similares a las de los asesinos de la secta. En resumen, la resolución tiene que ver con un desorden anterior del victimario que se sostiene de una percepción inferior de sí mismo. El inspector la desecha rápidamente porque sabe, en el fondo, que esto no se debe a un desorden, no hay nada de involuntario en esto, por el contrario, tiene que ver con una forma de mirar el mundo y a sus habitantes amparado en un dogma religioso que se ejecuta en el exterminio masivo de todo lo que atenta contra el mensaje de Dios, que es el mismo mensaje de cualquier poder que se impone sin ningún tipo de cuestionamiento.

En definitiva, *Scorpio City* muestra el uso de la violencia como un medio para lograr los escabrosos propósitos de los verdaderos criminales (amparados en la secta), pero

al mismo tiempo presenta un atisbo de finalidad cuando se torna la única manera de sobrevivir a los sujetos conscientes de la estructura, y en ese sentido, la proyección es la naturalización de ésta. Entonces, las opciones son las siguientes: vivir con los ojos cerrados o morir con los ojos abiertos.

## CAPÍTULO IV: ESCUCHAR LAS SEÑALES

### Análisis de *La señal* por Ricardo Darín y Martín Hodara y *Perder es cuestión de método* por Sergio Cabrera

Como hablábamos en el primer capítulo, Link advierte que el fenómeno de la novela policial no es sólo literario, también es televisivo y cinematográfico, y no hay que buscar demasiado para llegar a la conclusión que junto con el misterio, es la activa participación del lector la que permite el enganche masivo con el género, a tal punto de llevarlo a la pantalla grande. En uno de los ensayos que componen *No leer* de Alejandro Zambra, en donde se refiere a la lectura escolar, se muestra un consejo de su padre frente a la lectura de una obra extensa: “leer las dos primeras páginas y enseguida las dos últimas, sólo después (...) seguir leyendo de corrido. Si no alcanzas a terminar, al menos ya sabes quién es el asesino” (16). Esto deja de manifiesto la estructura típica del policial, que si bien ha estado sujeta a fuertes críticas es lo que en definitiva, mantiene al lector o al espectador involucrado hasta el final.

Otro posible aspecto, que también explica la actual proliferación de simposios y festivales, como es *Santiago Negro* en Chile, es la fascinante estética del género, en donde priman los tonos oscuros y una mirada de la ciudad como un tablero de juego, que permite verla no sólo como un lugar de tránsito. Sumado al detective, con su clásico abrigo largo, la vida bohemia que lo caracteriza y el innato poder para hacer justicia.

Es evidente que el género neopolicial ha realizado cambios sustanciales en estos reconocidos elementos, terminando en el hecho de que esta apuesta no es tan masiva como lo fue el género clásico, porque como afirmaba anteriormente, el mensaje que entrega no es de seguridad y tranquilidad, sino un profundo cuestionamiento al sistema establecido. En

este sentido, ni la literatura ni el cine neopolicial se sostienen en una función de mero divertimento, junto con ello, requieren de una profunda reflexión de todos los aspectos de nuestra sociedad, que lleva al lector a un espacio oscuro y angustiante. Sin duda, es complicado entender nuestra sociedad desde la perspectiva negativa que se plantea en el corpus analizado sin que, al final de todo, haya una luz de esperanza, como la que predominaba en el policial clásico.

### ***La señal***

La elección de *La señal*, dirigida por Darín y Hodora, radica precisamente en lo anterior. De algún modo, el filme se vuelve un puente entre el clásico y el neopolicial, en tanto respeta la estética del primero, pero incluye sutilmente el elemento del detective siendo vencido producto de sus propias debilidades.

El relato inicia en “in media res”, con una potente imagen del detective privado Corvalán mirándose al espejo, intuyendo la desgracia. Un destino fatal, que sabe, es él quien dicta y acepta. Cuando el relato vuelve al inicio y a medida que avanza, se encarga de engañarnos y hacernos sentir que el final podría ser feliz, pero es la muestra fehaciente de que, a pesar de todo, no son las circunstancias más fuertes que la propia voluntad del investigador. Lo cual genera un vínculo con el inspector Sinisterra en tanto no es tan importante su muerte, como su decisión de morir. En este sentido, el detective no deja de ser el héroe que siempre fue, aunque no logre su cometido, lo que nos remite al héroe de la tragedia clásica, y como su muerte, puede ser vehículo de redención.

El filme está ambientado en Buenos Aires, en 1952 (trece años después que *Plata quemada*). Estando ambos protagonistas, Santana y Corvalán, en un hipódromo haciendo apuestas, éste último divisa a una hermosa mujer en una mesa cercana. Apenas pasan un

par de minutos, la mujer le envía un papel con su número, se llama Gloria y le indica que sólo debe proseguir la conversación cuando ella conteste. El juicio rotundo es que estamos frente a una *femme fatale*, personaje típico del policial clásico:

La mujer fatal es la mujer que todo hombre debe desear, pero, (...) siente temor ante la mujer que se sitúa siempre en el decorado. Tal como expresa Zizek en su análisis de los filmes noirs: “El destino de la mujer fatal en el filme noir, su derrumbe histérico final, ejemplifica perfectamente la proposición lacaniana de que la mujer no existe; su poder de fascinación oculta el vacío de su inexistencia” (1991: 113). El detective (el hombre) rechaza a la mujer porque comprende que nunca será suya, porque cree que no hay nada tras la máscara al observar sus deseos escenificados (Franken y Sepúlveda, 136).

Otra curiosidad de *La señal* respecto del quiebre con el género clásico, es que Gloria utiliza esta supuesta “histeria” femenina para cumplir sus cometidos. Creemos que se enamora, que pierde el juicio, que sufre, que es débil e indefensa, pero por el contrario, es ella la que engaña al detective, la que lo utiliza como una moneda de cambio. Por otro lado, Corvalán cree que esta mujer será suya, que lo necesita, porque hay algo detrás de la máscara, pero no es lo que él esperaba. Con esto, podemos ver que, en cualquier orden de cosas, todas las certezas de los neodetectives caen, y es el reconocimiento de haberse acercado a lo imposible, lo que los lleva a la muerte.

El siguiente escenario es la oficina de los detectives, en donde se visualiza la mediocridad de los casos. Corvalán lo sabe y se siente miserable por ello, de hecho, el

último caso que resuelve implica rescatar a un gato de una anciana desde arriba de un árbol. Con esto se adelanta otra de las verdades sobre el investigador: en esta situación, la primera propuesta que valga la pena, debe tomarse, sin importar las consecuencias. De algún modo, Corvalán está resignado a una vida monótona y patética, el filme muestra la decadencia del oficio, de una manera muy distinta del género clásico donde el detective tiene una posición social importante. En este caso, sin duda, la película se acerca más a la novela negra, en primera instancia porque el protagonista tiene un profundo conflicto existencial que intenta opacar con su trabajo, y porque, si bien su fin último es moralmente correcto, su actuar y los medios que utiliza, lo llevan a una compleja posición que está al límite de la ley. Esto es porque el detective, desde la vertiente negra, se ensucia las manos en la resolución del crimen. Esto queda claro en un cruce de palabras que tiene Corvalán con su padre, el cual vive en un asilo, en donde en una de sus visitas el detective hace la siguiente apreciación sobre el acordeón:

-Lo noto un poco ahogado, me parece que el fa de arriba está un poco bajo.

-Buen oído, pibe, hubiera hecho carrera.

-No es lo mío.

-Y al final, ¿qué es lo suyo?

-Usted sabe, lo que hago (12:52 – 13:15)

¿Qué es lo que hace realmente el detective? Es una pregunta que define en toda la amplitud el género neopolicial y la respuesta podría sentar un precedente para su lectura, en tanto su función y la postura del lector sobre ello. El detective busca, pero no busca un criminal, un botín o una víctima, el detective va tras la verdad, a cualquier precio. Si bien

desde el policial clásico, se visualiza la profesionalización del investigador privado, no es el dinero lo que lo mueve, de hecho, en el caso de *La señal*, lo que lo mueve es, primero, la emoción ante un caso realmente importante y, segundo, atisbar la posibilidad de escapar de su patética realidad. Esto último radica sobre todo en la soledad del detective la cual, si bien puede tener diversos motivos, el principal es la posición del personaje que bordea la legalidad y que desde ahí, en su búsqueda, adquiere conocimientos sobre implicados y sobre situaciones que permanecen ocultos para la mayoría de las personas. El investigador es un escéptico, sabe que su aporte a la justicia es ínfimo o nulo, por eso llegar a la verdad se vuelve más bien una meta personal que filantrópica.

Finalmente, Gloria se comunica con Corvalán, necesita que siga a un hombre y le informe de todos sus movimientos. Desde el inicio, Santana, su socio, funciona como una especie de consciencia, siempre dudó del caso y de ella, siempre dudó del actuar de Corvalán. En apariencia, cuando el detective involucra algo más que su poder resolutivo, algo advierte que el desenlace será trágico. Como en la vida, reflexiona su socio mientras juegan billar, hay que esperar la señal. Pero Corvalán no está esperándola precavido, sólo quiere que aparezca para perderse en ella, para llenarse de sentido: “Una señal y todo cambia / No, uno cambia, y se anima a hacer lo que nunca se atrevió a hacer. Eso dicen” (35:01 – 34:07)

La señal radica en la infidelidad de Perla, la pareja del detective, en tanto él no tiene nada más, sólo a ella y a su mascota, Loba. Esto lo lleva a un cuestionamiento que radica, más allá de la traición, en el concepto de verdad, cómo lo que duele es aquello que no puedes ver, lo que enloce es lo que está destinado a imaginarse. Quizá es esto el más profundo karma del detective, pues aunque sea capaz de reconstruir el crimen, siempre

existen aspectos que están fuera de su capacidad como ser humano, entre ellos las más profundas intenciones de quienes cometen el crimen.

Desde aquí, se desencadena el verdadero móvil del crimen que arrastra Gloria, cuando en un diario, los detectives se dan cuenta de un brutal asesinato con “tintes mafiosos” del hombre que estaban siguiendo. Santana le recuerda a Corvalán que el mundo está dividido en dos y que ellos están “del lado de los buenos”. El detective se reúne con la mujer, ésta le pide protección y él accede. La víctima era la mano derecha de “El Noruego”, su esposo, el cual maneja todo el círculo de juego y prostitución de la zona, la muerte, entonces, se corresponde con que Dino, el único sobreviviente de una familia que el criminal masacró en Sicilia, logra comprarlo, lo que desencadena la furia de “El Noruego”, que asesina a Perturato con su sello característico: ahorcar a través de un alambre.

En el cine, Gloria se confiesa: odia a su marido desde los quince años, cuando la obligaron a casarse con él para mejorar la situación económica de su familia, y él la desprecia por no haberle dado nunca un hijo. Por esto, el criminal sospechaba de todos, incluso de ella, por este motivo la mujer entrega a Perturato como el traidor, para salvarse de la muerte. El detective le cree cada palabra y cada gesto, y cierran el pacto de protección con un conmovedor beso. Inmediatamente, en la próxima escena, aparece Santana, advirtiéndole del error que comete, le dice que no es profesional, a tal punto, que disuelve la sociedad.

De aquí en adelante el detective Corvalán se introduce en un callejón sin salida, sabe que tiene que escapar, le encarga a Loba a Santana y emprende un viaje sin retorno: se separa definitivamente de su socio, alguien mata a “El Noruego”, pierde el rastro de Gloria, se despide de su padre, el estado de salud de Evita empeora, encuentra a Loba muerta en su casa. Pero la mujer aparece y escapan juntos. Hasta aquí, todo resulta perfectamente

normal, a la usanza clásica del género, cuando ella le habla de un dinero escondido que les permitiría emprender una nueva vida juntos. Lo único que necesita es alguien que pueda abrir la caja fuerte donde se encuentra la fortuna. Entonces reaparece el juego de espejos, la mujer también se refleja en el espejo mientras tienen sexo, como síntoma de una doble cara, delatando sus intenciones ocultas, y el detective se refleja, la misma escena como parte del filme, reafirmando que la tragedia que se avecina pero haciendo concluyente de decisión, considerando que no le queda nada más que esta vida que se apaga: no está seguro, pero es todo lo que tiene. La apertura de la caja fuerte es el final, la develación de la traición, la cara impávida de la mujer llevándose el dinero y la posterior escena con Santana reconociendo el cuerpo de Corvalán mientras escucha por la radio la muerte de Eva Perón.

*La señal* es un interesante híbrido entre filme *noir* y neopolicial latinoamericano, en tanto cumple con la estructura del género negro, pero mostrando un desenlace con la muerte del detective. En definitiva, la historia perdería todo rasgo de credibilidad al finiquitar de otro modo. Si realizamos un paralelo entre Santana y Corvalán, el primero apoya el régimen peronista, es decir, el gobierno de turno, es profundamente cuidadoso y está siempre pensando en mantener los casos más confiables y rentables, por el contrario, el segundo se burla de la fidelidad política de su socio, corre riesgos absurdos y pierde la cabeza por una mujer que lo lleva a involucrarse con los sujetos más peligrosos de Buenos Aires. De algún modo, el protagonista muestra las consecuencias de ir más allá de la superficie, cuando lo único que se tiene es la verdad, más aún, si es una verdad que le pertenece. En esencia, el detective del neopolicial es un sujeto desprovisto de sentido, porque es capaz de captar el absurdo del sistema, de la sociedad en la que vive. Sabe, con certeza, que todo lo que hace responde al funcionamiento de una gran máquina que él no conduce y no está dispuesto a fingir que eso es lo correcto o, al menos, que llena sus

expectativas. Por ello, el protagonista se lanza al abismo, al igual como lo hace el inspector Sinisterra.

El amor, tal vez, es una mera excusa para escapar de una rutina que oculta lo peor de la ciudad, por eso le molesta y no le interesa mantenerse en ese círculo de seguridad. El detective del neopolicial intuye su destino en el escenario que le fue otorgado y le es imposible negarse a cualquier oportunidad de desbaratarlo, aunque ello termine con su vida.

Por otro parte, lo que nos devuelve al sincretismo del filme, el móvil del crimen no responde a un fin político, de hecho, es posible que las conexiones de la película con los sucesos que rondan la agonía y posterior muerte de Eva Perón, permitan más bien contextualizar con fidelidad el periodo histórico en el que se centra la historia. Aún así, hay una escena en donde van en busca de un estafador, el cual interceptan de noche en un callejón. El hombre al verse acorralado profiere un discurso en donde afirma que “a los oligarcas se les ocurre cagar al pueblo, dónde vamos a ir a parar (...) Lo que el general dice y no hace, lo hago yo, si Evita no estuviera enferma, lo haría ella”(45:07 – 45:17), a lo que Santana responde golpeándolo directo en el rostro.

Esto último deja entrever cómo el criminal y el móvil del crimen en Latinoamérica se torna mucho más complejo que el del género clásico, esto es porque las desavenencias políticas han llevado al pueblo a cometer acciones ilegales para sobrevivir, las cuales junto con entremezclarse con otro tipo de crímenes, resultan una oposición frontal al ciudadano común que decide respetar el sistema como síntoma de decencia y esfuerzo. Discutir cuál de las dos posturas es la correcta no es del todo pertinente en este caso, pero sí permite distinguir al criminal por oficio y al criminal como consecuencia de la estructura social, lo que vuelve a posicionar al detective, como en *Scorpio City*, en un complicado lugar, pues al enfrentarse al crimen se está enfrentando también a los ciudadanos y a un poder mayor, que

no le es posible abarcar, sólo denunciar, si es que no es silenciado antes. Pero Santana está a favor del gobierno y a Corvalán no le interesa denunciar nada, su resignación es de orden superior.

Respecto de la ciudad y la violencia, ambos se trabajan con menor protagonismo que *Scorpio city* y *Plata quemada*. Lo primero es que, como se planteo anteriormente, *La señal* se posiciona como un puente entre el relato negro y el nuevo, de hecho las tonalidades que presenta la película en cada escena tienen predominancia en los tonos oscuros y el sepia, característico de los filmes de policial clásico. Otro aspecto similar al relato tradicional, es que la ciudad sigue siendo un escenario que acompaña al detective en su búsqueda, se esconde en ella y la conoce como la palma de su mano, así mismo, Buenos Aires se muestra como un panorama histórico de mitades del siglo XX, en donde podemos ver pasear personas con las tenidas de la época, así como automóviles y la constante presencia radical con la situación médica de Eva Perón.

La violencia no se trabaja de manera explícita como en el resto del corpus, salvo en el minuto 59:35 cuando Corvalán presencia el acribillamiento de algunos hombres del “Noruego” y ya al final de la película en el minuto 86:54, cuando Corvalán muere asesinado. Los motivos por los cuales la violencia no es explícita radica entonces en el contexto histórico en el que está ambientado el relato, en el cual predomina el crimen a manos de las mafias, y el relato fílmico busca mostrar cierta estabilidad socio-económica generalizada propia del género tradicional con las tomas realizadas de la ciudad. A pesar de todo, esto se ve cuestionado con la aparición del hombre en el callejón anteriormente citado, dando luces de un problema social latente, aunque oculto.

Finalmente, es la mujer la que encarna el crimen y la corrupción, lo que se hace patente cuando se devela todos los engaños llevados a cabo para conseguir el dinero de su marido. Frente a la maquinación de Gloria el detective no puede hacer nada, por el contrario, la toma en primer plano, intermitente pero sostenida, de su rostro desde el minuto 87 evidencia el juicio interno que arrastra el protagonista con su deceso sabiéndose involucrado en algo demasiado prometedor para ser verdad y que, por lo tanto, debía terminar en una desgracia, que es el mismo proceso que vive Sinisterra cuando se encuentra frente a frente con la verdad: en el momento en que los esfuerzos parecen dar frutos, el crimen muestra su cara más terrible.

### ***Perder es cuestión de método***

Desde Colombia, *Perder es cuestión de método*, filme basado en la obra homónima de Santiago Gamboa, presenta un escenario muy distinto, mucho más cercano al neopolicial latinoamericano. Esta producción colombo-española se centra en el asesinato por empalamiento de un hombre. A medida que avanza el relato, se revela la verdad del crimen, el cual está ligado a la especulación inmobiliaria en el que importantes empresarios y políticos del país están involucrados. El político, el primer involucrado, rapta a la víctima, Pereira Antúnez, que ostentaba de importantes propiedades, pero ésta muere producto de su avanzado estado de diabetes, lo que los llevó a conseguir otro cuerpo y fingir su entierro. El plan, entonces, fue empalarlo al sur de la represa de Sisga para aterrorizar a quienes intentaran involucrarse también en la adquisición de los terrenos.

Lo particular de este filme es que quien cumple el rol de detective es un periodista llamado Víctor Silanpa, el cual como todos los investigadores analizados, tiene una vida completamente miserable. Sin ir más lejos, Silanpa sufre de hemorroides y vive

contemplando la imagen de la mujer que lo abandonó. Sin bien en la obra de Santiago Gamboa aparecen dos personajes femeninos que cumplen un importante rol respecto de la causal amorosa, la ausencia de éstas permite al filme concentrarse en la naturaleza del crimen y en los paseos del investigador por la ciudad.

El papel del periodista parte con la llamada del coronel Moya, el cual a cambio de que le escriba un discurso para presentar en la asociación religiosa para bajar de peso a la que quiere pertenecer, le permite conseguir y publicar información exclusiva sobre el caso en cuestión. La caricaturización del coronel es de vital relevancia para reconstruir la visión del detective, ya que cuando Silanpa resuelve el crimen, el capitán le roba el crédito de la investigación y luego destruye las pruebas a cambio de una “consideración monetaria”, arguyendo que “echar a andar” la maquinaria de la justicia es algo muy engorroso, por lo que es muy difícil que cumpla con su deber. Respecto de esto, en la última escena (96:32), la cámara realiza un zoom desde la figura del coronel hacia la totalidad de la sala, el policía está leyendo su discurso (escrito por Silanpa), en donde, con una falsa humildad, hace gala del proceso de justicia que él habría llevado a cabo, insistiendo en que el crimen “no conoce fronteras ni jerarquías” (96:45). A medida que la cámara se aleja, puede verse al coronel galardonado, sentado al centro de una larga mesa y, al final, siendo aplaudido con fuerza por el público presente. Desde aquí, se visualiza implícitamente la humillación que sufre el periodista cuando su búsqueda de la verdad se convierte en un facilitador de la corrupción.

En definitiva, el esfuerzo del periodista es en vano, lo que lo lleva no solamente a confirmar la corrupción absoluta del sistema, sino a volver a su casa sin nada, tal como se presenta al inicio de todo. Con esto, el relato fílmico se vuelve circular, pues Silanpa vuelve a la misma situación de desolación en la que partió. En efecto, ambas escenas tienen como

espacio su departamento en donde la única persona presente es él. La primera, parte con un en el minuto 1:02 con un zoom a un maniquí, lentamente la cámara se desplaza hacia atrás con la intención de mostrar el estado del departamento del periodista, el cual se encuentra totalmente desordenado, mientras él está sentado sufriendo por las hemorroides. Entretanto, el protagonista hace alusión a que fue abandonado por su novia. Ya al final, en el minuto 94: 25, suena el timbre y aparece Quica, una joven prostituta, quien prontamente se marcha ante la negación que hace Silanpa de su relación por ser menor de edad, habiendo sido amenazado por el coronel para que el periodista le permitiera manipular la información recogida del caso. Entonces la cámara realiza un primer plano al rostro magullado del reportero, mostrando la desolación por haberlo perdido todo. Sin duda, el retorno a la nada es mucho más doloroso, ya que Víctor Silanpa consigue no sólo resolver un complejo crimen a costa de su seguridad, sino que también encuentra el amor, y todo se ve truncado por los intereses egoístas de los que sostienen el poder. Con esto, la vulnerabilidad del detective es evidente y absoluta, convirtiendo su labor ya no en un acto de heroísmo, sino más bien en un acto silencioso e inútil. No es menor entonces, que los únicos que sepan la verdad sobre la investigación sean su compañero de labores y los lectores.

En el crimen, están involucrados un concejal, un abogado (familiar del político), un empresario y un ingeniero, los cuales se enfrentan y traicionan con tal de conseguir los terrenos en disputa. Lo realmente importante de esto, junto con visualizar la diversidad de los actores del crimen, es el nivel de corrupción y la impunidad que caracteriza los escenarios literarios y fílmicos colombianos. “La sinceridad es algo que no se puede improvisar” (3:43-3:45), con estas palabras Moya le pide a Silanpa que le escriba el discurso para ser parte de esta institución evangélica que lo ayudará a bajar de peso. Es una afirmación reveladora, en tanto presenta la verdad como una construcción, que es,

precisamente, el manejo que se le da a la investigación del periodista. Al final, la búsqueda de la verdad tiene como fin no delatar a los culpables, sino conocerlos para ocultar las pistas definitivamente y obtener una ganancia de ello.

La canción introductoria del filme titulada “Untados” de la banda colombiana *Aterciopelados* adelanta de algún modo el posible desenlace de la historia:

Ya no hay decencia que valga, no hay honor, la horrible ley de la selva de cemento, supervivencia para el más violento, honor y escrúpulos son un invento de un pasado lejano polvoriento. Todos estamos untados, todos quedamos involucrados, todos andamos armados.

Es interesante cómo vuelve a tener sentido la discusión sobre la violencia subjetiva y objetiva desde Zizek, pues si bien la lógica del género policial tradicional es ir en busca de un sujeto criminal, en el neopolicial latinoamericano el criminal se multiplica por miles, siendo éste más bien un representante de una realidad que tiende al crimen como modo de vida y, por ende, a la violencia. Desde aquí, el término “untados” se vuelve significativo, pues no se refiere a una condición esencial, sino a una conducta adquirida desde el espacio de lo inevitable, es decir, los sujetos cometen crímenes y ejercen la violencia por un mal manejo gubernamental, y es este mismo poder el que los condena y los desconoce. Ahora, *Perder es cuestión de método* muestra al criminal “voluntario” el cual delinque por una motivación egoísta, pero la panorámica que muestra de la ciudad, confirma las consecuencias de esto, específicamente en la pobreza y en las fuertes imágenes de violencia descritas a través de las tomas. Además, esto se ve en momentos que parecen cotidianos, como cuando Silanpa asiste al servicio médico legal para investigar la identidad del

empalado (8:23), el médico a cargo le comenta lo difícil que es averiguar los nombres de todos los muertos que llegan por montones, lo cual parece por completo normal, sumado a las cifras de fallecidos que nadie reclama.

En esta instancia, el periodista encuentra a una especie de Sancho, un hombre que busca a su hermano, del cual no sabe su paradero, y que se convierte en su ayudante. A lo largo de la historia, mientras ambos intentan averiguar algo del crimen, en la radio, en la televisión y en sus propias conversaciones se refleja el estado actual del pueblo colombiano: se habla de huelgas, contingencia policial, descontento, muertes, guerrilla, narcos, política, que el protagonista afirma de ésta última que es “una vaina muy complicada” (21:32).

En una visita al Bar “Lolitas”, el protagonista conoce a Quica e intenta mantener relaciones con ella, pero se queda dormido por la borrachera. Ésta lo lleva a su casa, en un barrio muy pobre alejado del centro, con el cual se hace una contraposición constante con las mansiones en las que viven los sujetos involucrados en el crimen. Hay ciertas tomas de la ciudad que entregan mensajes muy potentes sobre Bogotá, entre ellas, la más decidora es la que comienza en el minuto 6:23 en la cual, tras los árboles de la laguna de Sisga, aparece una imagen borrosa de la metrópoli, específicamente de sus grandes edificios, la cámara con lentitud desciende estableciendo un plan general y es posible ver la superposición entre el cuerpo empalado en estado de descomposición del empresario y Bogotá tras él. Es evidente que la visión que el director quiere dar de la urbe es la de un lugar podrido por la corrupción, la cual se manifiesta en los momentos de violencia, en la pobreza y en el miedo e inseguridad constante en la que viven sus habitantes. Esto se suma al desenlace del periodista, que muestra el testimonio sobre la imposibilidad del cambio en el estado actual de las cosas.

En el minuto 30:06, se presenta la casa de la joven prostituta, quien vive en una especie de bloque en una población en las afueras de Bogotá, figura lavando ropa íntima mientras la cámara recorre y muestra la humildad de su hogar. Pocos minutos después (34:21), se presenta una toma de la mansión del político involucrado, Marco Tulio Esquilache, quien llega de jugar polo con su cuñado, fingiendo una reunión familiar, para poder hablar sobre las propiedades de Pereira Antúnez. El panorama es contradictorio: mientras los ricos y poderosos perjudican al pueblo para mejorar aún más su condición socio-económica, los pobres luchan para sobrevivir y se resignan a las injusticias cometidas, sabiendo que no hay nada que puedan hacer.

Cuando se enteran de que Pereira Antúnez había donado parte de las tierras al “Paraíso terrenal”, unos baños turcos con una filosofía naturista detrás, Silanpa asiste fingiendo que Quica es su pareja para recolectar información sobre el asesinato. En este proceso, la prostituta le cuenta que su mayor sufrimiento fue cuando mataron a su hermano, el cual fue raptado por unos hombres en uniforme y luego dado por muerto, sin conocer nunca la identidad de los asesinos. Con esto, se visualiza cómo afecta el tema de la injusticia a las clases bajas y cómo las respuestas nunca llegan, para lo cual sólo les queda resignarse, además de mostrar la evidente problemática bipartidista en el suceso del rapto. Por ello, en su discurso se repiten afirmaciones sobre la verdad como algo inalcanzable.

Como era de esperar, Victor Silanpa comienza a ser perseguido y extorsionado (destruyen su auto y su departamento) para que no se involucre en la investigación. Ahora, el panorama es el siguiente: el empresario y el ingeniero se unen para pelear las escrituras con el concejal y su cuñado. La problemática reside en que el documento oficial que les concedería las tierras en disputa está perdido, necesitan conseguirlo para apropiarse del terreno, lo que han podido rescatar de esto, es que el concejal no es el único interesado, y

éste los necesita para cedérselos al distrito y así volver al senado, en conclusión, los necesita para un soborno y hacer carrera política.

Otra escena que confirma la compleja situación colombiana es la reacción de un taxista que lleva a Silanpa (62:32). El periodista coge un inhalador para detener su tos, y el conductor pensando que es gas paralizante, lo apunta con un arma. Como planteaba anteriormente, el miedo es un sentimiento latente en la población. Posteriormente, el protagonista logra robar las escrituras y va a visitar a un amigo que está en una clínica psiquiatra, curiosamente, es él quién resuelve el misterio del empalado, asegurándole que Pereira Antúnez es la víctima y que es muy probable que a quien enterraron, es un impostor. Los secuaces del empresario van por el concejal, en medio de una avenida, interceptan el auto en el que viaja, rompen las ventanas y los amenazan a plena luz del día (69:20). En esta escena, hay dos elementos a considerar: el primero está relacionado con el uso de la violencia como símbolo de poder, en efecto, la amenaza constituye un medio que permite a los criminales ser respetados y ejecutar sus objetivos libremente, sin que nadie se atreva a detenerlos por miedo a las represalias. Por otro lado, mientras transcurre la escena, la cámara se mueve de acuerdo a los personajes involucrados en el enfrentamiento, y en segundo plano, se visualiza un grupo de transeúntes que se detienen a observar lo que ocurre, pero el resto de los que caminan por el lugar permanecen tranquilos, haciendo caso omiso de la situación. Esto muestra el papel del ciudadano común frente a la violencia, el cual se limita a ser un espectador o a ser un cómplice involuntario del suceso ante la imposibilidad de hablar y de exigir justicia.

Otras escena representativa de la violencia, transcurre cuando la persecución de Víctor Silanpa se vuelve definitiva, y los hombres de Heliodoro Tiflis, el empresario dueño del bar “Lolitas”, arriban en la casa de Quica (79:56). El periodista se enfrenta a golpes a

los criminales que intentan matarlo, predominan los primeros y medios planos con la intención de hacer patente en los cuerpos la brutalidad de la escena. El enfrentamiento termina con Quica asesinando con un cuchillo extraído de la cocina, al hombre de Tiflis, viéndose entonces involucrada en la muerte de una persona sin ser ella parte de la planificación del crimen. De algún modo, esta escena muestra cómo los movimientos y acciones amparadas por la corrupción llevan a inocentes a cometer acciones criminales, y cómo determinan, en consecuencia, su destino. Lo mismo ocurre con los hombres que protegen a los distintos involucrados en el robo de las propiedades, pues funcionan como marionetas de quienes, al final, se quedan con todo el botín.

Como es posible observar, la ciudad y la violencia funcionan como dos elementos indisolubles, la construcción de la urbe es un acto violento y cada espacio de ésta se encuentra cargado de violencia, lo cual se representa en el miedo de la población, la imposibilidad de hablar, los contrastes socio-económicos radicales, el libre movimiento de los criminales y de los grupos políticos que se enfrentan. Respecto de esto último, Juana Suárez cita una entrevista a Gamboa, autor de la novela homónima, y éste plantea que su interés radica en un tipo de violencia que proviene de otra expresión de violencia mayor. Con esto, se refiere a “La Violencia”, cuando a mediados del siglo XX se enfrentan las dos fauces políticas de Colombia, dejando una huella imborrable de terror en la población a propósito de los múltiples abusos que se cometieron. Incluso así, la tesis de la autora se sustenta en que “la violencia no es una sola y que varía con el tiempo (...) algunas expresiones de violencia se revelan como fenómenos nuevos” (18-19), lo que nos lleva a replantear el concepto desde distintas posiciones. Desde mi punto de vista, la más importante para *Perder es cuestión de método*, radica en el inconsistente y contradictorio discurso de las autoridades, que aunque en Colombia es más visible, es un problema que se

vive a lo largo de Latinoamérica. Tal como plantea Foucault en el capítulo “Sociedad punitiva” presente en *La vida de los hombres infames*, el principal mecanismo del gobierno ante la delincuencia es el encierro. El autor plantea entonces dos aspectos importantes: a) la cárcel “impide al poder judicial controlar y verificar la aplicación de las penas” y b) las consecuencias de la prisión “aboca (a los sujetos) definitivamente a la criminalidad” (39). Si bien esto es patente en *Plata quemada*, en el filme de Cabrera se visualiza con más fuerza algo mucho peor: encierran a los que ejecutan, pero dejan libres a los autores intelectuales del crimen, bajo la condición de que el robo se comparta con las autoridades. En este sentido, la estructura social propende al crimen, como una manera de conseguir hombres y mujeres que estén dispuestos a ensuciarse las manos para llevar a cabo los intereses de otros, formando sujetos que ayudan y que ejecutan, que son, para la sociedad en general, los verdaderos criminales, los que deben ir a la cárcel y ser castigados. En resumen, el Estado no soluciona el problema de la delincuencia, al contrario, lo potencia y se sirve de él, para después renegar y castigar a los sujetos que lo llevan a cabo. Zizek y Suarez lo afirman: el origen de la violencia para la sociedad parece invisible, por ello, los culpables siguen siendo quienes están al final de la cadena. ¿Qué puede ganar el detective, entonces, luchando con una fuerza invisible?

## CONCLUSIONES

El análisis realizado en esta tesis permite dar cuenta de diversos aspectos que explican el asentamiento del género policial en Latinoamérica. Nuestra región, en su persistente caos, es terreno fértil para la creación de novelas y rodajes en tanto el crimen está presente en cada capa de la sociedad. Pero como hemos discutido respecto de la caracterización del género, el acercamiento al acto criminal ya no es una aproximación matemática e higiénica, sino todo lo contrario, es “sucia” y de una complejidad inabarcable.

El fracaso del detective radica precisamente en ello, ni su inteligencia ni el poder que detenta como representante de la justicia, es suficiente para resolver el crimen, después de todo, el investigador ha sido siempre un facilitador del proceso, pues quien juzga y evalúa las penas ha sido siempre el Estado. Por ello, el detective queda atado de manos cuando se da cuenta que son las autoridades, quienes tienen el poder, los verdaderos ejecutores del crimen.

En este sentido, la nueva novela policial latinoamericana, en conjunto con las expresiones cinematográficas de la misma línea, se erigen como un medio de denuncia, lo cual se sostiene del fracaso del detective. Como adelantaba en el análisis, no es casual que el único testigo de la hazaña detectivesca sean los lectores y los espectadores. La pregunta que surge entonces es: ¿cuál es nuestra toma de posición al respecto?

Frente a este tipo de producciones, es evidente que diálogo entre ficción y realidad deja un nuevo mensaje que debe ser escuchado. El nuevo género policial latinoamericano no puede reproducirse sin un anclaje histórico patente, en primera instancia, porque la noción de crimen y de justicia son extraídos de la realidad, y su entendimiento no puede ser distinto del que se presenta en la sociedad en particular a la que refiere, si esto ocurriera, el

“texto” (entiéndase novela y cine) no podría generar el efecto que requiere: el policial posiciona al lector en su propio espacio y le permite advertir lo que, en su rol, no le está permitido ver, es decir, le muestra la parte del proceso policial que permanece oculta para el común de las personas. El lector de policial no se obsesiona con el cuadro del crimen porque necesita saciar su curiosidad ante un enigma cualquiera que se plantea, ante todo, necesita conocer las verdaderas motivaciones de ese crimen y el largo camino que se debe recorrer para llegar a él. Por eso, cuando el criminal está tras las rejas, el lector se tranquiliza y puede volver a mirar su sociedad como lo que desea que sea, un lugar transitable, en toda la extensión de la palabra.

El vuelco que genera el policial latinoamericano obliga entonces a quien lee a tomar otra posición, ya no de mero espectador de una situación propia, pero lejana, este nuevo género debe indignarlo, sacarlo de su círculo de seguridad, llevarlo al cuestionamiento de las estructuras sociales y de los verdaderos culpables, en definitiva, sentir que él también es víctima de lo que acontece, y que ante el fracaso del detective, sigue siendo víctima. En efecto, el desplazamiento del justiciero a una condición de mártir responde a una sola afirmación: estamos siendo engañados, gravemente engañados. ¿Por qué el héroe de la tragedia griega debe morir? Porque sin su muerte, el acontecimiento que moviliza el argumento no adquiriría la relevancia que merece y entonces no permitiría la purga correspondiente.

El lector en este caso, también debe identificarse como sujeto que recibe las consecuencias del acto criminal, y como tal, es capaz de evaluar la actitud que toma la sociedad frente a los criminales. En *Plata quemada* se presenta una sociedad carente de prioridades, que no es capaz de entender las circunstancias más allá de la propia herida; *Scorpio city* muestra cómo es posible corromper la mente de cualquier persona ante el

miedo o ante un beneficio personal, más allá de lo que ocurra con el resto de la sociedad. *Perder es cuestión de método*, por su parte, evidencia a una sociedad que limitada sólo al acto de la observación y la resignación; finalmente, *La señal* nos permite entender las consecuencias de creer en algo mejor, cuando la realidad demuestra la imposibilidad de ese acto de fe.

Todo lo anterior se proyecta en la ciudad, porque es ella quien permite y esconde este estado de cosas. La injusticia no es sólo el acto de robar o de matar, la construcción de la urbe es también un acto de violencia innegable y evidente, aún cuando la sociedad lo olvide o evite aceptarlo. La ciudad como vitrina del crimen apunta a ello, a que cada inequidad es constructora de violencia y por ello, se torna protagonista, porque es un ente vivo y lleno de significados que perpetua la injusticia. La visión demoníaca o infernal de la metrópoli radica en que ésta se ha vuelto un espacio cómplice de la criminalidad, por ello, deja de ser aliado del que investiga y se torna un laberinto al mismo tiempo que una tumba para él. Con esto, la violencia también se vuelve cómplice del crimen, en tanto la sociedad se ha acostumbrado a reaccionar ante de violencia física y evidente, ante el golpe y la sangre, enfrascándose en un mero discurso mediático, omitiendo la violencia objetiva o sistémica que es el origen de todos los actos que atentan contra la integridad de la sociedad y que se sustenta de un discurso que avala su actuar, y que logra que sujetos en la misma calidad de víctimas, se culpen y se juzguen entre ellos. Por lo anterior, darle a la ciudad una intención de denuncia depende netamente de quien lee.

Como es posible ver, las discusiones teóricas sobre la caracterización del género policial no son suficientes sin un análisis particular de las novelas y filmes que se enmarcan dentro de estas producciones, porque si bien, existen elementos que son transversales a

todas las obras, hay otros específicos y que dependen en gran parte del contexto de producción de éstas, por ello es tan importante reflexionar en torno a la significación de los sujetos y espacios que conforman las historias. La apelación inicial sobre la consideración académica que se tiene de la novela y cine policial se explica desde el punto anterior, en tanto la intención de darle un espacio de estudio más sistemático al género, considerando la no menor cantidad de material que se ha escrito hasta ahora y los fecundos análisis que pueden llevarse a cabo no sólo desde el género en particular, sino de otros aspectos asociados como la traslación literaria de Estados Unidos a nuestra región, la evolución de los géneros, el rol de la literatura en la sociedad y temas como la ciudad y la violencia, que siempre están vigentes por su trascendencia y constante mutabilidad.

Queda pendiente en este trabajo ahondar mayormente en la ciudad y la violencia proyectadas en la historia, considerando que son temáticas que han evolucionado con notoriedad en el tiempo y que son de profundo interés tanto literario como social, el motivo por el cual no se dio una visión más amplia de ambos aspectos es porque el foco de la tesis está puesto en el neopolicial latinoamericana y en la re-significación de sus elementos respecto del género policial tradicional, por ende, proyectar más allá el estudio de la ciudad y de la violencia podría haber sido una variante que desviara el objetivo de este trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuente primaria

#### Literarias:

- Mendoza, Mario. *Scorpio City*. Bogotá, Planeta: 1998.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Barcelona, Anagrama: 2009.

#### Cinematográficas:

- *Perder es cuestión de método*. Sergio Cabrera. Latinia producciones, 2004.
- *La señal*. Ricardo Darín, Martín Hodara. Coproducción Argentina España, 2007.

### Fuente teórica

#### Caracterización del género:

- Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora: 2000.
- Forero Quintero, Gustavo. "La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género" En: *Coloquio Nacional de Historia de la Literatura Colombiana*, Medellín: 2008.
- Forero Quintero, Gustavo. "Indefiniciones y sospechas del género negro" En: II Simposio Internacional de Novela Negra, Bogotá: 2006.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos aires, Ediciones Colihue: 1996.
- Link, Daniel (compilador). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires, La Marca editora: 2003.

- Pöppel, Hubert. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia: 2001.
- Romero Montaña, Luz Mireya. “Raíces históricas de la toma de posición fatalista en la nueva policíaca colombiana”. En: *Asian Journal of Latin American Studies*. Volumen 20, N° 4: 2007.

#### **La ciudad y sus problemáticas:**

- Benjamin, Walter. “Hacia la crítica de la violencia” en *Estudios metafísicos y de la filosofía de la historia* (Obras completas, libro II volumen 1). Madrid, Abada editores: 2010.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata, Editorial Altamira, 2006.
- Pérgolis, Juan Carlos. *Bogotá fragmentada: cultura y espacio urbano a fines del siglo XX*. Bogotá, TM Editores: 1998.
- Santos, Danilo. “Novela negra chilena reciente: una aproximación citadina”. *Anales de literatura chilena*, año 10, junio 2009, número 11, 69-90.
- Suarez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Iberoamericana, Madrid: 2010.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona, Paidós: 2009.

#### **Sobre cine y literatura:**

- Gaudreault, André y Jost, Francois. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós: 1995.
- Quintín. “De una generación a otra: hay una línea divisoria”, en *El nuevo cine argentino*. Buenos Aires: FIPRESCI-Editorial Tatanka, 2001.