

La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género

Por Paula GARCÍA TALAVÁN*

*Cada andanza que asumen nuestros anti-
héros es un gesto ético que apunta a develar
las injusticias.*

Ramón Díaz Eterovic

TAL Y COMO DENUNCIABA Manuel Vázquez Montalbán en la década de los años noventa del siglo XX, la novela policial “pertenece a esa clase de expresiones culturales que constantemente han de estar pidiendo perdón por haber nacido”.¹ Razón no le falta, sobre todo si pensamos que desde sus orígenes² y principalmente desde que estallara el éxito masivo de esta clase de relatos publicados por Conan Doyle entre 1887 y 1927 —cuyo protagonista, el detective Sherlock Holmes, se inspira en el modelo del detective Dupin de Edgar Allan Poe—, la novela policial ha sido considerada como un ejemplo de literatura exclusivamente popular, absolutamente codificada y sujeta a las exigencias de la producción en serie.

José Colmeiro, especialista en el tema, explica que, apoyada fundamentalmente en criterios sociológicos, la crítica literaria ha distinguido tradicionalmente entre el arte culto o elevado y el arte popular o bajo y los sitúa en planos aislados uno del otro. Esta distinción coincide con otra, basada en principios estéticos, que distancia la “literatura” de la “subliteratura”; es decir que al discurso culto se

* Doctoranda en cotutela de la Université Paris-Sorbonne (Paris IV) y de la Universidad de Salamanca; e-mail: <talavanpaula@hotmail.com>.

¹ Manuel Vázquez Montalbán, “Contra la pretextualidad”, prólogo a José Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 9.

² La mayor parte de la crítica identifica los orígenes de la novela policial en los relatos publicados por el escritor norteamericano Edgar Allan Poe entre 1841 y 1844 en distintas revistas: “The murders of the rue Morgue” (1841), *Graham’s Magazine*; “The mystery of Marie Rogêt” (1842), *Ladies’ Companion*; y “The purloined letter” (1844), *The Gift*, véase Jorge Luis Borges “El cuento policial”, en *id.*, *Borges oral*, Madrid, Alianza, 2000, p. 65; Boileau-Narcejac, *Le roman policier* (1964), Vendôme, Presses Universitaires de France, 1994, p. 7; Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan, 1992, p. 7; Colmeiro, *La novela policiaca española* [n. 1], p. 31; y Joan Ramon Resina, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 11.

le reconoce un valor artístico del que no está provisto el discurso popular.³ Debido a su esencial mecánica formulaica y a su inmediata relación con una forma de escape o de relajación, la novela policial fue inmediatamente relegada al campo de la “subliteratura”, la cual ha sido injustificadamente percibida y evaluada por la crítica literaria “como una forma inferior o pervertida de algo mejor”.⁴

Sin embargo, no ha sido ésta su única penitencia ya que al igual que la novela policial la subliteratura ha sufrido la clasificación en rígidas categorías sociológicas y estéticas, ha sido relegada por la crítica al segundo plano de los géneros menores, y ha sido también duramente sometida a la tiranía de las clasificaciones normativistas. Así, en lo que concierne a su descripción formal, la mayor parte de los trabajos sobre el tema se han dedicado a dictar las reglas de composición que determinan la pertenencia o no de un texto al género⁵ y a delimitar su campo de análisis textual excluyendo de él ciertas categorías próximas a la novela policial, tales como la novela de aventuras, el *western*, el relato de misterio, el *thriller*, la historia criminal o la novela de espionaje.⁶

La objeción fundamental que puede hacerse a tales clasificaciones es su rigidez; al negar la realidad de unas fronteras perfectamente maleables dichas clasificaciones se convierten en divisiones

³ Colmeiro, *La novela policiaca española* [n. 1], pp. 21-22.

⁴ John Cawelti, *Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, p. 13. La traducción es nuestra.

⁵ Destacan en esta tarea los siguientes trabajos: S.S. Van Dine, “Twenty rules for writing detective stories”, *Philo Vance murder cases*, Nueva York, Scribner’s, 1936; Ronald A. Knox, “Introduction” a *The best detective stories of the year 1928*, Londres, Faber and Faber, 1934, pp. xi-xiv; W.H. Auden, “The guilty vicarage: notes on the detective story, by an addict”, *Harpers’s Magazine*, vol. 196 (mayo de 1948), pp. 406-412, en DE: <<http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>>. Consultada el 21-i-2014; y Jacques Barzun, “From Phèdre to Sherlock Holmes”, en *Energies of art: studies of authors, classic and modern*, Nueva York, Harper & Brothers, 1956, pp. 303-323.

⁶ Dicha distinción la hacen, por citar sólo algunos trabajos, Carolyn Wells, *The technique of the mystery story*, Springfield, Home Correspondence School, 1913; Dorothy Sayers, “Introduction” a *Great short stories of detection, mystery and horror*, Londres, Victor Gollancz, 1928; Régis Messac, *Le “detective-novel” et l’influence de la pensée scientifique*, París, Champion, 1929; H. Douglas Thomson, *Masters of mystery: a study of the detective story*, Londres, W. Collins & Sons, 1931; Austin Freeman, “The art of the detective story”, en Howard Haycraft, ed., *The art of the mystery story: a collection of critical essays*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1946, pp. 7-17; Howard Haycraft, *Murder for pleasure: the life and times of the detective story*, Nueva York, D. Appleton-Century Company, 1941; W. Somerset Maugham, “The decline and fall of the detective story” (1952), en *The vagrant mood: six essays*, Londres, Vintage, 2001, pp. 76-101; Boileau-Narcejac, *Le roman policier* [n. 2]; y Julian Symons, *Mortal consequences: a history from the detective story to the crime novel*, Nueva York, Schocken, 1972.

reductoras incapaces de dar cuenta de la variedad y riqueza de un género que no ha cesado de transformarse. Pero también puede objetárseles el hecho de que casi todas prescinden de un criterio propiamente artístico ya que parten de la concepción de la obra literaria como un conjunto de fórmulas desprovistas de significación estética.

En nuestra opinión, la estricta división en literatura culta y popular no es posible ni funcional puesto que ambas esferas se encuentran perfectamente comunicadas, como demuestra sin ir más lejos la novela policial contemporánea, difundida masivamente a través de los mismos medios de comunicación de los que toma y adapta múltiples elementos. Por esta razón proponemos, de acuerdo con Colmeiro, concebir las fronteras entre ellas como “movedizas y franqueables”, ya que “al verse éstas obligadas a convivir en un mismo espacio y momento histórico, necesariamente han de tender a encontrarse —rechazándose o apoyándose— en un juego de influencias mutuas y circulares ilimitadas”.⁷ Además, entre la enorme producción literaria policial que llega hasta nuestros días y que abarca desde publicaciones en serie dirigidas a un público masivo hasta elaborados y complejos ejemplos producidos por autores como Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet o Friedrich Dürrenmatt, pensados para un público minoritario más exigente o mejor preparado, debemos reconocer que hay muchas obras mediocres pero también hay otras excelentes, de indudable calidad literaria. Por ello, el peligro de las clasificaciones normativistas, tanto categoriales como tipológicas, estriba en que “al no tomar en cuenta el tono y la intención artística de una obra determinada, fácilmente [caen] en una peligrosa ordenación mecanicista en la que no tienen cabida aquellos fenómenos particulares en que una fórmula sirve para ser utilizada con unos fines artísticos definidos, para ser transgredida y subvertida, o para ser parodiada”.⁸

Lo anterior ha ocurrido a lo largo de la historia con muchas obras que han querido aportar novedad al género y en la actualidad también ocurre con las denominadas neopoliciales, escritas desde la década de los ochenta en diversos países de habla hispana y portuguesa. Por adoptar la fórmula policial con el firme propósito de burlar todas y cada una de sus normas, tales obras no tienen cabida en dichas catalogaciones.

⁷ Colmeiro, *La novela policiaca española* [n. 1], pp. 27-28.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

Ahora bien, si en lugar de ubicarlas en compartimentos estancos intentáramos establecer su especificidad teniendo en cuenta el contexto del resto de la literatura, estas obras serían fácilmente reconocibles como novelas policiales. De esta forma notaríamos que el único rasgo que comparte toda obra policial y que permite distinguirla de otras categorías literarias es la de ser una “narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado”.⁹ Si además dejamos de considerar la narración policial como una forma inmóvil, absolutamente sujeta a las normas del género, y pensamos en las múltiples transformaciones que ha experimentado y que la han llevado a traspasar las fronteras genéricas e incluso las fronteras de la propia literatura y nos ha obligado a distinguir tipos de texto dentro del mismo género, estaremos de acuerdo con Jacques Dubois cuando afirma: “Ave Fénix que renace de las cenizas, ella [la novela policial] es esta forma de la que se anuncia regularmente la extinción hasta que una nueva ola viene a devolverla a su éxito primero. Su plasticidad es tan grande que saca, cada vez, un provecho inédito de su fórmula de base, aunque pasa por ser prisionera de su código”.¹⁰

Conforme a lo hasta ahora dicho, en este trabajo no pretendemos proponer una tipología estable ya que los préstamos y las interferencias entre los distintos subgéneros que pueden distinguirse en su interior son constantes. Pero sí debemos reparar en que las transformaciones operadas en este género están directamente ligadas a las modificaciones producidas en la mitología colectiva de las sociedades en las que se practica, así como en que las transformaciones que la han hecho resurgir en distintas sociedades en diferentes momentos históricos se han producido en contextos marcados por un cambio político, social y cultural. Lo anterior se debe probablemente a que ésta “es una radiografía de la llamada civilización, tan eficaz y sofisticada como inhumana y destructora. Es un medio [...] para comprender, primero, y para interrogar, después, el mundo en que vivimos”.¹¹ También se debe a que su

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ Dubois, *Le roman policier ou la modernité* [n. 2], p. 8. La traducción es nuestra.

¹¹ Mempo Giardinelli, “La literatura policial en el Norte y en el Sur” (1988), en Karl Kohut, *Un universo cargado de violencia: presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1990, p. 173.

carácter de literatura marginal “le ha permitido convertirse en una herramienta de crítica social”.¹²

Teniendo en cuenta que en todos los subgéneros se mantiene el elemento de la investigación criminal, hemos intentado determinar qué es lo que los hace distintos. Para esclarecer el asunto nos hemos apoyado en la tipología propuesta por Colmeiro, quien utilizando la definición de *fórmula* propuesta por John Cawelti¹³ y la noción de *subfórmula* desarrollada por Gary Hoppenstad¹⁴ como equivalente de *subgénero*, logra distinguirlos a partir de “la particular problemática que articulan sus respectivas fórmulas narrativas en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético”;¹⁵ Colmeiro parte de la relación que se establece en cada uno de los subgéneros entre la actitud del individuo frente a la sociedad, en el plano ético, y el recurso del rompecabezas como problema formal, en el plano estético. Tal distinción, realizada sin necesidad de promulgar listas de normas distintivas ni divisiones estáticas, nos permite observar además la transformación del género en relación con el contexto histórico y transtextual en el que ésta se lleva a cabo.

¹² Persephone Braham, *Crimes against the state, crimes against persons: detective fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. x. La traducción es nuestra.

¹³ El concepto de *fórmula* de Cawelti combina dos usos habituales del término: el que denota estereotipos culturales que coinciden con convenciones bastante particulares de una cultura y de un periodo concreto y el que, en un sentido más amplio, se refiere a los arquetipos o tipos que, sin ser universales, son popularmente aceptados en diferentes culturas y periodos. Esto le permite definir las fórmulas como “formas en las que temas culturales específicos se incorporan a arquetipos históricos más universales”, señalando a un mismo tiempo la sujeción de las mismas a ciertas convenciones generales y su predisposición a ser modificadas. John Cawelti, “Ways in which specific cultural themes become embodied in more universal story archetypes”, *Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, p. 6.

¹⁴ Para Hoppenstad, las fórmulas literarias surgen necesariamente ligadas a la creación previa de mitos, y tienen por estructura una forma narrativa piramidal. En la base de dicha pirámide se encuentran los motivos o símbolos simples con los que Cawelti definía su primera noción de fórmula; y sobre ellos se hallan los motivos complejos, que combinan varios motivos simples y que coinciden con los propuestos por Cawelti para definir su noción definitiva de fórmula, citada en la nota anterior. Dentro de cada fórmula narrativa, las subfórmulas se generan a partir de la combinación de varios motivos complejos, Gary C. Hoppenstad, *In search of the paper tiger: a sociological perspective of myth, formula and the mystery genre in the entertainment print mass medium*, Bowling Green, OH, Bowling Green State University Popular Press, 1987, p. 34.

¹⁵ Colmeiro, *La novela policiaca española* [n. 1], p. 57.

Fórmulas narrativas y subgéneros

SEGÚN la tipología de Colmeiro, en las novelas policiales clásicas en el plano formal el juego deductivo se impone en importancia al componente ético, el cual puede observarse no obstante en la defensa de la ideología dominante que se realiza en este tipo de textos. Dicho juego, basado en la oposición de los principios del Bien y del Mal, se desarrolla como un pulso entre el criminal que atenta contra la sociedad y simboliza el Mal, y el detective y símbolo del Bien, a quien se le encarga restituir el orden social amenazado por la acción del criminal. Como observa Colmeiro, la rivalidad entre ambos personajes es puramente estética, ya que el detective no destaca por sus principios morales —es racionalmente impasible y moralmente indiferente ante el crimen— y en calidad de genio, de ser superior, se enfrenta con otro igualmente superior al resto de los mortales. De ahí que el detective desprecie a los representantes oficiales del orden y que muchas veces ni siquiera se interese por entregar al culpable a la justicia. Por tal razón, el sentido moral no recae sobre el personaje central sino sobre la implícita defensa del orden social establecido observado en las novelas, las cuales se apoyan en teorías científicas y positivistas de la época y utilizan el juego deductivo para restaurar el orden burgués. La confianza puesta en dicho orden y la defensa de sus leyes y de su estructura hacen patente su moral conservadora; y el hecho de que la sociedad burguesa sea capaz de acabar siempre, de manera racional, con aquello que la amenaza —como demuestran los finales felices de la novela policial clásica— hace de este tipo de textos un medio para infundir seguridad y confianza en el funcionamiento de la misma. En palabras de Colmeiro, “tras las aparentemente inocentes fórmulas narrativas de la novela-enigma, se transparenta toda una mitología apologética del orden establecido jurídico-burgués”.¹⁶

Hacia finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo pasado en Estados Unidos y Francia, las profusamente explotadas fórmulas narrativas de la novela policial experimentan dos modificaciones bastante evidentes y comúnmente reconocidas por la crítica y el público lector. Una se produce cuando Dashiell Hammett, y Raymond Chandler a continuación, introduce en la narración un realismo crítico que denuncia el mal estado de la sociedad en un momento determinado y choca con el juego intelectual y el

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

ambiente burgués propios de la novela policial clásica. De ella nace el segundo gran subgénero histórico: la novela policial negra, en la que, siguiendo a Colmeiro, el orden y el signo de los principios éticos experimentan una inversión. El juego estético en torno del crimen se mantiene pero pasa a un segundo plano dejando el principal al componente ético. Al mismo tiempo que la relación entre los planos ético y estético se modifica, la construcción de las fórmulas narrativas varía: la fórmula del detective como superhombre es sustituida por la del detective duro, marginal y de moralidad ambigua cuyo cinismo e ironía se oponen a la sociedad en la que vive. Al contrario del detective clásico, el nuevo es vulnerable, se mete de lleno en la acción y sufre físicamente sus consecuencias. Para él la investigación no es un puro juego intelectual sino una toma de postura ética. También varía el rígido esquema de oposición entre los principios del Bien y del Mal encarnados en los personajes del detective y del criminal, respectivamente. No se trata ya de valores absolutos, sino relativos; no hay personajes enteramente malvados o enteramente buenos. De hecho, consciente de la naturaleza inmoral de la sociedad, la mayoría de las veces el detective actúa al margen de la ley porque sabe muy bien que “las leyes se hacen para los que pagan”, utilizando las palabras del propio Philippe Marlowe, detective de las novelas de Chandler.¹⁷ En esta sociedad podrida, movida por el poder del dinero y en la que se aplasta al pobre y al débil y la corrupción alcanza a políticos y policías, ya no puede confiarse en las leyes ni en ninguna de sus instituciones. Al detective, movido por un personal código de honor y consciente de su marginalidad y de su vulnerabilidad, no le queda más remedio que enfrentarse a la sociedad utilizando sus mismas armas: el ejercicio de la violencia para defenderse de sus agresiones y la transgresión de la ley para hacer justicia.

La desconfianza hacia el funcionamiento de la sociedad reflejada en la novela policial negra de los años veinte y treinta coincide con el sentimiento de inquietud que se extiende entre la población de Estados Unidos en esas mismas fechas debido a la ratificación de la Ley Seca, al inicio de la Gran Depresión y al consecuente aumento de la corrupción entre la clase política y el cuerpo policial. La ineficacia de estos últimos en la lucha contra el crimen condujo, como explica Colmeiro, a la heroificación colectiva del criminal,

¹⁷ Raymond Chandler, *Adiós, muñeca*, Madrid, Alianza, 2010, p. 137.

especialmente de la figura del gánster. Por ello, también estamos de acuerdo con él cuando afirma que “las estructuras narrativas de la novela negra son indicativas de una nueva mitología popular cuestionadora del orden establecido”.¹⁸ El estudio comparativo de la novela policial clásica y de la novela policial negra en su dimensión ética permite a Colmeiro confirmar que ambos tipos de novela presentan visiones contrarias del mundo. Si en el plano estético ambos recurren a la fórmula de la investigación como juego formal sin darle la misma importancia, en el plano ético acentúan sobremanera sus diferencias.

La segunda modificación, que da lugar al surgimiento del tercer gran subgénero histórico —la novela policial psicológica o costumbrista—, viene de la mano de autores como Georges Simeon, Pierre Véry y Claude Aveline, quienes recurren a un realismo psicológico que les permite profundizar en la personalidad y en las inquietudes de los personajes. Sus novelas, no obstante, siguen desarrollándose en los mismos espacios que la novela policial clásica, pero el juego formal de resolución del misterio, que sigue presente, tiene un peso menor y la restauración del orden establecido casi nunca es tan sencilla como en la primera. En este tipo de novelas el investigador se aleja tanto del superhombre de la versión clásica como del detective duro de la novela policial negra; es, como señala una vez más Colmeiro, “un ser normal, un ‘hombre gris’, típicamente un funcionario, como es el caso del pequeño-burgués comisario Maigret [...] Sin embargo, este investigador, al igual que el investigador de la serie negra, es esencialmente un antihéroe”.¹⁹ Lo anterior se debe a que tanto el uno como el otro adoptan una visión irónica y crítica de la sociedad que los obliga a permanecer al margen de la misma, a ser siempre un intruso en ella. La novela policial psicológica o costumbrista está, según este crítico, a medio camino entre los otros dos grandes subgéneros, aunque más cerca del primero.

La tipología propuesta por Colmeiro confronta la importancia dada a los planos ético y estético en la novela policial clásica, en la novela policial negra y en la novela policial psicológica o costumbrista, y nos permite descubrir las particularidades narrativas de cada uno de estos subgéneros. En nuestra opinión, coincidiendo con el surgimiento de una nueva mitología colectiva que se extiende

¹⁸ Colmeiro, *La novela policiaca española* [n. 1], p. 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

ágilmente entre los lectores de unas zonas geográficas concretas, dicha tipología será de gran utilidad para dar cuenta de los cambios producidos en la actual novela neopolicial introducidos por una variación en la relación de ambos planos.

La novela neopolicial en América Latina

EN la actualidad siguen apareciendo novelas que reactualizan, con diversas modificaciones, el clásico modelo de la novela de enigma,²⁰ pero el modelo más recurrente y sobre el que se han realizado mayores transformaciones es el de la novela policial negra. Tomando este último modelo como punto de partida, en los cinco continentes se han desarrollado nuevas tendencias, acordes con distintos contextos y realidades.

En el continente americano, concretamente en Estados Unidos —lugar de origen de la novela policial negra y cuna de grandes maestros del género—, la novela policial pasa actualmente una etapa de decadencia de la que se salvan autores como Michael Connelly, Martin Cruz Smith y James Ellroy, capaces de aportar innovaciones al género y de seguir sorprendiendo con ellas al lector.²¹ Hoy son sus vecinos del centro y del sur del continente quienes se ponen a la cabeza de la producción de una novela policial renovada y de calidad.

Concentrándonos en la novela policial practicada en los países de América Latina —principalmente en Argentina, Chile, México, Cuba y Brasil—, debemos señalar que, sin haber gozado de una verdadera tradición hasta los años setenta, este tipo de novela es una de las manifestaciones más interesantes y prolíficas en la narrativa de los últimos años ya que, de la mano de escritores de reconocido prestigio internacional,²² proporciona numerosos

²⁰ Esto ocurre principalmente en Gran Bretaña de la mano de escritores como Ruth Rendell y P.D. James. En esta línea se incluyen también los autores del conocido como *Tartan Noir* escocés, que trata especialmente temas relacionados con la dualidad del alma humana y que recupera numerosos elementos de la novela negra norteamericana tal y como observamos en las obras de Ian Rankin, Denis Mina, Philip Kerr, Val McDermid y William McIlvanney, entre otros.

²¹ Paco Ignacio Taibo II, “La novela negra norteamericana: decadencia sin caída previsible”, *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los nuevos tiempos* (2002), núm. monográfico *Novela Negra*, en DE: <<http://www.literaturas.com/articulo-TaiboII.htm>>. Consultada el 6-XII-2013.

²² Entre los escritores latinoamericanos que practican o han practicado la novela neopolicial, cabe destacar a Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia, Rolo Díez,

ejemplos con evidentes rasgos comunes. Efectivamente, entre los países de América Latina puede hablarse de una identidad literaria del género policial, construida con atributos nítidos, tales como la tendencia al realismo más crudo, la revisión de las historias oficiales, la recuperación de formas de la cultura popular y la insistencia en la crítica social y en la reflexión metaficcional.

En primer lugar, queremos señalar que son los mismos escritores quienes sienten la necesidad de mostrar que están haciendo un tipo de novela policial diferente y renovada; de ahí que decidan darle un nombre propio que lo distinga de los demás subgéneros policiales. Nos referimos al *neopolicial*, término acuñado por Paco Ignacio Taibo II en 1990 para designar la clase de prosa que desde hacía algunos años venían practicando escritores de origen latinoamericano como Mempo Giardinelli, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes y el mismo Taibo II, cuyas características básicas son, en palabras de este último: “la obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso del poder; un sentido del humor negro [...] y un poco de realismo kafkiano”.²³ Dicho término pasó a ser inmediatamente utilizado por escritores como Padura, quien comenzó a nombrarlo

Élmer Mendoza, Miriam Laurini, Juan Hernández Luna, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Jorge Ibarguengoitia, Bernardo Fernández (BEF) y Francisco G. Haghenbeck, en México; Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, Guillermo Saccomanno, Ricardo Piglia, Miguel Bonasso, José Pablo Feinmann, Ernesto Mallo y Carlos Salem, en Argentina; Rubem Fonseca, Patricia Melo, Luis Alfredo Garcia-Roza, Ruas Tabajara y Tony Belloto, en Brasil; Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero, Sergio Gómez, Bartolomé Leal, Luis Sepúlveda, Carlos Tromben y Elisabeth Subercaseaux, en Chile; y Leonardo Padura Fuentes, Amir Valle y Lorenzo Lunar, en Cuba. Esta lista no pretende ser exhaustiva: podrían nombrarse otros escritores de países latinoamericanos en los que la producción de novela neopolicial no es tan abundante, tal y como ocurre en Nicaragua, donde, sin que exista tradición alguna en la práctica de este tipo de literatura, destaca la original obra policial de Sergio Ramírez; y en Colombia, donde, aunque la novela policial comparte escenario con el género autóctono de la sicaresca, sobresalen las obras policiales de jóvenes autores como Santiago Gamboa y Rubén Varona, véase Margarita Rosa Jácome Liévano, *Novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Iowa, University of Iowa, 2010. Además faltaría nombrar a todos los escritores que, con una importante obra literaria no específicamente policial, se han acercado al género proporcionando interesantes ejemplos como son los casos, entre muchísimos otros, de Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes y sus respectivas novelas *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) y *La cabeza de la hidra* (1978).

²³ Juan Domingo Argüelles, “El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)”, *Tierra Adentro* (México), núm. 49 (1990), p. 14.

en entrevistas, artículos y ensayos, generalizando su uso.²⁴ Pero también ha sido rápidamente aceptado y asimilado por teóricos y críticos literarios interesados en la nueva orientación genérica.²⁵

La elección del prefijo neo- alude a la reactualización de algo que ya existía en la tradición literaria y que reaparece renovado y adecuado a las nuevas inquietudes de la realidad caótica y heterogénea característica de nuestras sociedades occidentales. Su utilización nos permite conectar esta novedosa narrativa con la tendencia posmoderna a la revisión y reinterpretación de los textos del pasado y a la representación de lo heterogéneo, dos rasgos esenciales de esta clase de textos.

Con respecto a la conexión de la novela neopolicial con la escritura posmoderna debemos señalar que cuando dicha estética comienza a calar en los países latinoamericanos, éstos aún están lejos de contar con una sociedad posindustrial y, en algunos casos, ni siquiera industrial. Quizá por ello los escritores neopoliciales, en lugar de acomodarse a la nueva estética e interesarse por el éxito comercial de las publicaciones periódicas y por las vacuas manifestaciones pensadas para ser rápida y fácilmente consumidas, optan “por las posiciones de la contracultura definitivamente

²⁴ Padura se refiere al neopolicial en Juan Armando Epple, “Leonardo Padura Fuentes: entrevista”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), núm. 71 (1995), p. 60; y teoriza sobre él en el ensayo “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), núm. 84 (1999), pp. 37-50. Ahora bien, Padura utiliza exactamente el término *neopolicial iberoamericano*, estableciendo una conexión entre la novela policial contemporánea que se practica a uno y otro lado del océano Atlántico. Nosotros nos adscribimos a la opción de Padura, ya que pensamos que la obra neopolicial que se practica en los países latinoamericanos y en los de la Península Ibérica puede estudiarse de forma conjunta tal y como propusimos en un estudio anterior, véase Paula García Talaván, “Transgeneración y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano”, *Revista Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* (Universidad de Granada), núm. 7 (2011), pp. 49-58, en DE: <<http://www.proyectoletral.es/revista/index.php#void>>. Dado que en este trabajo nos referiremos exclusivamente a la producción latinoamericana, utilizaremos el término *neopolicial* a secas.

²⁵ Entre los críticos y teóricos que han adoptado el término, podemos mencionar a Néstor Ponce, *Diagonales del género: estudios sobre el policial argentino*, París, Éditions du Temps, 2001, p. 149; Amir Valle, “Megahistoria vs Marginalia o el camino actual del neopolicial cubano”, 2005, en DE: <<http://www.amirvalle.com/ensayos/megahistoria.htm>>. Consultada el 11-xi-2013; y Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense), vol. 36 (2007), pp. 49-58.

politizada, corrosiva y rebelde”.²⁶ Ciertamente adoptan los rasgos de la nueva estética, observables en

su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma.²⁷

Sin embargo, dicha adopción conlleva una clara intención crítica, lo que explica su desentendimiento de la ahistoricidad del discurso posmoderno²⁸ en beneficio de una clara tendencia a la verosimilitud y a la revisión histórica. Esto es, tales novelas presentan en común el interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países, con el fin de destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder.

Por ello, tomando como modelo a los autores de la novela policial negra, los escritores latinoamericanos se han preocupado por adaptar el temple social propio de este tipo de textos “a una realidad tan diferente como la de México D.F.”,²⁹ o como la de cualquier otra gran urbe latinoamericana. De tal adaptación resulta un producto autóctono. Como explica Padura, las obras de estos autores “son novelísticas nacionales [...] La novela policiaca, como se asienta tanto en los prototipos nacionales, en las estructuras nacionales, es marcadamente nacional”,³⁰ lo cual no podría ser de otro modo si tenemos en cuenta que su objetivo es el escrutinio de la sociedad y suscitar una mirada crítica sobre la misma.

²⁶ Padura Fuentes, “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica” [n. 24], p. 41.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Para profundizar en la crisis de la historicidad desencadenada en la era posmoderna, véase Fredric Jameson, “La posmodernidad y el pasado”, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 41-60.

²⁹ Manuel Vázquez Montalbán a propósito de Paco Ignacio Taibo II, citado en Argüelles, “El policiaco mexicano” [n. 23], p. 13.

³⁰ Leonardo Padura, citado en Eva Sáiz, “Novela negra (iberoamericana) sin prejuicios”, *El País* (Madrid), 13-IV-2012, en DE: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334348305_227756.html>. Consultada el 16-XII-2013.

Por tal razón, el juego deductivo como estrategia formal ha desaparecido. La pérdida de importancia del enigma se entiende perfectamente en un contexto en el que la policía, más o menos científica, sigue siendo un cuerpo represivo más que un órgano dedicado a la investigación y a la resolución de los problemas de los ciudadanos. No es ningún secreto que, en ciertos países de América Latina, algunos delitos y penas pueden llegar a negociarse con la policía en la propia calle. Si en Cuba es diferente se debe a que este cuerpo de seguridad, al servicio exclusivo del Estado, controla al ciudadano para asegurarse de que no se torne excepcional, diferente o contrarrevolucionario. Por supuesto, eso no significa que no exista corrupción policial; sencillamente, al vivir en un estado de vigilancia constante en el que se premia la delación de cualquier “delito”, éste se lleva a cabo de una manera más sutil. En la novela neopolicial cultivada en realidades como éstas, poco importa que el enigma pierda importancia o que la policía no sea capaz de resolverlo, lo que interesa es dejar constancia de la existencia del delito, de la corrupción y de la violencia. Por tanto deja de ser interesante descubrir la identidad del culpable desde el principio de la narración, como sucede en *Plata quemada* (1997) de Ricardo Piglia, o sencillamente dejarla oculta, como observamos en *Adiós, Hemingway* (2001) de Padura. Además, el culpable casi nunca resulta ser el único o el directo responsable del crimen, tal y como ocurre en *Paisaje de otoño* (1998) también de Padura. Por esta razón, el enigma se presenta únicamente como pretexto para conducir una trama que desentraña la oscura realidad de unas sociedades dominadas por la corrupción generalizada y que destapa la crueldad de la vida urbana.

Aunque cada vez es más frecuente que el delito y la investigación tengan lugar en zonas rurales o en núcleos urbanos pequeños —como en el caso de las novelas de Lorenzo Lunar, ubicadas en la ciudad villaclareña de Santa Clara—, el escenario más corriente es la gran ciudad. Dentro de ella, suele reflejarse el movimiento de los barrios más problemáticos y de la periferia, donde los casos de violencia y de marginalidad son más graves y evidentes. La elección del lugar donde se desarrollan los hechos no se hace, en ningún caso, de manera arbitraria ya que “si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación”.³¹ Joan Ramon Resina considera que

³¹ Resina, *El cadáver en la cocina* [n. 2], p. 143.

nuestra noción de ciudad moderna está ligada a la existencia de unos signos racionalmente interpretables que la distinguen de la ciudad antigua y de sus fundamentos míticos o rituales. Los signos urbanos son legibles, como se muestra en la novela policial clásica, gracias al poder que la razón ejerce sobre la oscuridad del enigma. La ciudad moderna es, por tanto, interpretable y fácilmente legible en el texto literario; su retórica expresa el racionalismo optimista de la lógica de la expansión del capital.³²

En cambio, en la ciudad contemporánea, que bien podemos llamar posmoderna, estos signos se nos escapan al igual que la ciudad misma se aleja de la razón porque está semiotizada “por códigos que escapan a la intención, y por tanto, al control, de quienes viven en ella”.³³ En opinión de Resina, esto ocurre como consecuencia de la crisis de los grandes relatos o, dicho de otro modo, por la crisis de las sistematizaciones teóricas —incluida la conceptualización de la historia— desencadenada a partir de la crisis de significados que inaugura la Posmodernidad. En la actualidad “la ciudad está formada por elementos dispares, no según una división binaria como proponía Roland Barthes, sino como resultado de múltiples disyunciones y destrucciones del devenir histórico. La ciudad habla, pero no con una gramática ni con una fonética únicas”.³⁴ Ahora bien, como puede verse en la novela neopolicial, por muy superficiales y oscuros que sean tales signos van adquiriendo profundidad y transparencia, “a medida que el detective se interna en el tejido de la ciudad y activa su sintaxis”,³⁵ hecho que realiza desde su particular y subjetivo punto de vista.

Reflejado en estas novelas, en el espacio de la gran ciudad se da la palabra a “los otros”, es decir, a los personajes antes marginados tanto en el ámbito social como en el literario; por ello, ahora podemos escuchar la voz de los miembros de las clases más bajas, pero también la de las víctimas y la de sus victimarios. Hemos de

³² *Ibid.*, pp. 146-152.

³³ *Ibid.*, p. 147. También Fredric Jameson ha reflexionado acerca de la ruptura que se ha producido entre el cuerpo y el espacio urbano exterior. Según Jameson, debido a este hecho se ha producido una mutación del espacio urbano como tal, y los seres humanos que se desenvuelven en él, y que conformaron sus hábitos perceptivos en el espacio de la ciudad moderna, no poseen aún las herramientas correspondientes a lo que él denomina el nuevo “hiperespacio”, por lo que se sienten atrapados en él. Fredric Jameson, “El posmodernismo y la ciudad”, en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* [n. 28], pp. 87-100.

³⁴ Resina, *El cadáver en la cocina* [n. 2], p. 170.

³⁵ *Ibid.*, p. 159.

señalar, además, que en ocasiones el peso de la narración recae no sobre la figura habitual del investigador, sino sobre la del delincuente o de la víctima, tal y como sucede en *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987) de la puertorriqueña Ana Lydia Vega, donde son las víctimas femeninas de una agresión quienes cuentan su historia.

A nivel lingüístico, además de incluir numerosas voces, en estas novelas se intenta distinguir diversos modos de habla para caracterizar el lugar de la historia, especialmente del registro coloquial. De ahí que se incluyan los lenguajes particulares de distintos grupos sociales como, por ejemplo, el propio de los artistas, el del hampa, el de la policía y el de la clase política. Al mismo tiempo, el lenguaje oral que caracteriza a un grupo social entra en contraste con el lenguaje escrito utilizado por éste u otro grupo, destacando las ambigüedades y las contradicciones que presentan los códigos comunicativos de cada uno de estos dos medios de comunicación. Ahora bien, la combinación de las distintas voces y los diferentes medios expresivos casi siempre se realiza utilizando un lenguaje extremadamente cuidado y preciso, de marcado carácter literario.

En el caso específico del investigador, como en el del resto de personajes, el habla y ciertos rasgos de su personalidad son característicos de su lugar de origen; normalmente utiliza un lenguaje oral desenfadado con el que se desenvuelve en múltiples ambientes, pero también debe lidiar con el lenguaje escrito, burocrático y administrativo, de las autoridades; aunque sabe ser correcto y hasta delicado y romántico, suele expresarse de manera irónica, coloquial y, muchas veces, soez. La figura de este personaje conecta con la fórmula del detective de la novela policial negra norteamericana, del cual adopta la vulnerabilidad y la dureza de carácter. El nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología, no siempre resuelve el misterio —cuestión obligatoria en el modelo clásico— y, cuando lo hace, deja otros muchos interrogantes sin resolver, lo que lo convierte en un antihéroe la mayoría de las veces consciente de sus limitaciones. Pero en la novela neopolicial se da un paso más allá y sucede que el investigador puede ser reemplazado como protagonista, como sucede en *Donde no estén ustedes* (2003) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, en la cual el lugar protagónico es compartido por detective y criminal; o puede que su voz pierda importancia entre el gran número de voces marginales representadas en la narración, como ocurre en *Largas noches con Flavia* (2008) de Amir Valle, donde el ojo crítico del viejo Alex

revela la realidad marginal a la que no tiene acceso el policía Alain Bec; o como sucede en *Plata quemada* de Piglia, en la cual la voz del comisario Cayetano Silva, corrupto y violento, se mezcla, sin imponerse en importancia, con la de los criminales y con otras voces provenientes de diversos medios de comunicación; o puede, incluso, que la figura del investigador desaparezca, como ocurre en *Castigo Divino* (1988) de Sergio Ramírez, donde el lector solo intenta reconstruir los hechos a partir de diversas y fragmentadas informaciones.

Este hecho podría deberse a que la figura del detective tiene poca credibilidad en el contexto latinoamericano, sugiere el escritor Santiago Gamboa,³⁶ ya que históricamente la actividad de investigar ha estado dirigida y controlada por los cuerpos de seguridad del Estado, los cuales no siempre son confiables. La creación de la figura del detective en este espacio es “netamente imitativa, basada en el modelo foráneo, que es adaptado al acontecer nacional”.³⁷ En opinión de Padura, con la intención de aproximarse a la diversidad del mundo actual, la función del elemento ordenador de la historia deja de ser exclusiva de este personaje.³⁸

En todo caso, ya sea encarnada en el detective o en otro personaje equivalente, en el género policial se hace necesaria una racionalidad totalizante que, como indica Resina, otorgue “coherencia ideológica a una representación fragmentaria de la cotidianidad”.³⁹ En el contexto latinoamericano en el que aparece la novela neopolicial, cuando varios países se encuentran en los últimos años de un gobierno dictatorial (Chile), en el periodo de transición de un régimen totalitario hacia la democracia (Argentina y Brasil) o en una democracia aún muy joven (México),⁴⁰ la figura del investi-

³⁶ Ana Zarzuela y Luis García, “Entrevista: Santiago Gamboa”, *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* (2002), núm. monográfico *Novela Negra*, en DE: <<http://www.literaturas.com/gamboa.htm>>. Consultada el 7-1-2014.

³⁷ Ilán Stavans, *Antiheroes: México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993, p. 75.

³⁸ Leonardo Padura Fuentes, “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica”, en Lucía López Coll, ed., *Variaciones en negro: relatos policiales iberoamericanos*, Madrid, Plaza Mayor, 2003, p. 20.

³⁹ Resina, *El cadáver en la cocina* [n. 2], p. 109.

⁴⁰ En Cuba, instaurado el gobierno revolucionario desde 1959, la década de los ochenta es también un periodo de importantes cambios: se trató de resarcir a ciertos intelectuales de los daños que les fueron causados en la década anterior, y se suavizaron los niveles de censura; sin embargo, la política gubernamental siguió siendo restrictiva y excluyente. Asimismo, en los otros países mencionados, una vez promulgada la de-

gador desempeña la función crítica del intelectual. Según Resina, al incorporarse la opinión pública al mecanismo del Estado, el detective neopolicial no está al servicio de la ley y el orden social, lo que le permite adoptar la voz crítica del *free-lancer* en el ámbito de la cultura política y manifestar la perspectiva de la oposición. De esta forma, “el detective se erige en portador de la razón ilustrada frente a la razón insuficiente de las instituciones, mostrándose suspicaz ante supuestas alternativas preñadas de continuismo y denunciando la fetichización de la democracia, en la que descubre una cultura instrumental del poder”.⁴¹

A las modificaciones mencionadas cabe sumárseles el recurso a las diversas formas de la cultura popular. Conscientes de estar practicando un género literario menospreciado hasta casi finales del siglo xx y con la intención de reivindicar la importancia de lo periférico y lo marginal, los escritores de neopolicial recurren a muchas otras formas también desatendidas por la alta cultura, como el cómic, la canción, el filme, el programa televisivo o el radiofónico, y las integran con sus particularidades en la narración. Por citar sólo algunos casos, mencionamos la impronta del cine en *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano, la del cómic en *Manual de perdedores 1 y 2* (1985 y 1987) de Juan Sasturain y la del bolero en *La neblina del ayer* (2005) de Padura. Además, su tendencia a incluir en las novelas elementos de géneros extraliterarios procedentes de los medios de comunicación de masas da pie a la combinación de distintos discursos, como el del reportaje periodístico, el del documental turístico o el de la propaganda publicitaria, con otros discursos más o menos técnicos como el urbanístico, el criminológico, el político o el gastronómico.

Asimismo, las novelas neopoliciales están llenas de reflexiones sobre su propia condición genérica y de referencias intertextuales, gracias a lo cual logran poner en contacto las voces autorizadas del pasado con las del presente y fomentan la discusión sobre las limitaciones del género. Francisca Nogueroles señala que “los autores de narrativa policial pasan a convertirse en personajes de unos textos que demuestran hasta qué extremos ha llegado su mitificación”;⁴²

mocracia, no se extinguieron ni la violencia ni las desigualdades sociales, y siguieron destapándose casos de corrupción en la esfera del poder político y militar.

⁴¹ Resina, *El cadáver en la cocina* [n. 2], p. 111.

⁴² Francisca Nogueroles Jiménez, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, núm. 15 (julio de 2006), en DE: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15.html>>. Consultada el 11-xi-2013.

de tal manera podemos encontrar al detective Heredia hablando con su compañero, el gato Simenon, en las novelas de Díaz Eterovic, y al detective Philip Marlowe investigando el asesinato del agente literario Raymond Chandler en *El diez por ciento de vida* (1985) del uruguayo Hiber Conteris. Además, la sugerente y recurrente opción por presentar a investigadores que son en realidad escritores frustrados refuerza la tendencia metaficcional de este tipo de novelas, en las que se lleva a cabo una revisión del género, se cuestiona cada una de sus normas y se amplían sus fronteras.

Retomando la diferenciación tipológica propuesta por Colmeiro debemos señalar que, si en los textos que caracterizan la novela policial clásica el juego deductivo se impone al componente ético, y en la novela policial negra el juego estético en torno al crimen pasa a un segundo plano dejando el principal al componente ético, en la novela neopolicial sigue dándose una importancia central al plano ético, pero no en detrimento del interés dado al plano estético, el cual retoma peso en la narración al verse completamente modificado.

Con respecto a la fórmula del detective neopolicial, ya hemos dicho que coincide con la de la novela policial negra, en la que, desde un punto de vista irónico, el detective vulnerable, duro, marginal y de moralidad ambigua se enfrenta a la sociedad en la que vive. Para él, la investigación es también una toma de postura ética más que un reto intelectual. Los principios del Bien y del Mal son también, como en la novela policial negra, valores relativos; de ahí que los personajes no sean ni buenos ni malos, sino psicológicamente más complejos: actúan como les es posible para sobrevivir en una jungla de asfalto en la que la corrupción se ha multiplicado y ha alcanzado a todos los estratos de la sociedad que está perdiendo los valores morales y éticos.

Dominada por el poder del capital, en esta sociedad caótica y violenta aumentan las desigualdades, la inseguridad y la desconfianza de los ciudadanos hacia las leyes y las instituciones. Si el investigador quiere hacer justicia debe armarse de valor y pasar por encima de estas últimas. Aunque hay que señalar que más que hacer justicia —ya que a menudo la presión de los círculos de poder se lo impide—, lo que consigue es dar visibilidad a la injusticia y a oscuras realidades en un ambiente en el que “la prensa oficial no está dispuesta o no es capaz de realizar esta función”.⁴³ Razón

⁴³ Braham, *Crimes against the state, crimes against persons* [n. 12], p. x. La traducción es nuestra.

por la cual, aunque en el texto literario se presenta rudo y en ocasiones violento, la mayoría de las veces el investigador tiene la simpatía de los ciudadanos menos favorecidos; también se gana la simpatía del lector, que a través suyo y de su ojo crítico conoce realidades de otro modo inaccesibles. Aun así, no es satisfacción lo que el lector siente al terminar una novela neopolicial, ya que los finales no suelen restablecer el orden moral irremediablemente deteriorado. En estos textos no hay lugar para la esperanza.

Refiriéndose a las novelas neopoliciales del escritor español Vázquez Montalbán, Resina sostiene que “una y otra vez [...] expresan la imposibilidad de restablecer la justicia”.⁴⁴ Al hacerlo, destruyen la posibilidad de habitar un mundo ordenado por ella misma y niegan al lector el consuelo que tradicionalmente proporcionaba el género; pero, al mismo tiempo, proponen otra forma de escape. En palabras de este crítico literario:

Denunciando como ficción uno de los recursos tradicionales de la forma, la novela desencantada recupera la forma y su poder de mitificación a socapa del redescubierto realismo. Éste es su momento ideológico. Se suspende el orden basado en los principios de racionalidad de la era burguesa, pero estos mismos principios se conservan en forma de enigma moral, prestando coherencia a la narración. La novela criminal del desencanto demuestra que la pasión del lector de novelas policiacas tiene menos que ver con el triunfo del orden social que con la clarificación subjetiva de los valores.⁴⁵

Parece entonces que en estas novelas el enigma —es decir, el problema intelectual— se mantiene disfrazado de problema moral, de ahí que la solución supere la estructura racionalista del género y que el investigador explore y exponga subjetivamente dicho problema sin proporcionar soluciones inmediatas.

En nuestra opinión, si en la novela policial clásica el juego deductivo servía para restaurar el orden burgués, el juego con el enigma y con cada una de las normas del género que se realiza de manera consciente y perceptible para el lector en la novela neopolicial sirve para poner en tela de juicio el orden establecido;⁴⁶ y

⁴⁴ Resina, *El cadáver en la cocina* [n. 2], p. 202.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁶ Como dice Donald Yates, “los autores de literatura policial pueden expresar de varias maneras cierta desconfianza en los principios fundamentales de la justicia. Una de estas maneras consiste en mofarse de las rigurosas reglas que tradicionalmente dominan la estructura de los cuentos policiales”, Donald A. Yates, *El cuento policial latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1964 (Col. *Antologías Studium*, núm. 9), p. 9.

por otro lado, este juego desestabilizador de convenciones pone en cuestión la rígida normativa a la que ha estado sometido el género policial. La visible preocupación de los escritores por quebrar las reglas del género y la importancia dada a dicho quiebre en el texto literario nos permite pensar que este juego sustituye, en el plano estético, el recurso a la investigación como juego formal propio de la fórmula clásica. Por esta razón, nos atrevemos a decir que las modificaciones llevadas a cabo en la novela neopolicial, tanto en el plano ético como en el estético, tienden a equilibrar la relación de importancia que en el texto literario se establece entre ambos planos.

Igual que lo fueron las de la novela policial negra en su contexto de origen, las estructuras narrativas del nuevo tipo de novela policial practicado en América Latina son indicativas de una nueva mitología popular, cuestionadora del orden democrático establecido. El desencanto y la impotencia que se percibe entre la población de los países latinoamericanos frente a su realidad político-social y frente a la dolorosa pérdida de valores éticos y morales, situaciones aparentemente inmutables, son los sentimientos que reflejan los personajes de estas novelas. Pero además, aprovechando el nuevo interés que la cultura de masas despierta en el mundo académico a partir de la teorización de la Posmodernidad, los escritores recuperan y reactualizan las fórmulas narrativas de la novela policial para cuestionar también el dogmatismo en el ámbito literario.

En definitiva, podemos decir que si bien es cierto que hasta la década de los ochenta del pasado siglo, la novela policial fue un género incomprendido y menospreciado por la crítica literaria y que en los países latinoamericanos irrumpió —desde la periferia, y con una producción cuantitativamente marginal— en un espacio dominado hasta entonces por el mundo anglosajón,⁴⁷ también es cierto que esta última ha sabido imponerse y atraer el interés de los lectores y de la crítica gracias a la subversión que opera en las fórmulas narrativas del género. Tal subversión conlleva modificaciones tanto en el plano ético como en el estético y permite adaptar el género al particular contexto político y cultural de unos países que, en el camino hacia la libertad y el pleno desarrollo, ven extenderse sin remedio las fronteras de la corrupción y de la marginalidad bajo el consentimiento y la manipulación informativa de los órganos de poder del Estado.

⁴⁷ Taibo II, “La novela negra norteamericana: decadencia sin caída previsible” [n. 21].

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, Juan Domingo, “El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad (entrevista con Paco Ignacio Taibo II)”, *Tierra Adentro* (México), núm. 49 (1990), pp. 13-15.
- Braham, Persephone, *Crimes against the state, crimes against persons: detective fiction in Cuba and Mexico*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Cawelti, John, *Adventure, mystery and romance: formula stories as art and popular culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.
- Chandler, Raymond, *Adiós, muñeca*, Madrid, Alianza, 2010.
- Colmeiro, José, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthopos, 1994.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, París, Nathan, 1992.
- Epple, Juan Armando, “Leonardo Padura Fuentes: entrevista”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), núm. 71 (1995), pp. 49-66.
- García Talaván, Paula, “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano”, *Revista Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura* (Universidad de Granada), núm. 7 (2011), pp. 49-58, en DE: <<http://www.proyectoletral.es/revista/index.php#void>>. Consultada el 11-XI-2013.
- Hoppenstad, Gary C., *In search of the paper tiger: a sociological perspective of myth, formula and the mystery genre in the entertainment print mass medium*, Bowling Green, OH, Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Kohut, Karl, *Un universo cargado de violencia: presentación, aproximación y documentación de la obra de Mempo Giardinelli*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1990.
- Martín Escribà, Àlex, y Javier Sánchez Zapatero, “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense), vol. 36 (2007), pp. 49-58.
- Noguerol Jiménez, Francisca, “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino”, *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* (Lehman College), núm. 15 (julio de 2006), en DE: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15.html>>. Consultada el 11-XI-2013.
- Padura Fuentes, Leonardo, “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (University of Maryland), núm. 84 (1999), pp. 37-50.
- , “Miedo y violencia: la literatura policial en Iberoamérica”, en Lucía López Coll, ed., *Variaciones en negro: relatos policiales iberoamericanos*, Madrid, Plaza Mayor, 2003, pp. 9-21.

- Ponce, Néstor, *Diagonales del género: estudios sobre el policial argentino*, París, Éditions du Temps, 2001.
- Resina, Joan Ramon, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Sáiz, Eva, “Novela negra (iberoamericana) sin prejuicios”, *El País* (Madrid), 13-IV-2012, en DE: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/13/actualidad/1334348305_227756.html>. Consultada el 16-XII-2013.
- Stavans, Ilán, *Antihéroes: México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- Taibo II, Paco Ignacio, “La novela negra norteamericana: decadencia sin caída previsible”, *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* (2002), núm. monográfico *Novela Negra*, en DE: <<http://www.literaturas.com/articuloTaiboII.htm>>. Consultada el 6-XII-2013.
- Valle, Amir, “Megahistoria vs marginalia o el camino actual del neopolicial cubano”, 2005, en DE: <<http://www.amirvalle.com/ensayos/megahistoria.htm>>. Consultada el 11-XI-2013.
- Yates, Donald A., *El cuento policial latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1964.
- Zarzuela, Ana, y Luis García, “Entrevista: Santiago Gamboa”, *Literaturas.com. Revista Literaria Independiente de los Nuevos Tiempos* (2002), núm. monográfico *Novela Negra*, en DE: <<http://www.literaturas.com/gamboa.htm>>. Consultada el 7-I-2014.

RESUMEN

El presente trabajo muestra que la novela policial ha sido capaz de transformarse y adaptarse a distintos contextos y épocas. Buena prueba de ello es la novela neopolicial que se practica actualmente en diversos países latinoamericanos, donde la tradición en este género se remonta a los años setenta. Un repaso a los principales rasgos que el neopolicial presenta en la región demuestra que las variaciones realizadas en las fórmulas narrativas del género implican ciertas modificaciones en los planos ético y estético con respecto a los subgéneros históricos precedentes, haciendo de él una manifestación propiamente autóctona.

Palabras clave: novela policial, neopolicial, corrupción como tema literario, injusticia como tema literario.

ABSTRACT

This paper shows how the detective novel has undergone a series of transformation so as to adapt to different contexts and time frames. There is enough evidence supporting this conclusion as the neo-detective novel has been present in several Latin American countries from the early 70's onwards. Summarizing the main features of the Latin American neo-detective novel, the author attempts to demonstrate that changes made to the narrative formulas of the genre, which modify the preceding historical sub-genres both in the ethics and aesthetics realms, make it an authentic and independent expression in its own right.

Key words: detective novel, neo-detective novel, corruption as a literary subject, injustice as a literary subject.