Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

NÚMERO 9 | FEBRERO – JULIO 2024 | ISSN: 2954-4076
DOI: 10.22201/ffyl.29544076.2024.9.2003 | pp. 71-90
Recibido: 15-08-2023 | Aceptado: 21-09-2023

Como recreación de la violencia, ¿es popular la novela negra?*

Is the crime novel popular as a recreation of violence?

Rodrigo Pardo Fernández
universidad michoacana de san nicolás de hidalgo | Morelia, México
Contacto: rodrigo.pardo@umich.mx
ORCID iD: 0000-0001-9657-0144

Resumen

En el artículo se analiza la popularidad de la novela negra en relación con su representación de la violencia y su presunto carácter dirigido a un público masivo. Más allá del modo en el que la recrea, la novela negra propone una visión crítica del modo en el que opera la violencia en las sociedades contemporáneas, lo cual constituye una de las razones por las cuales se ha constituido como un género de gran aceptación entre el público lector. Se explora cómo la recepción de la novela criminal, entendida en cualquiera de sus posibilidades mediáticas y diversidad de soportes, se encuentra en la intersección de dos aspectos: la recreación de la violencia y su impacto en el interés de los lectores, y su supuesta condición popular, que afecta las valoraciones críticas desde la academia al estar dirigida a un público amplio y formar parte de otros fenómenos de la cultura pop, como el cine o la televisión. Los lectores de este género se enfrentan a la disyuntiva de interpretar estas historias como críticas al *statu quo* o reconocer la manera en que los pretendidos antihéroes refuerzan el sistema establecido. Este artículo aborda estas tensiones en términos del modo en el que inciden en la comprensión de una práctica literaria y el modo en el que recrea el mundo extratextual.

Abstract

In the article, the popularity of crime novels is analyzed in relation to their portrayal of violence and their presumed appeal to a mass audience. Beyond the manner in which they depict violence, noir novels offer a critical view of how violence operates in contemporary societies. This critical perspective is one of the reasons why the genre has gained significant acceptance among readers. The article explores how the reception of crime novels, whether through various media formats or different platforms, intersects with two aspects: the recreation of violence and its impact on reader interest. Additionally, the genre's supposed popularity influences critical assessments, as it caters to a broad audience and is part of other pop culture phenomena such as cinema and television. Readers of this genre face a dilemma: interpreting these stories as critiques to the status quo or recognizing how the so-called antiheroes reinforce the established system. The article delves into these tensions, examining how they shape our understanding of literary practice and the extratextual world.

* *Este artículo forma parte del proyecto 320702, "La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura". Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera, modalidad Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022.*

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2024

Palabras clave: *Novela negra*||*Crimen en la literatura*||*Cultura popular*||*Literatura popular*||*Violencia en el arte*

Keywords: *Noir fiction*||*Crime in literature*||*Popular culture*||*Popular literature*||*Violence in art*

Sobre la novela criminal como expresión de las violencias

La novela criminal es un género marcado por la historia de su recepción (Ascari, 2007; Knight, 2017; Martín Cerezo, 2006; Raczkowski, 2017; Rzepka y Horsley, 2010). Desde el hecho específico de su lectura por parte de un público mayoritario hasta su difusión en puntos de venta diversos (plataformas como Amazon o Wattpad, puestos de periódico, supermercados, estaciones de autobús) se configura como un conjunto de textos que exacerban ciertos aspectos de la realidad en pro de la aceptación y entusiasmo de un mayor número de lectores. Hablamos de una literatura violenta. El animal político que somos actúa en sociedad y de acuerdo con una cultura históricamente construida; en este contexto, la literatura es una práctica cultural (la novela criminal, por supuesto) y la violencia es otra. Su confluencia, la literatura como constatación (expresión, recreación, crítica) de la violencia, ha cobrado, en las últimas décadas, una fuerza y una expresividad difícil de entender en otro momento (Falke *et al.*, 2023).

Aunque se considera a la novela criminal como el modo más directo de dar a conocer las circunstancias de la realidad inmediata, también es posible pensar que estas ficciones recrean (en términos hiperbólicos) situaciones desde una perspectiva que, al cabo, pareciera exaltar y no cuestionar la violencia que se ejerce desde las distintas esferas del poder (Simpson, 2022): desde la estatal hasta la de la relación íntima, desde lo macro hasta lo micro. La violencia se corresponde con un conjunto de relaciones de poder, las cuales se basan en la disparidad, en la falta de equilibrio: "desde el punto de vista de la violencia [...], no existe igualdad, sino —en la mejor de las hipótesis— poderes igualmente grandes." (Benjamin, 1991: 195). La violencia no es sólo una manifestación aislada o pasajera, sino, en muchos, persistente de los distintos discursos ideológicos y el modo en el que se ejercen; se ponen en práctica en el espacio íntimo y en la plaza pública, pero, en todos los casos, sobre el cuerpo (a este respecto, ver Sánchez Vázquez, 1998). De manera clara, es posible entender que:

> La acción violenta en cuanto tal es la acción física que se ejerce sobre individuos concretos, dotados de conciencia y cuerpo, pero, asimismo, se ejerce directamente sobre lo que el hombre tiene de ser corpóreo, físico. Decimos directamente, porque el cuerpo es el objeto primero y directo de la violencia, aun cuando, en rigor, ésta no apunte en última instancia al hombre como ser meramente natural, sino como ser social y consciente. [...] No interesa la alteración o destrucción del cuerpo como tal, sino como cuerpo de un ser consciente, afectado en su conciencia por la acción violenta de que es objeto. (Sánchez Vázquez, 2003: 451-452)

Sin embargo, esto pareciera secundario en términos de la novela criminal clásica, aunque constituye la base de todo crimen. Se asocia esta literatura con la resolución de un enigma a partir de la aplicación sistemática de una lógica con pocas variables (Kociatkiewicz y Kostera, 2012), en el modelo de los novelistas ingleses Arthur Conan Doyle y Agatha Christie que pervive en nuestros días en buena parte de la producción criminal. Esta tendencia dio paso, en 1929, al género negro con la publicación de *Red Harvest* (1992), novela de Dashiell Hammett (ver la definición de esta perspectiva novedosa en Chandler, 1970: 9-13).

Hay una narrativa de la violencia que define la novelística que en Colombia parece mirar hacia la calle, el narcotráfico y la violencia organizada que relata Fernando Vallejo (2004); hay una novela criminal en español, que ha sido llamada neopoliciaco, con Manuel Vázquez Montalbán (2022) o Paco Ignacio Taibo II (2020) como exponentes destacados, que explora la violencia cotidiana, la lucha entre los grupos del poder y los individuos, donde nadie es inocente; en otro ámbito discursivo, se ha desarrollado la literatura del narco, que desplaza a los narcocorridos en tanto expresiones populares que difunden y alimentan en términos míticos y simbólicos lo que sucede en un México productor e intermediario ineludible de la droga que pasa a los Estados Unidos, ficcionalizando las vicisitudes del crimen organizado, la corrupción, el dinero fácil: más vale morir como un rey que morir como un buey, dice la canción, como se puede apreciar en prácticas escriturales tan diversas como las de Élmer Mendoza, Gabriel Trujillo Muñoz, Hilario Peña o Imanol Caneyada (con relación a la producción latinoamericana, ver *Antología Latinoir*, 2018 y Apostolidis, 2021).[1]

1 Hay una diversidad como las propuestas nórdicas (Romero Benguigui, 2020), entre otras de distintos espacios del orbe (Crovi, 2014; Ziethen, 2019), pero este artículo busca centrar su atención en el *mainstream* anglosajón y en la producción en español.

El origen de la práctica de la novela criminal (denuncia, morbo, solaz, distracción o disección de una sociedad) se remonta a una discusión del siglo XIX en torno a las relaciones entre la realidad y la ficción. El naturalismo francés, que pretendía el reflejo, esto es, el testimonio de los hechos de primera mano (desde la antropología, ver Andrade y Uribe, 1896), influyó en la narrativa latinoamericana escrita en español con la propuesta de un modo distinto de aproximarse al mundo, de construir un discurso sobre la sociedad. Sin embargo, como ha señalado Manuel Prendes (2003) en este sentido, "en estas nuevas visiones de la realidad se presenta la faceta negativa y sórdida de los círculos sociales de la civilización urbana, clase dirigente incluida" (156), lo que conlleva una aproximación parcial, cuando menos, a la realidad, destacando ciertos aspectos en demérito de otros.

La literatura criminal, en la que comprenderíamos la literatura de misterio, policiaca, *hardboiled* o negra (Cordón García, 2009; Gubern, 1982; James, 2010; Valles Calatrava, 1991), tiene menos de dos siglos en circulación, casualmente un periodo similar al que podemos ubicar la literatura popular, y que tenemos de definirla como práctica diferenciada, gracias a la propuesta de Madame de Staël (Culler, 2014). La novela por entregas, o de folletín, en sus facetas de difusión noticiosa y promotora de ficciones, se vuelve por su carácter popular (de lo inmediato, de bajo costo, de lenguaje coloquial, de usar y tirar) en el espacio por excelencia para este género literario. Un fenómeno similar se presenta en los Estados Unidos, en la cultura que orbita en torno a la segunda guerra mundial, cuando se da una literatura más o menos masiva en las revistas *pulp* (llamadas así por su impresión en papel reciclado, a partir de la década de los veinte). Hoy en día, los fenómenos de producción y difusión del género criminal parten de las series de televisión y el *streaming* (Forshaw, 2017), se consolidan en múltiples videojuegos, continúan en las producciones cinematográficas y sólo de manera parcial, limitada, se reproducen en textos escritos, impresos o digitales.

Aproximaciones a la literatura entre lo popular y lo culto

La novela criminal conlleva una carga ideológica a partir de un cuestionamiento de la sociedad contemporánea, posterior a la segunda guerra mundial; tiene "como referente la novela dura norteamericana. [y por tanto, se constituye] Como crónica de una

sociedad compleja, conflictiva, competitiva y urbana" (Song, 2010: 461). En tanto crónica, la aspiración de esta perspectiva narrativa es aproximarse a lo inmediato, lo cotidiano; su origen se remonta a la novela de folletín decimonónica (Charles Dickens, Alejandro Dumas, etcétera), dirigida a un público amplio, a partir del presupuesto de la idea de progreso de los positivistas franceses y la presupuesta justicia del aparato estatal al que hace referencia Michel Foucault (2018) en términos críticos. La popular novela de folletín remite a una realidad reconocible por los lectores, no en el intento de darla a conocer, función que cumplen con mayor o menor fortuna los *mass media*, sino en el afán de cuestionar su validez, recrear sus mecanismos de operación, validar y, al mismo tiempo, subvertir los discursos sobre la realidad.

El esquema de la novela policiaca (la de enigma, se entiende) se agotó cuando se evidenció que la violencia es instrumento que valida todo sistema; de algún modo, la novela criminal, desde mediados del siglo xx, presupone que nadie escapa incólume en las relaciones sociales; la corrupción y el ejercicio de la violencia son prácticas habituales de cualquier sujeto. De esta manera, la visión crítica puede leerse también como una justificación del *statu quo* y del modo en el que operan los aparatos de Estado:

> la certeza del futuro no puede reconciliarnos con la barbarie de hoy, la arremetida estúpida o la tortura. [...] con la "imitación fiel", aunque el realismo protestaba contra la realidad social, se solidarizaba estéticamente con el resto de la realidad, la admitía y aceptaba. La nueva generación de escritores, especialmente los narradores, llevó hasta sus últimas consecuencias la voluntad de cambiar la realidad, y comenzó por desconfiar de ella, por impugnarla y desprestigiarla. Allí se origina la violencia de esta literatura. (Adoum, 1978: 211)

En este sentido, esta narrativa "acepta" la violencia, evita la ingenua intención de restablecer un orden corrupto desde su nacimiento, pero al mismo tiempo, resta responsabilidades al Estado y a la sociedad organizada frente al crimen. Sólo el individuo, el héroe que actúa en solitario, cuyas motivaciones y métodos son cuestionables, puede conformar un orden moralmente correcto, desde su particular y limitada perspectiva.

A fin de mimetizarse con el espacio al que remite, sin que ello signifique que deje de ser un discurso ficcional que no puede identificarse con la realidad que emula, la narrativa de la violencia en el norte de México utiliza un lenguaje que emula el habla de la calle. Es posible recoger una descripción de esta literatura en el ámbito anglosajón que define, con variados matices, de qué modo se opera este cambio estilístico, cuyo trasfondo es claramente ideológico en tanto la recreación del habla popular es un intento de hacer pertinente un discurso operado y conformado desde la élite:

> La belleza de la frase pasa a ser un elemento secundario. Sólo cuenta el montaje de las imágenes. La novela se hace cine. La imagen debe alcanzar al lector en su carne, como un golpe. El estilo aspira tan sólo a ser eficaz. Un estilo coloquial, con sus repeticiones, sus esperanzas, sus palabrotas, sus defectos, será recibido con alegría. El *argot* pasará a primer término. (Narcejac, 1982: 71)

Lo coloquial nos refiere al mundo de la masa, de las clases sociales que son la base de la pirámide productiva. ¿La novela criminal, que se autoedita en Amazon, se escribe en la plataforma X o en Wattpad, que se vende en el supermercado con portadas estridentes, es para esas clases?

Hablar de literatura popular es vincular dos conceptos más por costumbre que por sus cualidades de relación. La práctica literaria es producida por un número cada vez mayor de sujetos (autores, productores, que sin embargo sigue constituyendo un número muy limitado de sujetos); asimismo, es reproducida de manera masiva gracias a los nuevos sistemas de impresión (desde el offset a la tampografía); las versiones en audio y en archivo digital (soportes renovados, sujetos a la obsolescencia programada), y de modo consecuente, es consumida por un público cada vez más amplio, pero aun así minoritario, en el contexto de un planeta superpoblado (no llega a diez por ciento de lectores) y que se muestra más interesado (alienado) por la cultura de masas producida, promovida y difundida por los medios de comunicación y un *statu quo* que opera a partir de las exigencias del mercado global.

Solemos asociar a las novelas de culto con la literatura popular por un proceso de exclusión; suelen ser textos marginales, si tomamos en cuenta los cánones académicos o que se tornan "de culto" al margen de las valoraciones de la crítica, lo cual se relaciona con el prestigio y con los distintos campos literarios (Sandberg, 2020). El

culto implica que sólo los iniciados, quienes "comparten la fe", pueden leer en su justa medida la novela en cuestión; ello se relaciona de manera muy íntima con circunstancias que, si bien pueden ser incentivadas/perpetuadas por el mercado, también se corresponden con un momento sociohistórico, económico y político, el cual posibilita (es decir, desata) un interés de un grupo por un tema, un autor o un texto que se valora en términos hiperbólicos, y como decía antes, herméticos.

Sin embargo, si convenimos en hablar de literatura popular, ésta sólo es posible a partir de la convergencia entre dos fenómenos. El primero, tecnológico, se refiere a la evolución desde la prensa de tipos móviles de Gutenberg hasta la impresión láser, por un lado, y desde la pantalla monocromática hasta el libro digital y el teléfono celular multifuncional con iluminación LED; en segundo lugar, está el acceso de un número cada vez mayor de personas a la educación, desde el siglo XVIII ilustrado hasta el siglo XXI digital, sin que ello implique desdeñar que más de 750 millones de personas mayores de ocho años no saben leer ni escribir en el mundo. La idea de *bestseller* remite a un consumo masificado de un producto literario (*fiction* y *no-fiction*), y conlleva la apreciación de la literatura, su producción-distribución-adquisición-consumo, en términos de mercado. Recordemos que para ello se hace indispensable la definición de la propia práctica literaria, a partir del texto *De la littérature: considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Madame de Staël (2015).

Es posible hablar de consumo masivo, o popular, en el siglo XIX (Hauser, 1988), cuando la literatura comienza a ser leída por más personas, cuando se "vulgariza"; los alfabetas comienzan a aproximarse a los textos ficcionales por distintas razones: tienen una mayor educación formal, disponen de más tiempo libre, optan por la lectura como solaz o evasión, satisfacen con la lectura ciertas exigencias de prestigio social, responden a modas o tendencias de la sociedad de consumo; además, se desarrollan nuevas tecnologías de impresión que facilitan la reproducción a gran escala. De manera paralela a este proceso de masificación, las elites dejan de lado una literatura popular, o popularizada; la academia la desprecia o la estudia en tanto fenómeno cultural, presuntamente inferior, predecible y esquemática. Resulta interesante que esto justamente se encuentra en la base de la definición de la tragedia (Aristóteles, 1945), donde se indica que un buen dramaturgo debe escribir historias reconocibles para el público, pero entretenidas y distintas a partir de las peripecias propuestas. A pesar de ello, la popularidad de un texto literario impreso (e incluso, hoy, digital) tiene un

alcance menor si lo comparamos con la audiencia que puede alcanzar una disputa deportiva de fin de semana, o el público de una película proyectada en una sola ciudad promedio en el mismo lapso. De manera esquemática, sería posible hablar de un espectro lector que fluctúa entre una clase media, letrada, no especializada, con una competencia lectora media, que lee como distracción, y una clase media alta y burguesa, culta, que se mueve entre el esnobismo y la postura *hipster* "popular", a partir de las propuestas y los vaivenes del mercado editorial (Cordón García, 2009).

Discusión

Partimos de dos presupuestos: que existen textos que reconocemos como "novelas" y que hay ciertos textos que, ya sea por el canon académico, la supravaloración de objetos literarios por el mercado, o la validación por parte de una comunidad particular, *fan*s, comparten rasgos identitarios. Toda novela de culto se construye como una rareza, una excepción, un modelo (no importa si tiene sucesivas ediciones, traducciones, versiones, transcodificaciones). Es "única" y, por tanto, incuestionable, rodeada por un halo de misterio, como si se tratara de algo sacro (y la más de las veces, ni siquiera se ha leído). Suele suceder que se conoce y reconoce (incluso, se lee) pero sólo de manera superficial, esquemática; se valora en tanto lo que se presupone, sin cuestionamiento o análisis ninguno, que podría considerarse sacrílego. De esta manera, la novela de culto se transforma en símbolo de sí misma y, en cierto modo, se vacía de significado. Pareciera que, si es de culto, es popular (dado que es una comunidad la que la "venera"), cuando sucede justamente lo contrario: pequeñas comunidades especializadas, delimitadas, suelen compartir formación, experiencias, expectativas y elecciones identitarias.

En ocasiones particulares, una novela popular (criminal, o no) se configura como novela de culto; en otras, una novela de culto se transforma en *bestseller* a partir de una redimensión crítica y/o del mercado, como pasó con *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, gracias al empuje cinematográfico o con *1984* de George Orwell, por la coyuntura del año del título, cuando (a pesar de sus malos lectores) se hizo evidente que esta novela de ciencia ficción no era una profecía, ni pretendió nunca serlo. El canon se asocia con la academia y su supravaloración, con los derroteros del mercado editorial y, sobre todo, con la perspectiva (constructo) de las culturas hegemónicas y

el modo en el que históricamente validan, perpetúan e imponen sus modelos de referencia. Lo popular conlleva la idea de que es algo dado y que hay un algo que no lo es. Implica la idea de un pueblo (o pueblos) y un conjunto de sujetos (elegidos, distintos u distantes) que no pertenecen a él. Hay, por tanto y en términos maniqueos, una literatura popular infravalorada por regla general que se enfrenta a una literatura culta: que utiliza otro lenguaje, tiene otro objeto, otro público, otra intencionalidad, otras pretensiones, que no es fácil de leer, de entender.

La repetición de palabras, acciones, personajes, estructuras, es lugar común de la literatura popular. La práctica habitual es desarrollar historias donde lo que sucede, al cabo, es lo esperado. Lo que cambia son las peripecias, referidas por Aristóteles (1945: 10, 16, 29, 39), quien justamente alaba que se cuenten historias (tramas) reconocibles por el público:

> De hecho, lo que interesa de la narrativa a la mayoría de los lectores es la historia precisamente: sea en cuentos de hadas, en la novela negra o en las narraciones complejas de Cervantes y Dostoievski, Jane Austen, Proust e Italo Calvino. La historia –la idea de que los hechos se suceden en un orden causal específico– es el modo en que vemos el mundo y lo que más nos interesa de él. La gente que no lee por otro motivo, lee por la trama. (Sontag, 2010: 224)

Jorge Luis Borges parece hacer un guiño, en este sentido, al referirse a al modelo de la novela de aventuras en su multirreferido prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (2022). Las novelas populares son algo que se espera, reincide y se relaciona con otras prácticas textuales similares. En contraste, la novela de culto es un objeto (en tanto que parece algo terminado, cerrado, que permite una única interpretación posible) que crea (o puede crear) una tradición en tanto modelo a seguir. Y la validación es doble: la de la novela de culto por parte de un grupo dado, y la del propio grupo por aquello que comparte y lo hace capaz de apreciar la mirabilia de la novela en cuestión.

De esta manera, desde su origen el género criminal, surge como algo para un público más amplio del que se considera habitual para el consumo de literatura. Asimismo, de manera más evidente, se define estructuralmente como un texto artificial, esto es, en el cual destaca su carácter ficcional que asume que es una fábula, lo que podría resultar paradójico si consideramos que la narrativa criminal parecería realista, validada por un amplio abanico de referencias e identidades

con lo que convenimos en llamar mundo objetivo. Hoy día podríamos, en términos cuantitativos, contrastar la producción de libros de poesía o académicos frente a la edición de cincuenta millones de libros policiacos cada año que quedan minimizados frente a los siete mil millones de seres humanos. Para referirnos al caso mexicano, el tiraje normal de una novela criminal de un autor reconocido, como Élmer Mendoza, no pasa de los cinco mil ejemplares, cantidad situada en el justo medio entre la demanda y la necesaria presencia en los puntos de venta nacionales (y que evita tener libros en bodega).

Vale la pena comparar, en el seno de la literatura criminal, un par de novelas de culto y amplia difusión en Estados Unidos y México. En la cultura norteamericana, *Pop. 1280* (1964) de Jim Thompson se constituye en una novela de culto en tanto parteaguas del modelo de novela enigma clásica: la voz narrativa es la del criminal, que se mantiene en la sombra como víctima en gran parte del relato y, al cabo, se descubre ejecutor; vale acotar que dicha ruptura del orden *natural* de las cosas es lo que posibilita el relato. Esta novela se ha vuelto referencia para teóricos del tema, libro de texto en cursos de escritura creativa, obra de culto para escritores policiacos de distintas latitudes (y, por tanto, para lectores en diferentes lenguas). Pero, su habilitación como novela de culto poco incide, en estricta numeralia, en su masificación. El público interesado en su lectura sigue siendo muy particular, especializado, reducido a lectores conocedores del género (en un nivel ciertamente de elites) y a especialistas o interesados en el tema desde la práctica académica.

En México, destaca *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal (2018), publicado también en la década de los sesenta. Esta novela es el texto angular de la literatura criminal mexicana moderna (Rodríguez Lozano, 2007). De manera complementaria, es un texto de anclajes realistas (dentro de lo posible) que pone en evidencia la crisis de la cultura y la política posrevolucionaria. Esta "pinche" obra (referida así por la cantidad de ocasiones en que es usada esta palabra por Filiberto García, el protagonista) es referente de culto para lectores y crítica, pero tampoco sus reiteradas ediciones (incluyendo la reciente edición de una novela gráfica inspirada en la obra literaria, o la versión radiofónica de los ochenta) son signo de peso para concebirla como popular en la cultura mexicana.

En el año 2000, con una adaptación de Luis Humberto Crosthwaite (2017) (guion) y Ricardo Peláez Goycochea (ilustrador), estuvo a un paso de llegar a un público más amplio en la forma de un cómic por entregas bajo el sello de Vid (hoy empresa

desaparecida), pero problemas de derechos con la editorial Planeta dieron al traste con dicho proyecto, que al fin vio la luz en el Fondo de Cultura Económica en 2017. Ni siquiera la revaloración, en un merecido homenaje, de la figura y la obra de su autor, Rafael Bernal, caló significativamente en la popularización de *El complot mongol*. En este sentido, se debe reflexionar en torno a las modas impuestas por el mercado, los medios y los grupos de validación de distinta índole, y apreciar las cualidades de las obras como entretenimiento, pero también como síntoma (conjunto de signos), sin ánimos sacramentales ni ilusiones populistas.

En el amplio abanico contemporáneo, y sus múltiples posibilidades, desde la novela de largo aliento hasta la twit-literatura o la literatura de pulgar, de muchos modos, el género criminal se consolida cada vez más como goce y no como obligación, como evasión y pausa del devenir globalizado. La literatura criminal en Amazon y otras muchas plataformas de escritura, producción, difusión y autoedición es popular en un grado que es difícil de medir, si bien su éxito es pasajero e implica la producción en masa para satisfacer las necesidades de consumo rápido de su público lector. Pero la ficción siempre implica una incomodidad, un desasosiego relacionado con su carácter imaginario, a la falsedad de la fábula. En este sentido escribía Vladimir Nabokov sobre la literatura:

> Literature was born not the day when a boy crying wolf, wolf came running out of the Neanderthal valley with a big gray wolf at his heels: literature was born on the day when a boy came crying wolf, wolf and there was no wolf behind him. That the poor little fellow because he lied too often was finally eaten up by a real beast is quite incidental. But here is what is important. Between the wolf in the tall grass and the wolf in the tall story there is a shimmering go-between. That go-between, that prism, is the art of literature. (Nabokov, 1982: 5)

Si pensamos en cómo les cayó en gracia a los habitantes de la aldea, es claro que desde sus orígenes la literatura ha sido siempre bastante impopular. Pero la imaginación, la posibilidad de la ruptura de los procesos reconocibles del devenir objetivo, es uno de los factores que inciden, de manera preponderante, en el desarrollo del pensamiento y las prácticas humanas de toda índole.

Entre lo popular y lo culto, entre la masificación (parcial, como ya se señaló antes, pero al menos de intención) y el esnobismo, la práctica literaria (impresa o virtual) persiste en el espacio contemporáneo con la finalidad de aportar, de manera significativa, un modo de comprender (y pensar) la realidad objetiva desde un tipo particular de discurso. Escribir es pensar el mundo de otra manera. Pensarlo es sentirlo; es buscar comprender el modo en el que los seres humanos vivimos y transformamos la realidad. Una palabra escrita en un libro, leída en voz alta, nos hace pensar en una forma de hablar; es, de algún modo, una memoria colectiva que es nuestra tradición y nuestras raíces, populares o no. La ficción narrativa, configurada en relación con la literatura popular o, en términos de los parámetros de las obras canónicas, escrita en distintas lenguas, ubicada en espacios geográficos dispares, referida en soportes, a cual, más complejos, afronta una tensión difícil de resolver entre su valor como producto de mercado y su convencional valor estético. Al cabo, lo que nos resta es la lectura de los libros, sin etiquetas o con ellas, para conformar nuestro propio criterio, nuestro propio estar-en-el-mundo.

Leer la novela criminal-popular

El aspecto convergente en torno al género criminal es la cuestión de la violencia y del carácter popular en torno a la lectura (recepción) de esta literatura, por un lado; por otro, las perspectivas de por qué se lee este tipo de textos, es decir, por qué tienen una mayor audiencia y aceptación entre un público más amplio de lo habitual. Cuando se aborda la recepción de la novela criminal se suele pensar en un interés reciente por la violencia, exacerbado por distintos medios, entre los cuales la literatura es uno más. "El mensaje de los medios parece ser que sólo los violentos triunfan, y que la forma óptima de enfrentar la violencia es más violencia." (García Sílberman y Ramos Lira, 1998: 333). Siguiendo esta consigna, tenemos cómics y novelas gráficas explícitamente violentas; videojuegos que exaltan de distintos modos la agresión, el asesinato, el triunfo sobre el otro en peleas equilibradas o no; y películas y series de televisión donde lo audiovisual explicita de un modo hiperrealista el modo en el que la violencia se puede ejercer no sólo sobre otros seres humanos sino en general sobre el mundo, entendida siempre como una práctica relacional.

En este contexto, la novela criminal parecería uno más de los modos en los que los medios masivos expresan la violencia que impera en nuestro entorno. Pensemos en la idea de literatura masiva que propone Desiderio Navarro (1986):

> [E]l conjunto de obras literarias cuyo lector supuesto posee conocimientos, gusto y competencias literarios que corresponden a los de los amplios círculos de lectores reales con una exigua preparación literaria. Y este lector supuesto no es sino la hipótesis o imagen del lector a quien el autor destina la obra, imagen que acompaña las decisiones autorales en el proceso creador y queda inscrita en la semántica de la obra. (43)

A tenor de esta perspectiva (si bien Navarro apunta sólo al momento de producción, y este artículo pretende destacar la recepción del género), partimos de la especificidad del medio literario, esto es, las características propias de la práctica de la escritura de textos ficcionales que englobamos en este concepto de literatura criminal. En primera instancia, a diferencia de buena parte de los medios que hemos referido, esta literatura conlleva la necesidad de leer. Esta circunstancia, que pareciera una obviedad, no lo es tanto si valoramos la manera en la que otros medios, como la música (en el caso por ejemplo de los narcocorridos o el reguetón) o las series de televisión protagonizadas por asesinos seriales o por investigadores que buscan atraparlos, no requieren *a priori* de ninguna mediación. La mediación lectora suele obviarse como si la lectura fuera un acto automático y el tiempo y las competencias que exige la recepción del hecho literario no fueran particulares y remitieran a un tipo de lector-consumidor también específico.

Si bien ubicamos la novela criminal en el contexto de distintas prácticas literarias de género como *popular* (y sin mediación, como buena parte de lo que se difunde en la red), dada su proliferación, su masificación, y más allá su incidencia clara en otros medios (baste considerar las numerosas adaptaciones cinematográficas de textos literarios, las versiones en videojuego de novelas criminales, y en general, el modo en el que los distintos productos de los *mass media* recurren a la estructura básica de la literatura criminal para desarrollar sus propias historias), las características del lector-receptor de literatura criminal no son las mismas del consumidor de otro tipo de géneros, de otros tipos de textos tematizados en torno a la violencia. ¿Por qué? Porque la lectura sigue siendo una situación de élites; conlleva, exige, una atención particular,

el desarrollo de habilidades que al cabo restringen su ámbito de influencia a unos pocos millones de lectores en el mundo, si bien, como se señaló antes, las formas de organizar las narraciones en otros soportes mediáticos se alimentan, de manera evidente o inmanente, de las características del género.

En otro orden de ideas, sin hacer a un lado el solaz de la lectura de la narrativa ficcional, es decir, su sentido lúdico, debería cuestionarse en muchos sentidos la afirmación de que la violencia es más recurrente en nuestra época que en otras y, por tanto, los lectores de novela criminal crecen, en términos proporcionales, a partir de esa característica contemporánea, cuando la violencia se ha hecho cotidiana, un lugar común:

> La violencia y su espectacularización se erigen como vectores transversales a todos los campos del conocimiento y la acción, constituyéndose como el modelo por antonomasia de interpretación de la actualidad, así como los creadores fundamentales de un episteme g-local que se extiende desde las periferias hasta los centros del planeta y viceversa. (Valencia, 2010: 26)

El siglo xxi se construye sobre la paradoja que apuntaba Alejo Carpentier en su ensayo *Tientos y diferencias* (1964): civilización y barbarie coexisten en el mundo; lo políticamente correcto, en términos de la violencia, es igualmente válido que su opuesto. De esta manera, por una parte, se protesta en las calles por la defensa de los derechos humanos y se validan acuerdos internacionales y defensorías nacionales mientras se violentan dichos derechos con la detención arbitraria de personas alrededor del mundo sólo bajo sospecha, sin juicios, sin acusaciones formales, sin pruebas fehacientes.

Del mismo modo, vivimos en la presunta época de la igualdad, de la lucha por el equilibrio de oportunidades y derechos de mujeres y hombres, aunque seguimos lidiando con discursos vacuos y acciones violentas contra mujeres en todo el planeta, sin que seamos capaces de detener el machismo como condición *sine qua non*, hasta el momento, de las sociedades humanas. En este contexto la literatura criminal podría semejar una narrativa costumbrista, pero no podemos obviar que recrea sólo una faceta de la realidad. Es aquí donde entra la afirmación de que es una suerte de morbo del lector la que alimenta el interés por la novela del género, pero se olvida que los medios de comunicación construyen su discurso en torno a esa misma violencia y que la cultura pop en general, desde la música hasta el cine, desde la moda en la

vestimenta hasta la fotografía, desde el diseño industrial hasta la publicidad, configuran su ámbito simbólico en términos del ejercicio de la violencia, de su sistematización, del ejercicio de un poder fático sobre los otros.

Resulta significativo, al pensar en la recepción de la novela criminal, cómo algunas de ellas han sido validadas como obras de culto, en un primer momento, sin que pareciera tener relevancia la violencia a la que remiten. Un ejemplo de ello es la novela *Fight Club* (escrita por Chuck Palahniuk en 1996, y llevada al cine en 1999 por David Fincher) cuyas presuntas características subversivas se ubican en un contexto más allá de la llamada novela criminal "convencional". En este mismo orden de ideas, en cuanto a la vigencia, recuperación y nuevas propuestas de textos de y sobre la violencia, tendríamos la saga Millenium del sueco Stieg Larson (2005), las nuevas versiones impresas de Agatha Christie disponibles en puestos de periódico en países hispanoamericanos, las versiones cinematográficas de Kenneth Branagh, (la más reciente de este 2023, *A Haunting in Venice*) y, en el extremo del arco violento, sagas de películas hollywoodenses como *John Wick* (2014-2023) o *The Equalizer* (2014-2023), a lo largo de la última década.

En cualquier caso, más allá de las posibilidades del cine y otros medios audiovisuales, en la literatura, la exaltación de la violencia no es exclusiva de la novela criminal, del mismo modo que buena parte de los *bestsellers* no se construyen sobre este eje temático.

> Por supuesto que la dureza y la violencia no son características exclusivas del género negro. Son más bien caracteres generalizados de casi toda la narrativa norteamericana desde fines del XIX, como si toda ella fuera una constante y fogosa discusión sobre el racismo y la violencia, pero que a su vez contiene una intrínseca confianza en las posibilidades correctivas del sistema. (Giardinelli, 2013: 218)

Así, no es sólo la violencia la que establece un punto de inflexión para el éxito de la novela criminal; tengamos presente que en un primer momento busca satisfacer la necesidad del lector de un final seguro, esto es, una reafirmación del estado de las cosas donde, de una manera o de otra, se restablece el orden que el acto criminal, en torno al cual gira toda la historia, ha roto. Sin embargo, ese restablecimiento del orden que pareciera transgresor dados los parámetros de la figura del investigador, cualquiera que sea su origen, no son tan evidentes como pareciera en un primer momento.

Conclusiones: el lector y el investigador, frente a frente

¿Cómo se llega a la lectura —proceso último que hace posible la recepción en tanto construcción de sentido— de una obra perteneciente a la literatura criminal? Es posible proponer una ruta, ideal pero que se presenta de manera y sistemática en este consumo popular, hasta cierto punto. Tras el primer paso del aprendizaje de la lectoescritura (más allá de la decodificación de los signos) se tiene que transgredir la barrera transparente del analfabetismo funcional y, acto seguido, pasar del conocimiento y las habilidades adquiridas para leer a la práctica: la lectura de textos de carácter lúdico, ficcionales (y asumidos como tales). En un segundo término, el lector de toda la vida (a la antigua usanza, el ratón de biblioteca) descubre la novela policiaca clásica (por accidente, de modo obligado o por una recomendación), y lee a Conan Doyle y a su Holmes neurótico; se adentra en el ejercicio de la materia gris del belga Hercules Poirot, personaje de Agatha Christie, la novelista más editada de la historia; y más adelante valora la sensibilidad y conocimiento del comportamiento humano del padre Brown, que escribe en sus novelas Chesterton. Sin embargo, en los tiempos que corren es más probable que llegue al género a partir de su experiencia en las salas de cine, en el consumo de contenidos en *streaming* o a través de otros medios: las *creepypastas*, Tik Tok, videos de Youtube, novelas digitales recientes o cómics. Cualquiera de estas opciones, las tradicionales fincadas en el siglo XIX o las más efímeras y accesibles del presente digital, son en su conjunto diverso las primeras filas, el necesario desarrollo de un conocimiento del género, de sus principios, de su estructura preconcebida y objetivos, acordes con un modelo del mundo y la sociedad como algo ordenado, predecible, manejable, dentro de una lógica naturalista y mecánica de la que se alimenta el positivismo. De este modo, se crea la necesidad, a la par del gusto, por el enigma no resuelto, por la violencia gratuita, los pormenores del crimen, el pasado y las acciones poco claras de los personajes sospechosos y, sobre todo, la fascinación (con algo de identificación, algo de aspiración a ser) por la heroína o el héroe, la persona que investigada.

El protagonista de la literatura criminal es quien investiga. Detective, abogado, periodista, expolicía, entre otras profesiones relacionadas con el ejercicio del crimen (en tanto expresión de la violencia), quien investiga, parece erigirse frente a la interpretación de este lector neófito como un antihéroe que cuestiona, desde su acción individual,

la inoperancia de los aparatos de control del Estado, sus leyes y los modos en los que se aplica. En este sentido, quien investiga supera a la policía en lo operativo, en la investigación propiamente dicha, en la identificación, ubicación y aprensión del criminal o, en el extremo, en su castigo. Pero también, y, sobre todo, va más allá en términos éticos. El detective pareciera situarse por encima de la moral de su época, va más allá de ella, lo que presupone que es el salvador y, al tiempo, el mártir. Este héroe sin corona lleva a cabo los actos fuera de la ley que nadie más se atreve a afrontar, pero sus acciones no quedan sin castigo: suele estar condenado al ostracismo, a la soledad, cuando no, al abierto repudio por sus contemporáneos. El héroe de la novela criminal, que pareciera en una primera lectura opuesto al sistema, lo valida a partir de su convencionalidad, su falta de crítica trascendente del sistema y sus acciones que consolidan el orden establecido sin cuestionar de fondo su razón de ser.

La recepción de la literatura criminal oscila, por tanto, entre la fascinación por la violencia mediada (a través de la escritura ficcional), la ilusión de su impronta popular, el desdén de la crítica académica (excepto en su consideración sociológica) y la creencia en un sentido crítico ausente, teniendo en cuenta que la novela de este género la más de las veces, refrenda el funcionamiento de una sociedad en vez de proponer su transformación o poner en cuestión sus reglas de operación. El lector de novela criminal no se asocia a ese inmenso abanico de sujetos con poca experiencia lectora, pero tampoco se aproxima a las élites con mayores aspiraciones intelectuales. En el justo medio entre los lectores de revistas amarillistas, consumidores de bulos de internet y los seguidores de los escritores canónicos, los consumidores de literatura criminal representan un sector con competencias y habilidades particulares que les permiten el acceso a ficciones que, si bien se desarrollan bajo esquemas más o menos predecibles, configuran una visión de la violenta realidad hasta cierto punto divergente de la opacidad y la parcialidad que priman en los medios de comunicación convencionales.

La lectura se ve determinada, de esta manera, por un momento histórico particular del hecho literario que destaca su carácter paradójico entre la marginalidad y la literatura masiva, entre la violencia recreativa y la denuncia social. El lector participa de estas dicotomías, las alimenta y mantiene la tensión que hace posible el desarrollo del género, pero, al tiempo, su carácter subversivo y divergente en las tendencias *mainstream* de la práctica literaria reciente. Si lo popular en la literatura no existe, si la novela de culto es incuestionable, y el *bestseller* no debiera de ser materia pertinente

para un estudio académico, hay que preguntarse sobre el verdadero alcance de la literatura criminal como novela popular, incluso aceptando la posibilidad de que algunos de sus productos pueden ser considerados canónicos o, al menos, ser apreciados por su valía por la crítica académica más ortodoxa.

Referencias bibliográficas

AA.VV. (2018) *Antología Latinoir: Muerte con pasaporte*. Nitro Press, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Adoum, Jorge Enrique. (1978). "El realismo de la otra realidad". En César Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su literatura* (pp. 204-216). UNESCO, Siglo xxi.

Andrade y Uribe, Benito Mariano (1896). *La antropología criminal y la novela naturalista*. Sucesores de Ribadeneyra.

Apostolidis, Andreas. (dir.). (2021). *Latin Noir* [Documental]. ARTE G.E.I.E., Agence Nationale de Gestion des Oeuvres Audiovisuelles, Anemon Productions.

Aristóteles. (1945). *Poética* (Juan David García Bacca, Trad.). UNAM.

Ascari, Maurizio. (2007). *A Counter-history of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Palgrave Macmillan.

Benjamin, Walter. (1991). *Para una crítica de la violencia, y, otros ensayos: Iluminaciones iv* (Roberto Hlarr, Trad.). Taurus.

Bernal, Rafael. (2018[1969]). *El complot mongol*. Joaquín Mortiz.

Bioy Casares, Adolfo. ([1940]2022). *La invención de Morel*. Debolsillo.

Chandler, Raymond. (1970). *El simple arte de matar*. Tiempo contemporáneo.

Cordón García, José Antonio. (2009). "La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial." En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal* (pp. 79-96). Montesinos.

Crosthwaite, Luis Humberto, Goycochea, Peláez & Bernal, Rafael. (2017). *El complot Mongol: Novela gráfica* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.

Crovi, Luca. (Ed.). (2014). *Noir. instrucciones de uso: Un atlas del crimen que se lee como thriller* (Primera edición). Ariel.

Culler, Jonathan D. (2014). *Breve introducción a la teoría literaria* (Gonzalo García, Trad.). Austral. (Obra original publicada en 1997).

Falke, Cassandra, Fareld, Victoria, & Meretoja, Hanna (Eds.). (2023). *Interpreting Violence: Narrative, Ethics and Hermeneutics*. Routledge.

Forshaw, Barry. (2017). *American noir: The Pocket Essential Guide to US Crime Fiction, Film and TV*. Pocket Essentials.

Foucault, Michel. (2018). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo xxi. (Obra original publicada en 1975).

García Sílberman, Sarah; Ramos Lira, Luciana. (1998). *Medios de comunicación y violencia*. Fondo de Cultura Económica.

Giardinelli, Mempo. (2013). *El género negro: Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.

Gubern, Román (Ed.). (1982). *La novela criminal*. Tusquets Editores.

Hammett, Dashiell. (1992). *Red Harvest*. Vintage Books.

Hauser, Arnold. (1988). *Historia social de la literatura y del arte. Vol. 3* Labor-Punto Omega.

James, Phyllis Dorothy (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra* (Maria Alonso, Trad.). Ediciones B. (Obra original publicada en 2009).

Knight, Stephen. (2017). *Towards Sherlock Holmes: A Thematic History of Crime Fiction in the 19th Century World*. Jefferson: McFarland & Company.

Kociatkiewicz, Jerzy; Kostera, Monika. (2012). "Sherlock Holmes and the adventure of the rational manager: Organizational reason and its discontents". *Scandinavian Journal of Management*, *28*(2), 162-172. https://doi.org/10.1016/j.scaman.2012.01.003.

Martín Cerezo, Iván. (2006). *Poética del relato policiaco: (De Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Universidad de Murcia.

Nabokov, Vladimir. (1982). *Lectures on literature* Harcourt.

Narcejac, Thomas. (1982). "La novela policial". En Román Gubern (Ed.), *La novela criminal* (pp. 49-80). Tusquets.

Navarro, Desiderio. (1986). "Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en la América Latina y Cuba en particular." *Letras cubanas*, *1*(1), 41-99.

Palahniuk, Chuck. (1996). *Fight Club*. W. W. Norton & Company.

Prendes, Manuel. (2003). *La novela naturalista hispanoamericana: Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Cátedra.

Raczkowski, Chris. (Ed.). (2017). *A History of American Crime Fiction*. Cambridge University Press.

Rodríguez Lozano, Miguel G. (2007). "Huellas del relato policial en México". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), 59-77.

Romero Benguigui, Daniel. (2020). "Noir mediterráneo y Nordic noir: Problemáticas en la nueva novela negra". En Giovanni. Caprara & Victoria García Alarcón (Eds.), *Estudios interdisciplinares en traducción literaria y literatura comparada* (pp. 107-116). Comares.

Rzepka, Charles J.; Horsley, Lee. (2010). *A Companion to Crime Fiction*. Wiley-Blackwell.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (2003). *Filosofía de la praxis*. Siglo xxi.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (Ed.). (1998). *El mundo de la violencia*. UNAM, Fondo de Cultura Económica.

Sandberg, Eric. (2020). "Contemporary Crime Fiction, Cultural Prestige, and the Literary Field". *Crime Fiction Studies*, *1*(1), 5-22. https://doi.org/10.3366/cfs.2020.0004.

Simpson, David. (2022). *Engaging violence: Civility and the reach of literature*. Stanford University Press.

Song, Rosi. (2010). "En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?". *Revista Iberoamericana*, *lxxvi*(231), 459-475. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2010.6725.

Sontag, Susan. (2010). *Cuestión de énfasis* (Aurelio Major, Trad.). Debolsillo. (Obra original publicada en 2001).

Staël-Holstein, Madame de. (2015). *La literatura y su relación con la sociedad: La literatura considerada en relación con las instituciones sociales*. Berenice. (Obra original publicada en 1800).

Taibo II, Paco Ignacio (2020[1976]). *Días de combate*. Joaquín Mortiz.

Thompson, Jim. (2006[1964]). *Pop. 1280*. Orion.

Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Vallejo, Fernando. (2004[1993]). *La virgen de los sicarios*. Suma de Letras.

Valles Calatrava, José. R. (1991). *La novela criminal española*. Universidad de Granada.

Vázquez Montalbán, Manuel. (2022[1972]). *Yo maté a Kennedy*. Booket.

Ziethen, Antje. (2019). "Convergences urbaines: La ville dans les littératures africaines de l'Atlantique Noir". *Journal of the African Literature Association*, *13*(2), 188-200. https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1579019.