

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO
ESTUDIANTES: NATALY GÓMEZ ROENES
SUSY GUETTE MARTIN

TÍTULO: LECTURA DE SCORPIO CITY: UNA NUEVA PROPUESTA PARA
ACERCARSE AL GÉNERO NEGRO. ESTRUCTURA Y RELACIONES.

CALIFICACIÓN

JARVIN SIMANCA

Asesor

ROBERTO CÓRDOBA

Jurado

Cartagena

2013

LECTURA DE SCORPIO CITY: UNA NUEVA PROPUESTA PARA
ACERCARSE AL GÉNERO NEGRO. ESTRUCTURA Y RELACIONES.

NATALY GÓMEZ ROENES

SUSY GUETTE MARTIN

JARVIN SIMANCA

ASESOR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS

2013

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1: LA ESCENA DEL CRIMEN: UN BREVIARIO DE LA NOVELA POLICÍACA Y LA NOVELA NEGRA.....	9
1.1 con qué se disparó y quien realizó el primer disparo.....	10
1.2 Mira Watson: ¡Estamos enLatinoamérica!.....	25
1.3 El último episodio de la saga: Novela Negra en Colombia.....	31
CAPÍTULO 2: LA NARRATOLOGÍA: IMPLICACIONES CONCEPTUALES Y TEÓRICAS.....	38
2.1 Descifrando: el misterio de narrarnos y los orígenes de la narratología.....	40
2.2 ¿Cómo se resuelve un crimen? ¿Quiénes lo resuelven?.....	45
2.2.1 Los elementos constitutivos de la escena del crimen.....	46
2.2.2 Algunos acercamientos teóricos al discurso narrativo.....	51
2.3 Discutiendo las pistas: Watson y Holmes.....	60
2.3.1 La Lupa de Holmes.....	63
2.3.2 De Watson al narrador.....	66
2.4 Categorías espacio- temporales.....	69
2.5 Personajes.....	70
CAPÍTULO 3:EL TRANSITO POR LA CIUDAD ESCORPIÓN.....	75

3.1 La espiral de la cebolla.....	77
3.2 La ciudad: el descenso del viajero hacia una conciencia fragmentada, desencantada, corrupta e injusta criminal.....	91
3.3 De Watson al narratario.....	100
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	116

INTRODUCCIÓN

La experiencia en las ciudades para muchos de nosotros puede compararse con la pérdida de la inocencia descrita en el Génesis, cuando Adán pecó y fue expulsado del paraíso por culpa de la serpiente. Las voces en nuestra mente y el dolor de la elección de cada día de nuestra vida encarnan el pecado del conocimiento del bien y el mal; sin embargo, en la modernidad esto se complejiza porque la voz del bien para algunos es mala y para otros la voz del mal es buena. Esta ambigüedad y contradicción propia de la condición humana se amplifica en la sociedad, porque las diversas instituciones creadas por el hombre coaccionan su identidad e intentan disciplinar sus mentes y sus cuerpos de acuerdo a los ideales de ciertos grupos con poder económico y simbólico.

La novela negra en su proceso de crecimiento estético a lo largo del tiempo explora la escisión, la fragmentación, la contradicción y las diversas tonalidades que encontramos en nosotros mismos al momento de habitar una ciudad moderna. En nuestra investigación profundizaremos en *Scorpio City*, una novela representativa del género negro en Colombia.

Para nosotros, las obras literarias son una manera en que los seres humanos intentan darle sentido a ciertas experiencias en el mundo. En este caso, la narración es una actividad cognitiva que usa el ser humano para comprender no solo el mundo cambiante que percibe constantemente, sino a él dentro de este. Por ende, los hechos violentos, la tristeza y el dolor producido por la soledad se amplifican en nuestro contexto latinoamericano en donde las injusticias sociales agravan y amplían las fronteras entre ricos y pobres. Igualmente, la historia de los procesos políticos en Latinoamérica ha

estado mediada por la lucha, por el poder de los partidos políticos y no por el bienestar del pueblo. En ese sentido, en muchos países por las problemáticas de pobreza, el abuso del poder y la corrupción se transformaron en caldo de cultivo para el género negro.

Por otro lado, el estudio del género negro en la literatura se ha llevado a cabo por ciertos autores como; Roberto Moreno (1999), Alexander Salinas (2007), Adriana Rodríguez (2008) y Cristian Brito (2011), por medio de ellos se presenta las diversas características de este género y su desarrollo en el tiempo. En Colombia ha sido un tema poco investigado, Hubert Pöppel en su libro *La novela policíaca en Colombia* (2001), expone que los antecedentes sobre este género son pocos, por ende su libro es fundamental dentro del canon de la crítica literaria. Por otra parte, sobre esta obra no se ha profundizado dentro del campo de los estudios de la crítica literaria, las investigaciones tienden a enfocarse a la articulación entre las dimensiones estéticas, cultura popular y la desesperanza en la ciudad de Bogotá; no obstante, ninguna de ellas se ha enfocado en las categorías narratológicas.

A partir de nuestro contexto social y la poca investigación en el campo de los estudios de la novela negra nosotros deseamos profundizar en la obra del escritor colombiano Mario Mendoza, titulada *Scorpio City*, con el objetivo de describir sus características estructurales con el fin de mostrar detalles que pongan de manifiesto su relación y aportes al género policíaco y detectivesco, teniendo en cuenta las categorías narratológicas personaje, espacio, tiempo y narrador. El análisis de las categorías narratológicas consiste en la descripción de pasajes fundamentales de la obra que evidencia los tipos de narradores, el nivel narrativo, la relación de los personajes consigo mismo y el espacio, la relación entre narrador y narratario. A partir de la descripción de estos pasajes partiendo fundamentalmente de la teoría narratológica de

Gerard Genette (1972) y de otros autores como Eduardo Serrano Orejuela (1996), Mieke Bal (1991), José María Pozuelo Yvancos (1994) entre otros, realizaremos el análisis e interpretación de los mismos considerando los aportes conceptuales de los autores que han investigado el género negro. Por último, la interpretación se enfocó; establecer un diálogo con otras obras que pertenecen a la novela negra y la novela policíaca; profundizar en el modo en que el autor usa los recursos narrativos para crear diversas ciudades en un mismo espacio físico. Todo esto, nos permite sustentar y evidenciar por parte del autor y la naturaleza de la novela negra ese espíritu de crítica social.

Este trabajo lo hemos dividido en tres capítulos fundamentales: En el primer capítulo abordamos el contexto histórico y teórico sobre el nacimiento de la novela policíaca y aterrizamos en Scorpio City. En el segundo capítulo, señalamos nuestro modelo teórico, exponiendo los orígenes históricos de la narratología y los fundamentos cognitivos y antropológicos de la experiencia de la narración en nuestra que nos permite conocer el mundo. El tercer capítulo, es el análisis propiamente dicho de la obra, aquí describimos y analizamos las diversas estructuras narrativas y cómo estas complejizan los hechos narrados y expresan las diferentes visiones de mundo sobre la ciudad de Bogotá.

Para terminar, aún nos preguntamos ¿Para qué realizar una investigación de una novela como Scorpio City? ¿Por qué enfocarnos en los estudios de la narratología para analizar esta obra? La primera pregunta corresponde a nuestros propósitos personales y profesionales. A nivel personal, la obra genera en nosotras en un primer momento mucho entretenimiento por descubrir quién es el asesino, pero luego en la investigación descubrimos la experiencia de la ciudad y como en ella somos células que circulan por sus diversas arterias. A nivel profesional, creemos que nuestro trabajo aporta al campo

de la crítica literaria y a la discusión sobre cómo los recursos narrativos son elementos fundamentales para construir un espacio estético, donde lo poético reside en el modo en que los sujetos vinculan simbólicamente sus consciencias con los espacios físicos en que se desenvuelven. Con respecto a la segunda pregunta, decidimos abordar el estudio de la obra desde la narratología porque los estudios realizados tienden a abordarla; primero, en relación a ciertas categorías como la desesperanza en correspondencia a la corrupción, la impunidad, la violencia y el abuso del poder en una ciudad como Bogotá; segundo, en el uso del lenguaje crudo para referirse a la violencia; tercero, la relación entre literatura y cultura popular.

1. LA ESCENA DEL CRIMEN: UN BREVIARIO DE LA NOVELA POLICÍACA Y LA NOVELA NEGRA

Dentro del presente capítulo exponemos el desarrollo histórico con respecto a si el género policiaco y el género negro son dos géneros distintos, uno solo, o si la novela policíaca sea el género mayor y el de la novela negra un subgénero de éste. Ambos han sido explorados por muchos escritores, pero ha tenido poco reconocimiento dentro del campo de estudios de la crítica literaria en Colombia¹. En relación a su recepción podemos decir que cuenta con un gran número de lectores, puesto que su estructura asociada a lo delictivo, la exposición de un crimen, y la solución del mismo los atrapa en ese laberinto interpretativo de averiguar quién es el criminal o porqué este actúa de ese modo. Hemos de subrayar que ambos términos han cambiado a lo largo del tiempo en cuanto a su uso, y el lugar donde se emplee, pues parece que no existe una sola palabra que los represente. Esta situación ha provocado discusión dentro de los círculos académicos tratando de determinar si ambos géneros son lo mismo o distintos.

Para lograr lo anterior, señalaremos las características que identifican una novela dentro de alguno de los géneros mencionados y los autores representativos, quienes nos regalan un acercamiento a la investigación desde su experiencia y participación como precursores de los dos géneros. Además, la evolución histórica de ambos géneros nos permitirá reconocer la importancia de ellos en la actualidad y por qué dentro de nuestro contexto latinoamericano y colombiano la novela policíaca no se ancló en los imaginarios de los lectores, mientras que la novela negra si caló en la conciencia de

¹En la investigación realizada por Poppel (2001) en su libro *La novela policíaca en Colombia* expresa que no se han realizado investigaciones exhaustivas dentro de este género en el campo de los estudios de la crítica literaria en nuestro país. Lo único existente son cursos sobre el género negro y policiaco en algunas universidades del país, también reseñas sobre este género, algunos ensayos sobre la relación de la novela detectivesca y García Márquez. Asimismo, en el campo de la creación literaria escritores como Gabriel García Márquez, Luis Vidales, y Álvaro Mutis fueron grandes lectores de este género y de alguna manera lo incluyeron en sus obras, pero no hubo una reflexión crítica en ellos sobre este género(pp. 2,3).

éstos. Por último, nos enfocaremos en la novela del colombiano Mario Mendoza, llamada “*Scorpio City*” para describir y analizar sus características narrativas y cómo estas se relacionan con la concepción de espacio topográfico y vertical, siendo esto último la propiedad distintiva de la novela negra, ya que en este tipo de género la mirada crítica recae sobre las relaciones sociales, económicas y judiciales de los ciudadanos de Bogotá.

En cuanto a la novela negra se pretende aclarar su uso como género que implica al igual que la novela policíaca, la resolución de un crimen por parte de un investigador, quien siempre encuentra el verdadero asesino en el personaje que menos lo imaginaba. Sin olvidar claro está que el foco de la novela negra se amplía más allá del crimen centrándose al alto contenido de crítica social, implícita en los fríos contextos que decoran este tipo de novelas.

1.1 Con qué se disparó y quien realizó el primer disparo

Teniendo en cuenta algunos referentes acerca del origen de la novela policíaca como textos, fuentes virtuales y entrevistas, podemos presentar un primer acercamiento del origen del género policial junto a sus elementos estructurales, características generales y autores que hicieron incursión en el mismo. Un primer asomo en la creación de la novela policial apunta a que su nacimiento fue en forma de folletín² por entregas en diarios y revistas semanales; por otro lado, consideramos a la novela policíaca como

²En los inicios de la novela policiaca (S. XIX) le proporcionó un gran impulso el folletín. En Francia tuvo un auge muy intenso más que en Inglaterra, puesto que dentro de Francia existía una mayor fuerza del romanticismo asociado al misterio y el nacimiento de la policía en el siglo XVII, estas condiciones repercutieron en los imaginarios de los grupos populares. El folletín expresaba de algún modo cierta identidad cultural proveniente de una estructuración maniqueista de los acontecimientos expresados en los relatos de allí la necesidad de los primeros escritores en contar historias hacia adelante en cuanto a la búsqueda continua de una respuesta. Pero, posteriormente la novela policíaca con la influencia de las ideas del positivismo y la ilustración, se dio paso a la construcción de nuevos personajes, que como característica principal era la inteligencia, es decir su capacidad deductiva para reconstruir un crimen o acontecimientos del pasado (Rosales, 2004)

ese género que surge del afán por esclarecer el misterio o lo desconocido en el contexto criminal.

A lo largo del tiempo la novela policíaca se ha venido transformando de manera progresiva. Inicialmente en Italia se denominaba a este género “novela amarilla” por una situación casual y arbitraria, pues los libros de la colección del editor Arnoldo Mondadori, tenían la cubierta de color amarillo, lo que suscitó que se denominara de esta manera. Además, el rótulo de “amarilla” era adjudicado a toda obra o escrito que tratara temas como misterio, crímenes por resolver, o que estuvieran relacionados con asuntos policiales o judiciales.

Por ser tan general este nombre para denominar el género, se prefiere utilizar algunos más específicos. Dentro de estos términos podemos hacer mención de expresiones como “Románjudiciare³” o novela judicial, utilizado en Francia con el fin de referirse a la “novela policíaca”. En Alemania e Inglaterra se usaban términos como “kriminalroman”, y “novela detectivesca” respectivamente para señalar la resolución un crimen.

Por otra parte, en la resolución de un crimen juegan un papel preponderante las figuras del criminal y el investigador o detective, normalmente se comete un crimen y se necesita la presencia de un conocedor del tema para que pueda esclarecer el misterio. Este último término describe claramente lo que contienen las novelas de corte policial.

Alberto del Monte (1962), autor del libro “Breve historia de la novela policíaca” destaca que antes de introducir el término de detective, éste: “fue adoptado el primer

³La novela judicial podríamos considerarla como la etapa embrionaria de la novela policíaca propiamente dicha, siendo Paul Féval, Émile Gaboriau y Fortuné du Boisgobey, los principales precursores de estas. En este tipo de novela las tramas giraban en torno a lo conspirativo, la lucha de un héroe criminal que intenta rescatar su legado de nacimiento, personajes con grandes capacidades de análisis para descifrar crímenes. Disponible en: Martín Álvarez C (2011). En: <http://ballotage.cl/2011/12/tres-folletinistas-paul-feval-emile-gaboriau-y-fortune-du-boisgobey/>

momento como adjetivo de 'police' para indicar el cuerpo de agentes investigadores creados en 1843, por Sir James Graham (...) más tarde como sustantivo para designar un agente "investigador" o "investigador privado" (p. 12).

En 1878 Anna Katherine Green⁴ en los Estados Unidos, emplea por primera vez el término "historia de detectives", mientras que aún seguían utilizándose términos imprecisos para abordar el género hasta que en 1888 se produce el cambio a novela policíaca.

Diferentes investigaciones históricas, han señalado el desarrollo y evolución de este género en especial en Inglaterra donde ha sido cultivado, tanto así que fue objeto de estudio de varios críticos y escritores, quienes interpretaban y compartían las características más sobresalientes que se manejan en el género policíaco.

Del Monte (1962) hace una serie de aclaraciones sobre la importancia al enmarcar, todas estas temáticas sobre crímenes y detectives dentro del marco de "género", pues conlleva una serie de tradiciones e influencias que marcan el punto de partida para catalogar "algo" dentro de un género literario:

Un género literario, en efecto, es una tradición cultural instaurada por la obra de un escritor aislado y aceptada y renovada por otros escritores, ya sea por el prestigio de aquella obra primera, ya por que aquella obra primera interpretaba una sensibilidad compartida también por los escritores posteriores. Un género literario es pues, una tradición de temas argumentales, de tipos psicológicos, de modos estructurales y formales; está constituido por una determinada idea de la obra literaria, por un determinado repertorio de personajes, de aventuras, de situaciones, de procedimientos estructurales y

⁴Del Monte, Alberto. (1962) Breve historia de la novela policíaca. Madrid: Taurus.

estilísticos, por una técnica específica en la composición, por algunos valores morales y motivos sentimentales (p.12).

Tomando en cuenta lo anterior, el género policíaco cumple y se legitima como tal pues parte de una serie de tradiciones culturales desde una perspectiva sociológica, y se ha venido alimentando por el gusto de otros escritores, quienes al notar la demanda que implicaba este género, inclinaron sus interpretaciones y sensibilidades hacia las exigencias del sector popular. Además, Del Monte, apunta que muchos autores ligados a este tema han intentado “individualizar la esencia del género” realizando afirmaciones y argumentos sobre el tema que desvían las verdaderas peculiaridades de este, el cual según el autor no debe centrarse en una sola temática, si no que esas “peculiaridades” que se le imprimen se desarrollen de mano de la investigación y el desenvolvimiento que se haga dentro de la misma.

Por otro lado, gracias a la influencia de Poe y su “misterio racionalizado” denominado así por Del Monte(1962), además de la influencia directa de la “historia de policías”, el género policíaco se inclinó hacia las masas y ganó el rótulo de “género popular”. Su intención giraba en torno a la resolución de crímenes en donde se infringe la ley que repercute directamente sobre la sociedad. El autor señala lo que era visible antes de las creaciones de Poe:

La novela policíaca se presenta en primer término, como un misterio resuelto por la *detection*, es decir, por un procedimiento racional basado en la observación. Los dos temas principales eran el misterio y la *detection*; el personaje típico era el *detective*, esto es el que desvelaba el misterio; el factor estructural indispensable era la construcción de la trama en función de la solución. Pero desde Poe el misterio se identificó con un crimen misterioso, por cuanto el misterio asociado a un crimen es particularmente urgente y engendra en el lector un mayor *suspense*, ya que la revelación de la identidad de un

asesino, de un individuo que ha violado la ley humana y se ha situado frente a la sociedad provoca mayor atención y mayor efecto. Estos han quedado como los temas dominantes y necesarios, aun cuando el crimen no haya sido siempre un asesinato aun cuando a veces el misterio no implicaba un crimen (p.16).

Durante el siglo XIX las historias de aventuras criminales fueron de gran importancia para la sociedad, incluso eran atractivos para los escritores quienes elaboraban innumerables documentos y críticas sobre el tema, pero ya afinales de este siglo se presenta un cambio en cuanto a la sensibilidad y mirada que se le da a este género, pues se incrementa el interés por la justicia, la aventura y “aspectos exóticos” prohibidos por las leyes del hombre, al respecto Del Monte (1962) agrega:

Interesan los criminales porque son una expresión del conflicto del individuo contra la sociedad constituida y exponente de una realidad extraña, prohibida, distinta de la realidad cotidiana: eran en una palabra, dentro de ciertos límites y de forma aun burda, antagonistas de la sociedad y tráfugas de la realidad, cualidades emblemáticas de la conciencia y de la cultura romántica (p. 44)

Lo anterior hace que como género popular haya un acercamiento íntimo entre la obra y el lector, atrayendo aún más el interés por descubrir el desarrollo de los acontecimientos, pues el lector se vuelve parte fundamental del texto y se identifica con las situaciones y personajes, pues en ocasiones el mismo investigador o detective, pareciera que dialogara con el lector en su deseo de resolver el misterio. Esto hace que este tipo de género tenga tanta aceptación por un público mixto, heterogéneo y coloquial.

A mediados del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, el crimen comienza a apoderarse de las calles y mentes de los ciudadanos. La ley se ve altamente violentada y

se hace necesario incrementar los mecanismos de control centrados en la identificación, el arresto y la condena a quienes infringen la ley. Pero esta oleada de violencia sigue en aumento y con ella los métodos para atrapar a los culpables se vuelven más rigurosos; no solo es importante identificar al posible culpable o los posibles culpables, sino que es indispensable determinar el motivo por el cual dicha persona actúa de esa forma y cuál fue el procedimiento empleado para cometer el crimen. De este modo, las categorías bueno/malo que se usaban para encasillar al criminal pasaron a un segundo plano⁵ y cobraron importancia y primicia aquellas que tenían relación con aspectos psicológicos del culpable, como sucede con las causas y pasos para la ejecución de un plan criminal⁶.

Habría que atribuirle dentro de la literatura policial, la significación de una serie de comportamientos por parte de los personajes protagonistas de este tipo de obras, los aspectos sociales que revelan el entorno histórico en el que se encuentra situado el autor:

Como creación y re-creación del delito, y desde la perspectiva que he propuesto desde el principio, la obra literaria da cuenta ante todo de una conducta anómica, es decir, fuera del orden legal, como previsión suya o como degradación del que está vigente. Su cercanía a colectivos marginales y ambientes sórdidos no haría más que revelar su significación histórica pues derivaría del hecho de representar un punto de conflicto

⁵Dentro del proceso de desarrollo de la novela policiaca no podemos olvidar que estaba naciendo la sociedad de masas —comienzos del S.XIX— y para estas la vivencia de los estético estaba anclado a una experiencia maniqueista de los hechos del mundo, es decir en las historias existe un substrato mítico, puesto que el detective encarna todos los valores positivos de justicia y el asesino al demonio (Hoveyda, 1967, p. 58).

⁶En este segundo momento, empieza a dibujarse las características más significativas del género policial con Edgar Allan Poe y sus cuentos. Su personaje principal el detective Dupin condensa en su modo de pensar la imaginación y el raciocinio científico, por ende se hibridiza el mundo del arte y el de la ciencia. En ese sentido, el raciocinio científico se basa en un método para determinar la verdad de los acontecimientos y en ese contexto histórico del positivismo se creía que se podía explicar los mecanismos de la mente por medio de la ciencia (Hoveyda,1967).

social que sólo por la Literatura podría conocerse (Forrero, 2006, p. 10).

En el juego, policías versus criminales y ladrones, se dieron dos tendencias: la intelectual- racional y la aventura. En la primera sale a relucir los cuestionamientos por parte del investigador para resolver el crimen y en la otra, primaba la atmósfera que rodeaba al protagonista (Collins, 2004, p.9).

La narración policial se centra en la resolución de un hecho criminal mediante la investigación minuciosa y exhaustiva en manos de un detective quien se erige como la figura representante del género. Jaime Ricardo Reyes Calderón (2003) define el relato policíaco de la siguiente manera:

Un relato policíaco es un proceso de conocimiento en el que el autor hace al lector compañero de andanzas de un detective. En un auténtico relato policial se ejercita más la capacidad de descubrir y deducir, intelectualmente, que la de echar bala y destrozar al prójimo. (P. 146)

En el año 1841, hace su aparición el primer detective conocido en la historia del género policial creado por el conocido escritor y fundador del género Edgar Allan Poe. En *El doble crimen de la calle Morgue*, Auguste Dupin encarna a un detective frío y calculador, de métodos muy originales que encuentra tan básicos las técnicas empleadas por el cuerpo policial a la hora de resolver un crimen. “Augusto Dupin se caracteriza por la frialdad, la capacidad de observación y la terrible soberbia. (...) posee el don de inferir las más precisas conclusiones de los datos particulares aparentemente más inconexos” (Reyes Calderón, 2003, p 153)

Poe, introduce características exclusivas en sus narraciones. La más sobresaliente es la habitación cerrada como espacio en donde se efectúa el crimen. Esta particularidad será retomada y utilizada por autores seguidores de Poe quienes le sumaran otros elementos

para fortalecerla. Sin embargo, como veremos más adelante, esta peculiaridad ya quedaría atrás para darle paso a espacios abiertos como calles, zonas verdes, en donde se hará más difícil la detención del o los culpables.

The Murders in the Rue Morgue publicada en 1841 puso fin al episódico y casual de lo detectivesco. Y cuatro años más tarde Poe había escrito otras tres historias de detectives y ya todos los elementos del género estaban establecidos. Lo que había que conseguir era la elaboración y el embellecimiento de estas historias.

Edgar Allan Poe define los elementos indispensables del género: la observación y la resolución. Augusto Dupin lee los hechos para deducir el proceso del crimen. Para este detective la verdad no se halla siempre en los más recóndito, antes bien se encuentra en la superficie y solo hay que saberla ver.

Hacia 1870, la novela policíaca llega a América con el escritor Allan Pinkerton con *The Expressman and The Detective* (1875), y con *The MollyMaguires and The Detectives* (1877)

Un segundo nombre que no debemos olvidar dentro de este género es el de Emile Gaboriau, para quien la novela policial es una producción literaria que debe mucho a la imaginación más que a la especulación científica. En *El caso Lerouge* (1866), el personaje Lecoq es presentado como un detective no tan brillante como Dupin pero las características que le son conferidas hacen que parezca lo más humano posible.

En Inglaterra este tipo de novela se reconoce gracias a la labor de Sir Arthur ConanDoylequien en su obra *Study in Scarlet* (1877) da vida al reconocido e inmortal Sherlock Holmes. Un personaje inspirado en los acontecimientos más importantes en la vida del escritor como lo fueron la experiencia como estudiante de medicina y literatura. Doyle, luego de haber leído a Poe y Gaboriau, decide combinar la literatura con la

ciencia. Gracias a las buenas enseñanzas de un amigo cirujano- el doctor Joseph Bell, y a quien sirvió de ayudante, Doyle crea al médico- detective con la capacidad de diagnosticar a partir de unas señales muy leves las más impresionantes consecuencias.

La lista de representantes del género la continuamos con una mujer cuyas obras se han posicionado como unas de las más leídas por el público admirador del género policial. Nos referimos a la Británica Agatha Christie. Esta escritora inicia su producción con *El misterioso caso de Styles* en 1920, en donde hace presencia el inmortal detective Hércules Poirot. Además, de este detective también salieron a luz el matrimonio Tommy y Tuppence Beresford, Ann Beddington, Miss Marple, entre otros. A esta autora le debemos la creación de la novela policíaca vista como novela-problema. Al respecto, Reyes (2003) anota lo esencial de este tipo de novela:

(...) El inicio del relato sumerge al lector en la más profunda oscuridad y llega para ser luz de inteligibilidad el experto detective Poirot con el auxilio de la actividad de sus "pequeñas" células grises. El crimen perfecto quiere retar al lector a intuir las condiciones y motivos de la realización del asesinato. En esta provocación del autor, no se da tregua y por ello siempre se le presentará al entusiasta lector crímenes cada vez más raros, cometidos con armas más sofisticadas, en lugares más exóticos, bajo circunstancias más extraordinarias (...). La novela problema opta por ser un juego de artificio, una fiesta intelectual alrededor de un asesinato —murderparty—, una especie de entretenimiento intelectual construida artificialmente, sin relación con las verídicas historias criminales (p. 167).

En 1926 con la publicación de *The Benson Murder Case* de Philo Vance se da inicio a toda una revolución en el género, y es así como nace la novela policíaca americana. Sus novelas batieron el records de ventas, a su vez fueron traducidas a siete idiomas y

llevadas al cine. Vance logra convertirse en el escritor de novelas policíacas más reconocidos desde Poe.

Con respecto a la novela policíaca se convirtió en centro de atención para muchos escritores, y como no serlo si en él se dieron vida a personajes inmortales dentro de toda la literatura. Con el paso de los años muchos fueron incursionando, tomando y creando nuevos aspectos. Siendo la novela policíaca precursora de la novela negra, ésta se desprende como un subgénero o una corriente que seguirá conservando sus elementos esenciales, pero impondrá otros que permitirán ahondar en aquellos aspectos poco o nada tocados por el género policíaco. Collins (2004) agrega:

Con los padres de la narración negra, se abrieron las puertas y ventanas del crimen, se airearon las madrigueras, aparecieron policías corruptos, políticos perversos y una mirada atenta a la sociedad circundante: había llegado la hora de observar el crimen desde el otro lado de la justicia tradicional (pp.10-11).

Cabe aclarar que desde sus inicios, uno de los términos que peor se emplea dentro del contexto de la novela de misterio y que es antecedido por el género policíaco, es el de “novela negra”; dicho término nace a partir del auge del capitalismo hacia el siglo XX, en el que la necesidad de las personas al desplazarse de los campos a las ciudades incrementó la violencia y los crímenes en ese entonces; ocasionando que la prensa amarillista viera material suficientemente atractivo para dar pie a la creación de un tipo de género, que se basa en la crítica social, política, etc., manejando un espíritu de demanda contra el advenimiento de las leyes humanas. Albeiro Arias (2009) en su ensayo: “Novela policíaca y novela negra, breve aproximación”, menciona la manera en que autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, se involucran dentro del género:

Dashiell Hammett y Raymond Chandler estructurarán la novela policial negra dando sus principales características en el ensayo “El simple arte de matar” de 1944. En él se establecerá que el delito ahora afecta a un particular; el detective, aunque usa la razón, también utiliza el sarcasmo, la violencia y la información ilegal, *el espacio se vuelve un nuevo personaje y la atención se pone en intentar denunciar la corrupción de las instituciones*⁷.

En pleno siglo XX, nace en Estados Unidos el llamado crimen organizado. En ese escenario surge una novela que quiere recoger ese clima de violencia, de depresión económica, de desesperanza, de corrupción. Este período se ambienta por las prohibiciones de alcohol, las fortunas incalculables; los buenos y malos ya no eran seres irreales sino que eran sacados de sus espacios naturales para ser descritos tal y como eran en su vida cotidiana. La novela negra está emparentada por una parte con la novela clásica policíaca; en cuánto se trata de resolver un enigma de carácter criminal, específicamente homicidios.

El género se difundió en Black Mask⁸ donde además de su mentor Dashiell Hammett, James Mac Cainy Raymond Chandler publicaron y sentaron las bases de un género prometedor.

Entre los autores y las obras emblemáticas del género tenemos: Dashiell Hammett (*Cosecha roja* (1929), *La maldición de los Dain* (1929), *La llave de cristal* (1931), *El halcón Maltés* (1930)); Raymond Chandler (*El sueño eterno* (1939), *Adiós muñeca* (1940), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943), y *La hermana pequeña* (1944)); W. R. Burnet(*El pequeño Cesar* (1929), *Altas sierras* (1940), *Romelle* (1946),

⁷ Las cursivas son nuestras. En: [http:// horacero.com.pa/index.../13112-hora-cero.html](http://horacero.com.pa/index.../13112-hora-cero.html) -

⁸Revista que nace en Estados Unidos en 1920. Contribuyó a desarrollar una nueva literatura policíaca, más apegada a la realidad de aquellos años. Escritores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Erle Stanley Gardner, William Brandon o Carroll John Daly aparecieron repetidamente entre sus páginas, lo que para la época era signo de una calidad literaria indudable.

La jungla del asfalto (1949)); Horace Mc. Coy (*¿Acaso no matan a los caballos? (1935)*, *Luces de Hollywood (1938)*, *Di adiós al mañana(1948)*); Johnatan Latimer (*La dama del depósito de cadáveres (1935)*, *Gardenias rojas(1939)*); Frederic Brown (*La viva imagen(1948)*, *El asesinato como diversión(1948)*); James M. Cain (*El cartero siempre llama dos veces(1934)*, *Pacto de sangre(1936)*); Jhon Godey (*La hora azul (1948)*, *La pistola y Mr. Smith(1947)*); Mickey Spillane (*Yo, el jurado(1946)*, *Mi pistola nunca falla(1950)*, *La venganza es mía(1950)*); Ross Macdonald (*El blanco móvil (1949)*, *La piscina de los ahogados(1950)*, *La forma en que algunos mueren (1951)*) y James Hadley Chase (*El secuestro de Miss Blandish (1939)*).

Hammett contaba con muchas vivencias para plasmar en sus creaciones; participó en la Primera y Segunda Guerra Mundial mucho antes de que la novela negra fuera tan nombrada, además fue agente de la agencia Pinkerton. Por su experiencia como detective y soldado, se convirtió en espectador de acciones corruptas y crímenes macabros. A partir de las publicaciones en el magazine Black Mask, comienzan a desfilar detectives sacados de afuera que reflejaban la mirada realista sobre la violencia, la muerte violenta, la ambición y la corrupción. En 1927 Cosecha Roja (o Red Harvest) fue publicada por episodios en Black Mask, y se erigió como obra fundacional del género. Entre las características de este nuevo género destacamos algunos como; la narración en primera persona. El autor protagonista contaba los hechos desde adentro; el tratamiento realista de la relación hombre- mujer; la acción directa; el espejo social, entre otros.

En cuanto a la creación de un personaje emblema, Hammett, busco dibujar a un ciudadano simple que sabe tratar a los demás y que no toma como acto extraño que una mujer no pueda ser una dama o que un hombre prostituya a su madre. En la novela negra la acción es vista un tanto sobria y transcurre casi visualmente. La obra de

Hammett transcurre sin sentimentalismo, aportando creando así un estilo americano diferente al modelo inglés.

El diálogo fue otra de las características sobresalientes y que permitieron destacar a la novela negra. Hammett, hacía uso de un lenguaje acorde a la realidad del momento.

Cada palabra se sustentaba por el ambiente que se vivía en la historia:

La narración de Hammett elude cualquier artificiosidad, cualquier crimen enigmático, cualquier ambiente sofisticado e irreal. El hombre deja de ser pensante para devenir como objeto al que se le reconocen conductas visibles, llanas, corrientes. El lenguaje ignora la corrección y elegancia de las deducciones e inferencias lógicas, - asépticas, neutrales, equilibradas-, para transcribir la terminología de la calle y la guarida, para volverse jerga de individuos alcoholizados, perversos, prostibularios, barriobajeros. Su estilo narrativo es frío, monótono, brutal, deudor de una especie de objetividad mórbida carente de toda emoción, toda compasión (Reyes, 2003, p. 176).

Dentro de este género el enigma policial es visto como un combate permanente, en donde el detective y el criminal pertenecen a una misma clase pero han sido contratados por bandos diferentes. El detective agudiza sus sentidos por el olor de la sangre y las huellas que deja el criminal. El hecho delincuencial lo encontraremos en su más pura y cruda expresión.

La novela negra describe la sociedad, la muestra, la desnuda, y también se nutre del individuo protagonista, habitualmente rodeado de un entorno que no le es cómodo y del cual quisiera huir. La acción se traslada a las calles, deja los salones refinados, ya no existen personajes de corbata ni de salón, la calle con su movimiento incesante y con sus hombres de carne y hueso se abre paso.

La novela negra incluye un término que nace como subgénero de la novela policíaca en Estados Unidos- el “HardBoiled” quien incluye autores que hacen parte de la novela negra y comparten similitudes en cuanto a sus características narrativas, como lo señala Roberto Moreno (1999, p. 102)

Por otro lado, la denominación de “hard-boiled” queda reservada también a un subgrupo de narraciones policíacas que surgieron a raíz de la revista norteamericana *Black Mask*, siguiendo el modelo creado por Carroll John Daly para su detective Race Williams. Narración en primera persona, lenguaje duro, uso de argot callejero, cinismo profundo en el carácter de un detective protagonista que está *de vuelta de todo*, pérdida de importancia del proceso de identificación del culpable, y unos rasgos estoicos y, a veces, nihilistas en la filosofía vital del detective, son las características básicas de este tipo de relatos cortos y novelas de autores como el propio Daly, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross McDonald, Fredric Brown, Chester Himes, Cornell Woolrich o Jim Thompson, muchos de los cuales eran publicados por la editorial Gallimard en su *Série Noire*, lo cual acerca el término “hard-boiled. Al que conocemos como “novela negra”.

Este tipo de narraciones obedecían a la necesidad de sus lectores de mantener un exacerbado amor y devoción hacia el trabajo, dada la crisis laboral que se vivía en la época. Este detective se caracterizaba por el exagerado fervor hacia su trabajo de investigación:

(...) destaca sobremanera, la obsesiva preocupación de los escritores de “hard-boiled” por las condiciones laborales de sus protagonistas. El protagonista sin nombre de *Cosecha Roja* no elige cualquier tipo de trabajo y se cuida mucho a la hora de elegir a su jefe; Philip Marlowe, con frecuencia, evita canjear en el banco el cheque entregado por sus patrones antes de comenzar el caso: sólo lo cobra cuando tiene la evidencia de

que el trabajo no le planteará conflictos éticos (Moreno, 1999 pp.102, 103).

En consonancia con lo expuesto anteriormente acerca del género negro, podemos decir que este casi siempre narra y violenta las divisiones entre el bien y el mal que están bastante difuminados. Por lo general sus “héroes” son personajes derrotados, en decadencia, que buscan encontrar la verdad a costa de lo que sea. Y siempre llevan consigo una crítica social como se había mencionado antes. Con relación a este asunto Moreno (1999, p.102.Las cursivas son nuestras):

La novela de enigma se afirma en la inteligencia pura y en la figura de un detective que es el razonador puro y el gran racionalista; mientras que la novela negra presenta como criterio de verdad la experiencia ya que el investigador se deja llevar por los acontecimientos, se lanza a la ciudad a buscar la verdad y su investigación va a ir produciendo nuevos crímenes. Es decir, que en la novela negra se presenta la relación *Detective–Ciudad, retratando los bajos fondos, lo marginal, pero no sólo con la intención de exponerlos como espacios sórdidos, sino como lugares de pobreza espiritual y material, donde sus habitantes luchan día a día por sobrevivir; pero también se develan los espacios del poder, enmarcados en la hipocresía, la corrupción y el crimen*⁹.

En este tipo de relatos los espacios juegan un papel fundamental, y se vuelven un segundo personajes por así decirlo, pues ayudan a que el lector se ambiente con lo que sucede dentro de la trama.

En Latinoamérica, la novela negra adquiere un carácter de fascinación por el crimen, y es en Colombia donde autores como Mario Mendoza, realizan un extraordinario trabajo

⁹ <http://horacero.com.pa/index.../13112-hora-cero.html/>.

para acercarse a un público masificado a un tipo de literatura que ofrece una manera diferente de ver la realidad como ocurre con su segunda creación “*Scorpio City*”.

La novela policíaca con sus pinceladas de novela negra se instaura en Latinoamérica y desde allí sigue dando sus frutos. El narcotráfico, la prostitución, el sicariato serán descritos de manera cruda por escritores Colombianos como Jorge Franco, Santiago Gamboa Y Mario Mendoza, entre otros. Argentinos como Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia; los chilenos Alberto Edwards y Ramón Díaz Eterovic; México con Paco Ignacio Taibo II y Rafael Bernal. En Cuba y Brasil se destacan Leonardo Padura, Luis Rogelio Nogueiras y Rubem Fonseca, los dos primeros cubanos y el último brasileño.

Luego de haber dado a conocer algunos aspectos importantes en relación con sus orígenes del género policial y la novela negra, nos detendremos a continuación a explorar los aportes del género en Latinoamérica y posteriormente nos centraremos en los aportes de la novela negra en Colombia, destacando el trabajo representativo en este género que hace el escritor Mario Mendoza en la novela *Scorpio City*. Podemos adelantar que este escritor colombiano gracias a su detective personaje Leonardo Sinisterra mostrará lo caótico y delincuencial de la capital del país. Esta obra ofrece la recreación de los hechos gracias a la comprensión del lenguaje, la incursión de personajes sacados del mundo real y actual de esa época, a la descripción de la atmósfera que rodea los acontecimientos y al tratamiento de los crímenes.

1.2 Mira Watson: ¡Estamos en Latinoamérica!

A pesar de haber sido considerada como un mero subgénero que intentaba acabar con el estilo que ya se había establecido para la realización de un tipo de novela de corte policial, la novela negra ha logrado consolidarse y ha sabido ganarse un lugar importante en las letras y aunque se le tildara de enmascarar la realidad y de darle un

toque tosco y demasiado crudo, a pesar de tal descalificativo colectivo, no ha impedido su instauración y consolidación definitiva en diferentes partes del mundo; tanto así que en Latinoamérica ha encontrado un gran respaldo y sus frutos a pesar de todos los inconvenientes por los que ha tenido que atravesar cada vez son más abundantes. De esta serie de inconvenientes les estaremos hablando más adelante.

Los autores que han incursionado en este género junto a sus producciones han creado una especie de memoria colectiva social en cuanto gracias a los contenidos de dichas creaciones la sociedad revive y vive nuevamente hechos que desconocían o simplemente ignoraban.

Dentro de sus inicios, la novela negra estuvo íntimamente relacionada con aspectos de tipo social que de cierta manera no eran revelados de forma verídica a los ciudadanos. Este tipo de novela emerge de un ambiente caótico, violento, políticamente corrupto, en donde prima una total descomposición social. Todo este caos, ambiente violento ya se podía advertir en las producciones de los norteamericanos Hammet, Chandler y Caín por nombrar solo algunos. Ellos aportaron al género negro violencia, humanidad y, sobre todo, credibilidad, intentando dar una respuesta o aproximación al problema de la violencia. La siguiente cita del crítico literario Brito (2011) nos esclarece un poco más lo mencionado:

La innegable norteamericanidad presente en las obras del género en Latinoamérica está presente principalmente en los autores pertenecientes a la llamada generación del "postboom" (4) quienes develan en sus textos el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y verosimilitud de los diálogos e inclusive la posibilidad de representación dramática que tiene la narrativa norteamericana. El racismo, la violencia, la corrupción y el crimen fueron los principales ingredientes que tomaron los llamados escritores "*duros*" para componer sus obras (p. 5).

Es importante aclarar que afortunadamente, esa influencia no ha sido tan determinante como para llevar a estos autores a la imitación. Al contrario, cada uno según su estilo, han mirado y abordado la temática social de acuerdo a su visión de mundo.

Cada país latinoamericano se encuentra marcado por acciones casi de manera general de tipo político, una reforma, una guerra, una dictadura; y todos estos infortunios por lo que atraviesa un estado, sirvieron y siguen sirviendo como inspiración para muchos autores que se desenvuelven en el género. La novela policial latinoamericana afortunadamente sufre una revolución no sólo en sus componentes sino también en su forma de mostrar la sociedad. Desprenderse de un modelo establecido ha sido considerado por mucho tiempo como un verdadero logro, y todavía aún más gratificante es poder crear nuevas pautas a partir de esos modelos. Y debemos estar conscientes que tal acción no obedece a un acto de rebeldía sino que responde a una misma necesidad que se genera al interior de las sociedades.

Argentina se ha consolidado como el país con mayor tradición en la novela policial. Jorge Luis Borges con la fundación de la editorial Séptimo Círculo, publica cuentos y artículos en donde se defiende al género policial. Dentro de este país ubicamos al reconocido escritor MempoGiardinelli, quien ha obtenido diversos reconocimientos gracias a sus obras en especial a *Qué solos se quedan los muertos* (1985) y, sobre todo, *Luna caliente* (1983).

En Chile es a partir de los años 80 cuando se empieza a difundir y a consolidar en la industria editorial el género negro. Entre los primeros cultivadores del género podemos nombrar algunos como Alberto Edwards, René Vergara, José María Nasal, entre otros. Para la década de los noventa el género logra consolidarse gracias a Roberto Ampuero, Luís Sepúlveda, y Ramón Díaz Eterovic. En México, en el año de

1946 Antonio Herú publica *Selecciones de policías y de misterio*. Pero solo en el año 1969 Rafael Bernal publica la novela fundacional de la novela negra mexicana *El complot mongol*. Otros autores que se desenvuelve en el género son Paco Ignacio Taibo II, José Revueltas y Rafael Ramírez Heredia. Alex MartínEscribá y Javier Sánchez Zapatero (2007, p. 51), en el texto *Una mirada al neopolicial latinoamericano* de Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II, destaca la labor del pueblo mexicano y sus aportes al género:

México irrumpirá con fuerza dentro del policial gracias a la difusión de la editorial Albatros y a la de la revista *Selecciones policiacas y de misterio* a lo largo de la década de los cuarenta. Antonio Helú, fundador de la revista en México y uno de los grandes representantes del policiaco en este país, crea al personaje Máximo Roldán, un ladrón reconvertido a policía y creado, por tanto, con numerosas concomitancias con el Eugène François Vidocq francés. Su caso demuestra, al igual que el de Borges, la unión intrínseca que entre los narradores latinoamericanos ha existido entre creación y reflexión, visible también en los ejemplos contemporáneos de Padura, Taibo y Giardinelli, cultivadores pero también estudiosos del género (p. 51).

No podemos cerrar la parte de México si reconocer el papel de uno de los autores más prolíficos y reconocidos en este país: Paco Ignacio Taibo II. Su gran espíritu de difusión del género lo podemos notar en la organización del ya clásico festival literario de la Semana Negra de Gijón. Este autor se inicia en la novela policial con *Días de combate* en 1976, donde aparece por primera vez su detective Héctor Belascoarán Shayne, y en diferentes artículos su gran momento ocurre en el año 1981 con la novela *No habrá final feliz*.

La novela negra cubana está relacionada con la novela de espionaje y cuenta con los autores Luis Rogelio Nogueiras, Antonio Heras, Leonardo Padura y Amir Valle. Leonardo Padura se ha convertido en uno de los escritores representativos del género policial latinoamericano gracias a sus novelas *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996) y *Paisaje de otoño* (1998), protagonizadas por el investigador Mario Conde.

En Brasil, Rubem Fonseca logra consolidar a ese "subgénero" como un verdadero género merecedor de un lugar importante en la literatura. Este autor es reconocido por sus creaciones y gracias a su labor narrativa ha logrado una evolución más rápida que otros autores. La tipificación del criminal, sus técnicas de investigación y la incorporación de aspectos históricos le han ayudado a obtener ese reconocimiento.

Las ideas de Alexander Salinas (2007) sobre la experiencia de los lectores con este nuevo género consiste en que supo dejar atrás la influencia de su mentora, la novela policial, pues de acuerdo con el estado de sus realidades, los nuevos escritores no encontraron en los desafíos intelectuales, en los misterios intrincados sobre situaciones tan inexplicables como ajenas al presente del lector, más que banalidad burguesa y diversión sin compromiso alguno, por lo menos a nivel social.

Cada cambio de siglo trae consigo una manera distinta de pensar y exige por lo tanto originalidad a la hora de transmitir ese pensamiento. El momento en que la novela negra empieza a dar sus primeros frutos está condicionado por un público que reclama el conocimiento de aquellos hechos que fueron acallados. Los escritores que se mueven en este género ya no veían pertinentes las pautas establecidas por Poe. La novela policial seguía existiendo en la memoria de muchos y se recordaba como la impulsadora de la novela negra, pero esta ya no era vista como el modelo a seguir. Las realidades en

que ambas surgieron eran distintas y es que en cada año surgen cosas nuevas. La realidad en el momento que nace la novela negra era otra y exigía por tanto una manera concreta de hacer ver esas situaciones que envolvían y transformaban al ciudadano. Pudor, recato, lenguaje elaborado, fueron cambiadas por un lenguaje directo fuera de censuras, por la crudeza a la hora de describir un hecho violento, una muerte horrorosa y lo perverso de un crimen.

El siglo XX transformó completamente la mentalidad de los hombres tanto así que el hombre pasa a ser el enemigo principal del mismo. Cada día se convierte en una lucha constante por encajar en el mundo en que se vive y de eso precisamente habla la novela negra que se viene escribiendo en estos tiempos.

La incursión de la novela negra en Latinoamérica se da de manera particular en cuanto esta llega primero en versión filmográfica con *El cartero llama dos veces* (1946) y *Extraños en un tren*¹⁰ (1951), luego se conoce en forma de libro. Este detalle importantísimo permite afirmar el nacimiento de este tipo de novela en una sociedad moderna reflejada en el cine.

Países como Nicaragua, Perú, Argentina, Brasil, Colombia, Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay, Salvador, Panamá; pudieron vivir la época de inconformismo y violencia ya sea al mismo tiempo o tal vez unos primeros que otros, lo cierto es que poco a poco este ambiente denso cobró un gran lugar en el ambiente literario tanto así que en los años ochenta las producciones se convirtieron en productos de exportación de cada país. En este aspecto Salinas (2007) dialoga con las ideas anteriores sobre la diferencia entre la experiencia de los escritores norteamericanos y latinoamericanos:

¹⁰La primera de James Caín y la segunda de Patricia Highsmith.

Los escritores posteriores a la década del cincuenta no vivían las mismas circunstancias sociales del Bronx de los años veinte, no estaban sometidos a una ley Volstead, ni mucho menos sintieron un desplome de sus acciones en la bolsa de New York. Pero percibían a su alrededor las mismas consecuencias sociales que ocasionaban la marginación, la pobreza y el desmoronamiento de las instituciones en sus sociedades. Olían la misma putrefacción que pudieron sentir Hammett, Chandler o Brown (Fredick, el autor, no el personaje de Chesterton) aunque esta fuera ocasionada por otras ingestiones, ligadas a las construcciones históricas de sus países. Sentían que allí, en sus calles, las de Santiago, Rio de Janeiro, Buenos Aires el hombre indefenso seguía perdiendo la batalla contra el poder envilecido que organizaba la sociedad a su antojo (p. 6).

1.3 El último episodio de la saga: Novela Negra en Colombia

Muy a pesar del valor literario de muchas obras representantes del género policíaco y la novela negra en Colombia, no existen críticas que reafirmen este valor y la conviertan en una corriente seria, salvo Hubert Poppelen su libro *La novela policíaca en Colombia*(2001), quien realiza un recorrido por lo que ha sido y significado este género y uno que otro artículo que destacan algún tópico de cierto libro.

El lugar que el género policial y la novela negra ocupan actualmente en Latinoamérica especialmente en Colombia, tal vez no es el que merece un género que se ha esforzado por darse a conocer y responder al público al cual se ofrece. Posicionarse en Colombia no fue fácil y sigue siendo una tarea ardua, pues desde el principio el género se vio rodeado de una lista de inconvenientes que impedían su avance en la literatura. A continuación teniendo en cuenta las investigaciones realizadas por Poppel(2001)

mostraremos todos estos lamentables percances por los que ha tenido que atravesar el género para poder posicionarse en nuestro país.

En Colombia la lectura de novelas de aventura, policías y de vaqueros se da las “colecciones de cordel o de zapatería”. Gracias a estas colecciones que se alquilan o se intercambian en la zapatería, es donde el género comienza a difundirse y hacen sus lectores a través de las colecciones Bruguera y Diana. Sin embargo, no es por estas colecciones que se conocen a los grandes autores del género. Con las colecciones de Séptimo Circulo y Seix Barral algunos de los títulos de estas colecciones circularon entre los integrantes del grupo “La Cueva” de García Márquez y del grupo que se reunía alrededor de la revista Mito.

La autora Adriana Rodríguez (2008) expone que:

A partir de los ochenta los lectores colombianos comienzan a abordar de manera más regular a los autores del género negro gracias a la difusión de la colección de la serie Novela Negra publicada por Bruguera y distribuida por la librería Buchholz, inicialmente, y luego en supermercados. A través de esta colección el género negro dejó de ser un asunto para iniciados y cayó en manos de toda clase de lectores, lo que obviamente abrió el camino para que los nuevos escritores se interesaran en el género (p. 3)

Debido al creciente interés por parte de los lectores a abordar este tipo de lecturas, editoriales como Norma y Planeta lograron una actualización de las novelas publicadas en Colombia anteriormente y la circulación de series (Daniel Pennac, y Paco Ignacio Taibo II y Mónica Ploese).

La recepción de la novela policíaca en Colombia data del año 1901 con la publicación de *Un crimen raro* de Arthur Conan Doyle a cargo de la librería Americana de Bogotá,

pero esta publicación llega sin introducción, comentarios ni nombre del traductor. A esta falta de interés por establecer el traductor o algún comentario se le suma la poca importancia que se le dio en su momento al idioma: contadas eran las traducciones al español:

Antes de los años treinta no hubo una recepción amplia del género en Colombia. La excepción son las aventuras de Sherlock Holmes, pues, además de la edición de 1901, llegaron las traducciones de Conan Doyle desde Chicago y España (...). Chesterton y su Pater Brown, inventado en 1911, se hizo conocer en castellano a partir de los años veinte y treinta desde Madrid y Buenos Aires. Agatha Christie (novelas policíacas a partir de 1920) y Simenon (aparición de Maigret en 1929) tuvieron que esperar hasta los años treinta y cuarenta hasta que llegaron de Barcelona y Buenos Aires versiones de sus novelas. La recepción de Dashiell Hammett (*Red Harvest*, 1929) y Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939) comenzó a partir de los años cuarenta, con traducciones provenientes de Buenos Aires y España (Poppel, 2001, p. 52-53).

La actividad de publicación del género negro encontró en Colombia una aliada que desde siempre procuró publicar artículos relacionados al género: La revista Cromos. Esta revista teniendo en cuenta los apuntes de Poppel ha sido la única que ha podido llegar a todo el público sin importar el grado de especialización; en los años veinte, publica varios cuentos de Agatha Christie y otros que contaran con un crimen como trasfondo. En 1935, año prodigioso para el género negro en Colombia, se publican cuentos en una sección de esta revista ilustrada, aunque no se encontraron evidencias de autores colombianos que hubieran hecho sus publicaciones. En 1941 se conoce la primera novela colombiana que se autodenomina “Novela policíaca”: El misterioso caso de Herman Winter, de José Joaquín Jiménez. A mitad de la década de los sesenta, las empresas editoriales en Medellín asumen el reto de publicar y popularizar el género a

través de las novelas de corte policial, un ejemplo claro fue la llegada del agente 007 de Fleming. Para esta fecha la fuerte aceptación de lecturas, películas y series de espionaje constituirían una tradición del género negro.

La conformación de una verdadera tradición del género negro empieza a vislumbrarse en los años noventa con la multiplicación de los libros que se publican en ese año en comparación a la labor en los años cuarenta hasta el sesenta. Sin embargo, este gran logro no es lo suficiente como para disminuir aquellos factores existentes que siguen impidiendo la constitución del género como tal.

Poppel señala que uno de estos nuevos fenómenos es la publicación de novelas con una apariencia que no permite ubicarla como policial. Muy pocos son los autores que relacionan los títulos de sus obras con el contenido y además con el género al que pertenece. Como referente cabe citar *Perder es cuestión de método* de Santiago Gamboa. Además de este incidente, también se nombra el papel de las editoriales por la falta de interés hacia el género negro en general, especialmente por la colombiana.

Scorpiocity, segunda novela del escritor colombiano Mario Mendoza, fue inspirada por el creciente número de muertos en la calle del Cartucho entre 1993 y 1994. En el contenido de la obra podemos notar la denuncia que se hace al grupo de limpieza social. Esta novela al igual que muchas otras propias del género inicia con la presentación del investigador en la escena del crimen. Leonardo Sinisterra -detective de casos especiales, es el encargado de resolver el misterio de los horrendos asesinatos cometidos contra las prostitutas de la ciudad. Además de estos asesinatos, podemos notar la descripción y el señalamiento que se le hace a la Bogotá mórbida, degradada y criminal imperante en esa fecha. Alrededor de estos delitos se tejen acciones, dramas y conflictos humanos. Lo que permite ubicarla dentro de la novela negra.

Debemos agregar, que es verdaderamente triste tener que encontrarse con estos datos. Colombia es un país rico en editoriales y reconocedor de acciones. En el campo literario sabe premiar las buenas obras. Es indudable la gran capacidad que tiene nuestros escritores para realizar obras de vital importancia en nuestro país. Los reconocimientos varían de una categoría a otra. Afortunadamente muchos de los autores que se dedican a escribir por y para el género negro como Mario Mendoza y Santiago Gamboa, si querer dejar de lado el resto del grupo, han sido reconocidos y premiados por sus novelas, y han tenido la oportunidad de no solo quedarse en las librerías sino que también han hecho parte de las carteleras de cine.

En relación al reconocimiento, dentro del campo de los estudios de la crítica literaria se han realizado ciertas investigaciones como la de Adriana Rodríguez (2008) denominado *Visión ético-estético-moral en Scorpio City* de Mario Mendoza, en el cual la autora trata de mostrar la presencia de la desesperanza como categoría ético-estético-moral, propuesta por el autor Mario Mendoza en relación con la violencia, la corrupción, la justicia y el poder en una ciudad como Bogotá. Uno de los objetivos propuestos por esta autora fue mostrar le desesperanza respaldada en la denominada novela negra teniendo en cuenta que en ella se ubica las creaciones de esta autor colombiano. En relación a lo estético en el estudio se señala aspectos que evidencian esta categoría, entre ellos encontramos la forma de diálogo que entabla la novela con otras formas discursivas como las cartas entre el inspector Sinisterra y su novia Isabel, el programa radial del Negro Urrutia " La hora del misterio", las noticias que Sinisterra lee en los diarios, entre otras, las cuales permiten a su vez presentar el ambiente caótico que se vive en ese entonces en la ciudad de Bogotá.

La tesis de María Andrea Vergara (2003) llamada " Efecto estético de la novela colombiana describe lo que ella denomina efecto estético en varias obras de escritores

colombianos que se han venido revaluando y actualizando con el paso del tiempo. Para la investigadora, Mario Mendoza con su novela *Scorpio City* hace parte de este grupo de escritores en donde la autora evidencia este proceso. Uno de los efectos estéticos señalado por la autora es aquel relacionado con la manera cruda de referirse a la violencia teniendo en cuenta los matices como el narcotráfico, la prostitución, el sicariato y la corrupción.

Por otra línea de estudio, Néstor Castro Millán, en un texto denominado "Cultura popular y literatura en *Scorpio City* de Mario Mendoza"; expone como objetivo fundamental establecer la relación entre la cultura popular y la literatura tomando como base a modo de marco referencial, conceptos como la relación entre literatura y medios masivos de comunicación, industrias culturales, música, posmodernidad y finalmente la relación entre literatura y nuevas tecnologías; ejemplificándolos en citas de la novela *Scorpio City*. En este trabajo entran en consideración datos como el nombre del primer capítulo del libro "*Pielroja blues*" en donde se reflexiona acerca de la procedencia y connotación de este término; otro aspecto señalado es la presencia de la música popular a través de las voces de Alci Acosta, Roberto Carlos, Carlos Vives, entre otros.

Los estudios mencionados han aportado reconocimientos a la novela de Mario Mendoza *Scorpio City*, sin embargo este proyecto no se encaminara por los aspectos que fueron elaborados por estos autores, sin dejar de tener presentes dichos aportes, indagara en torno a los aspectos narratológicos, que pondrán a su vez de manifiesto la incursión al género policiaco por parte de este autor. Y como estos aspectos repercuten en una mirada por la complejidad de la relación entre la consciencia y el espacio físico y social.

Por otro lado, en el campo de la recepción de esta obra la mayoría de los lectores aún no pueden reconocer la dualidad novela negra/ policiaca. Esperamos aportar dentro de nuestro trabajo en el esclarecimiento de ese asunto. Sin embargo, de qué sirve la cantidad de personas leyendo cuando las nombradas editoriales no han sabido ofrecer un catálogo variado y completo que llene las expectativas de los lectores, y para cerrar: ¿qué podemos hacer ante la falta de acompañamiento de la crítica literaria, de los investigadores y de los maestros a la hora de por lo menos hablar del género negro?

2. La Narratología: implicaciones conceptuales y teóricas

Hablar de narratología o ciencia de la narrativa literaria es aproximarnos a una disciplina no tan lejana a nuestra experiencia vital, porque somos seres compuestos por recuerdos, creencias, ideas, miedos, sentimientos y pasiones que se sustentan en la idea de un yo o identidad fija. En este sentido, ahondar en la narratología de alguna manera es preguntarnos: ¿Qué o quiénes somos? ¿Qué seremos? ¿Qué queremos lograr? ¿Hacia dónde nos dirigimos? ¿Qué relatos existen a nivel social para sustentar nuestro modo de vivir? Estas preguntas hacen parte de nuestra condición humana y de alguna manera se ha intentado responder por medio de los mitos, leyendas y fabulas, es decir, a través de los relatos. Sin embargo, para realizar un estudio con mayor rigurosidad sobre la novela contemporánea se hace necesario ir más allá de nuestras intuiciones o conocimiento de sí mismo, es decir, la inmediatez por contestar estas preguntas sin una reflexión que tenga como base un metalenguaje científico podríamos caer en imprecisiones conceptuales y conclusiones inapropiadas, por no tener una fundamentación explicativa basada en ciertos modelos teóricos que han sido pensados, revisados y cuestionados a través de la tradición investigativa en el campo de la literatura que parte desde la poética de Aristóteles hasta los estudios de la narratología.

En este sentido, en un primer momento de la historia humana la modalidad de *pensamiento narrativo* se convirtió en el mayor instrumento para describir nuestro mundo exterior e interior y dar sentido a nuestras intenciones y acciones y sustentar cierto modo de habitar el mundo. En un segundo momento en el viejo continente, específicamente en Grecia se tuvo un cambio inmenso en la concepción del mundo que aún repercute en nuestro modo de vivir y es el cambio del mito al logos.

Ese cambio significó una manera distinta de comprender la relación del hombre con el lenguaje oral, es decir, en la cultura griega el lenguaje oral era el soporte principal de los mitos griegos y de las obras de Hesíodo y Homero. El modo de conocer el mundo por medio de la oralidad se basa en el uso de la nemotecnia, la conservación de las ideas, el uso de juicios de valor sobre los fenómenos y no el estudio de estos en sí misma, mientras que el universo de la escritura permitió ser más analítico y abstracto. A pesar que en Platón se conserva una tensión en el uso de la oralidad, puesto que gran parte de su obra está escrita en forma de diálogo, plantea un distanciamiento con respecto al modo de conocimiento de los poetas, por ejemplo desde la metafísica para Platón la base del conocimiento residía en el contacto con el mundo de las ideas y los conceptos dibujados por los poetas eran situacionales y cargados de juicios de valor, es decir modificables. A nivel de la educación el uso de las obras de Homero, desde la perspectiva de Platón no era la mejor manera de enseñar porque sus verdades carecían de un sustento reflexivo y moldeaban la mente de los jóvenes de una manera equivocada. La anterior crítica de Platón representa una crítica al modo de abordar la verdad del mundo por medio de narraciones. Más tarde, con Aristóteles se da el primer estudio sistemático sobre la estética literaria, ya que en su obra principal, Poética, se reflexiona sobre la tragedia, la comedia, la poesía y la epopeya. Las reflexiones de este filósofo aún repercuten en los estudios literarios actuales, porque Según Tomachevski (1928):

La definición aristotélica, tan parafraseada e influyente a lo largo de la historia, aparece plenamente vigente en el siglo XX en el marco de las corrientes formal-estructuralistas. El Formalismo ruso no sólo recupera la orientación descriptiva de la Poética sino gran parte de sus conceptos nucleares así como a terminología alusiva a los componentes de la fábula (...) Al igual en el campo del estructuralismo, Bremond concibe el trabajo interpretativo de Aristóteles como una empresa humana, por ende sus conceptos aún tienen base para la comprensión del hombre por medio del relato (Garrido, 1996, p.12, 13).

Por ende no solo es un documento histórico, sino que constituye un bagaje conceptual y terminológico para reflexionar sobre la constitución del relato.

Antonio Garrido Domínguez (1996) muestra que el proceso de reflexión sobre los estudios retóricos y poéticos en Aristóteles es un hito para los posteriores estudios. Los filósofos latinos Cicerón y Quintiliano aprovechan los conceptos de decoro, necesidad y verosimilitud de La Poética para sus análisis. Posteriormente, en la Edad Media persiste el modelo grecolatino de los autores anteriores.

En la actualidad la retórica ocupa un papel preponderante en los estudios literarios, filosóficos y del discurso en la medida que se ha convertido en teoría para explicar los textos. Asimismo, sus estudios confluyen con la reciente ciencia de la narratología porque poseen un mismo objeto de estudio y muchas categorías de la retórica son retomadas por teóricos estructuralistas como Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Gerard Genette, etc.

Como hemos podido observar una teoría moderna sobre el relato no puede prescindir del desarrollo histórico de su disciplina, porque en esa historia existe un bagaje conceptual y terminológico que sustenta nuestras categorías de análisis. Por lo tanto, en este capítulo vamos a explorar la tradición histórica sobre los estudios de la narración que parten de la poética de Aristóteles y terminan en el S XX con diversas corrientes de pensamiento como; el formalismo, el estructuralismo generativismo y los estudios de la textualidad en el campo de la lingüística.

2.1 Descifrando: el misterio de narrarnos y los orígenes de la narratología

La narratología como disciplina científica nace en el siglo XX con la obra La Gramática del Decamerón de Todorov (1973), sin embargo, existen unos antecedentes que parte desde la Poética de Aristóteles, atravesando previas reflexiones en los artistas

latinos, luego existe un periodo de “estancamiento” en la alta Edad Media, y embrionariamente, se dan algunos atisbos de cambio en el modo de concebir el arte con autores como Dante, Petrarca y Bocaccio.

En el Renacimiento se acrecienta nuevamente un interés por los clásicos pero ubicándose en el mundo de la poesía. En el periodo de la modernidad en cada movimiento artístico (barroco, realismo, romanticismo, naturalismo, neoclasicismo) muchos artistas reflexionan sobre su experiencia estética en la creación de sus obras.

La experiencia de la narración no resulta extraña para nosotros en la medida que en la cotidianidad contamos anécdotas sobre eventos que rompen con nuestra rutina, es decir, el papel que asumimos ante la sociedad son un devenir de narraciones. A pesar que no teorizamos sobre ella, es un recurso que nos ayuda a comprendernos en este mundo y a los demás con la idea que somos actores transformadores de realidades. En el libro de las investigadoras María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro (2006) titulado *La narración. Usos y teorías* retoman algunas ideas de Mieke Bal (1998) que consideramos valiosas expresarlas en este momento porque nos permitirán postular algunas hipótesis: “La narración se presenta bajo una forma material que supone el uso del lenguaje; está indisolublemente ligada a una *noción de tiempo* que transcurre, que avanza; necesita de *actores que produzcan o sufran cambios*”(p.12)¹¹. Las anteriores ideas, sobre el tiempo y actores se refieren al hecho que para nosotros los occidentales nuestra percepción del mundo se encuentra traspasada por la posición que asumimos ante el tiempo en cuanto a cultura y como sujetos sociales.

¹¹Las cursivas son nuestras.

La perspectiva de Roland Barthes en su libro *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1977) nos remite a nuestra primera idea sobre el fenómeno de la narración como realidad antropológica y transhistórica propia de todas las culturas:

Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida (p.65).

La lectura de Barthes nos expresa que el relato es un fenómeno propio de la condición humana, es uno de los modos en que el hombre usa su capacidad simbólica para significar la realidad que le rodea externamente y así mismo puede explicarse su mundo interior por medio del relato poético.

Para terminar este acápite retomamos la idea de Jerome Brunner, un psicólogo cognitivista, quien en su libro *Realidad Mental y Mundos Posibles* (1980) explica que existen dos modos de pensamiento de construir la realidad u ordenar la experiencia. El primero es el pensamiento paradigmático asociado con el uso de la razón y la argumentación para buscar verdades universales, mientras que el otro es el pensamiento sintagmático o narrativo en donde se intenta comprender la condición humana por medio de relatos en donde se busca las conexiones entre los hechos y las intenciones humanas.

Dejando de lado, la dimensión cognitiva y antropológica sobre la narratología, vamos a explorar sus antecedentes históricos. La primera reflexión sistemática sobre el estudio de la narración parte de la filosofía con Aristóteles en su Poética (1992) escrita en el siglo IV A de C, siendo su principal interés el reflexionar sobre la estética de la tragedia. Dentro de su obra encontramos que en la introducción expone el objeto de estudio de esta disciplina: la imitación o "mimesis" de las diversas artes como son las artes literarias, musicales y dramáticas. Los medios de imitación son tres: el ritmo, la armonía y el lenguaje. Lo más interesante en esta obra son las características de la tragedia que se expresa en seis categorías: fábula (mythos), caracteres (êthê), pensamiento (diánoia), elocución (lexis), melopeya (melopoiia) y espectáculo (opsis)

Definamos los anteriores conceptos de un modo sucinto: la fábula, es la organización de todos los acontecimientos en torno a un evento principal; caracteres es la manifestación visible de una conducta en torno a unos hechos; la elocución es la expresión mediante las palabras sea en verso o en prosa de los pensamientos y sentimientos de los caracteres; melopeya, es la entonación rítmica y casi siempre en las tragedias ocupa este papel el coro; el espectáculo alude al modo en que se colocan los diversos elementos para producir la sensación de verosimilitud; el pensamiento se refiere a los distintos discursos que usan los personajes puede ser políticos o retóricos.

Posteriormente en el siglo I a de C. el poeta Horacio reflexiona sobre su propia labor retomando a los maestros griegos de la creación. Se aparta un poco de Aristóteles en la medida que Horacio es un "creador" y por ende contribuye con su experiencia. En su obra aconseja la unidad en el arte en cuanto al elemento del equilibrio y conexión entre las partes. Además, es importante el uso del lenguaje en relación al decoro de los personajes; dependiendo de los géneros literarios ha de usarse determinado tipo de versos; el carácter de los personajes ha de mantenerse estable.

En la alta Edad Media la patrística como los primeros filósofos cristianos (Clemente de Alejandría, Orígenes, Tertuliano y Agustín de Hipona) consideraron que la inspiración poética era demoníaca mientras que la de la Biblia era divina. Asimismo autores como Dante (1305), Petrarca (1349) y Boccaccio (1360) se pusieron la tarea de reflexionar sobre el papel de la poesía como un modo de revelar las verdades cristianas de la época. En el renacimiento se orientan nuevamente a los estudios de los clásicos como son Aristóteles, Horacio y Quintiliano. En resumen, durante esta época por el amor excesivo a la autoridad de los clásicos propicio una actitud inmovilista y normativista en el modo de crear.

Posteriormente, en la época moderna los estudios críticos de la literatura estuvieron anclados en las concepciones estéticas de cada movimiento por muchos de sus escritores y de los círculos artísticos. Existía una defensa por la poesía clásica por parte de Sir Thomas Elyot y en Francia en el S XVI y XVII surge la época neoclásica y se retoman las ideas de imitación y aplicación de reglas para la mejora de los textos de acuerdo a los modelos de los clásicos.

En el siglo XX, el uso del término de narratología fue utilizado inicialmente por Tzvetan Todorov (1969) en su libro Gramática del “Decamerón”, define a la narratología como ciencia del relato. Para este teórico el objeto de estudio de la crítica literaria ha de ser la narración, es decir, la evocación del sistema de representación y no la literariedad del discurso. Como podemos observar Todorov hace parte de la escuela estructuralista y se distancia del formalismo ruso que consideraba que la literariedad, es decir, los mecanismos lingüísticos de la forma son la base del estudio de la literatura. Para Todorov el estudio de la narración implica la indagación no por las acciones en sí

mismas, sino el modo como estas se organizan en el discurso¹². En ese sentido, Todorov aclara el objeto de estudio de esta nascente disciplina:

El objeto que nos proponemos estudiar aquí es la narración. Sería inútil intentar dar ahora otra definición interna de este término: la definición será más bien un resultado que un punto de partida. Sin embargo, es posible abordar la narración desde fuera y decir lo que no es. Aquí examinaremos un solo aspecto del discurso literario: el que lo hace susceptible de evocar un universo de representaciones. Nuestro objeto será el universo evocado por el discurso y no ese discurso tomado en su literalidad (Todorov, 1969, p.20 Citado en Serrano, 1996, p.10).

Por otra parte, es importante resaltar que el estructuralismo al ser un enfoque que nace de la Lingüística y se expande como metodología en todos los campos de conocimiento de las ciencias humanas, se reconoce que el fenómeno de la narración no es únicamente una realidad literaria, sino que aparece dentro del mundo de los sueños, filmes, danzas; por ello Todorov propone una nueva ciencia conocida como narratología. Lo anterior, presupone que esta gramática se sitúa dentro de un plano de contenido y su manifestación expresiva puede ser de cualquier naturaleza (icónica, verbal, gestual, gráfica).

No podemos olvidar los aportes de Vladimir Propp en su libro *Morfología del Cuento: seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos* de (1928), para

¹²Se hace necesario una aclaración entre historia y discurso. Desde la perspectiva de Todorov (1966) la historia alude a una dimensión semántica donde se evoca una cierta realidad en tanto que los personajes y las acciones se confunden con la vida real; es discurso en la medida que el narrador para exponer su historia al lector pone en escena ciertos recursos lingüísticos, estéticos, retóricos, que llevarán la historia al destinatario de una manera particular.

Propexisten unas funciones inherentes dentro de los relatos, que constituyen la base al momento de expresarlo dentro de una historia.

En síntesis, la narratología nace en el seno del estructuralismo en los años setenta y al parecer autores como Greimas, Bremond, Barthes, Genette indagan, organizan y difieren entre sí en algunas categorías al momento de desarrollar una teoría del relato. Estos autores ocuparon un papel fundamental al proponer diversas concepciones sobre el estudio de esta nueva ciencia. En el próximo acápite ahondaremos en cada uno de ellos y sus diversas teorías con el objetivo de construir un marco teórico flexible, que nos permita comprender y explicar las generalidades y especificidades de la novela de *Scorpio City*, de Mario Mendoza dentro de una tradición conocida como novela negra o género negro.

2.2 ¿Cómo se resuelve un crimen? ¿Quiénes lo resuelven?

En el presente apartado nos centraremos en las teorías narratológicas y sus principales exponentes. Como la temática resulta compleja por la cantidad de autores, las categorías de análisis y sus diversas concepciones sobre lo que es la narratología y su objeto de estudio en sí, hemos decidido dividir estas teorías en dos grandes líneas. La primera, la agrupamos a partir del componente de los procesos textuales, es decir, las narraciones se sustentan en una organización oracional conocida como textualidad, por consiguiente reconocer las características estructurales en cuanto a la cohesión, coherencia, campo temático, situación de comunicación, género discursivo, tipos discursivos, clases textuales permiten diferenciarla de otros modos de organización como son el descriptivo, argumentativo y expositivo.

Por otro lado, existen teorías narratológicas que se ubican en el campo de la crítica literaria y la semiótica, donde autores como Genette, Greimas, Todorov, Bremond,

Barthes, estudian el discurso narrativo siendo esta concepción más amplia que la anterior, puesto que se expresan dentro de los análisis una relación mayor entre el contexto y el texto, es decir el universo representado por la historia y es discurso en la medida que la transmisión de la historia puede variar dependiendo del plano de la expresión.

2.2.1 Los elementos constitutivos de la escena del crimen.

Los textos narrativos son objeto de interés para la lingüística por ser un fenómeno semiótico compuesto de signos. En ese sentido, las aproximaciones al campo de estudio de lo narratológico desde el enfoque formalista, lingüístico —estructuralista, generativista y texto lingüística— parten de la concepción del texto como una unidad mayor que una oración, donde su textura depende de las relaciones de cohesión sintáctica y coherencia semántica. Como podemos observar esta mirada sobre el texto parte de una concepción más “simple” con respecto a la idea de oración, es decir los textos son unidades de la lengua compuesta de oraciones. Dentro de la perspectiva expuesta subyacen los planteamientos de Ferdinand de Saussure en relación a la concepción de lengua como objeto de estudio formal y relacional.

Existen varios periodos dentro de los estudios de la lingüística; la primera década es la de 1960, la textolingüística que se interesó por la categorización y tipologización de las diversas manifestaciones discursivas en la realidad social. Esta línea de estudio a pesar que expuso la relación entre texto y contexto se interesó más por este último. El segundo periodo es la del análisis del discurso que nace en Francia con Emile Benveniste (1971). Para él su interés por el lenguaje se enfocaba en la producción social del discurso. Las categorías de enunciación, enunciado son determinantes en esta línea

de estudio; la tercera, es la lingüística sistémica funcional de Michael Alexander Kirkwood Halliday (1979) en ella se considera que:

A cualquier instancia del lenguaje vivo que juegue un papel dentro de un contexto de situación, la llamaremos “texto”. Puede ser hablado o escrito, o por cierto, [expresado] en cualquier medio de expresión que queremos imaginar (Halliday y Hassan, 1985 [1990], p. 10. Citado por Ghio y Fernández, 2008, p. 35).

La concepción de texto dentro de la lingüística sistémica funcional parte del principio de que el lenguaje es un sistema de opciones donde los hablantes a partir de la temática social, la relación de los participantes escogerán aquellas opciones más adecuadas de acuerdo a su propósito comunicativo; el cuarto periodo, parte de retomar los estudios de Mijalovich Bajtin (1978); con este autor los lingüistas retoman la discusión sobre los géneros discursivos y los tipos de discursos, el primer concepto se asocia con la praxis social, cultural e histórica sobre la estabilidad de ciertos enunciados en un evento comunicativo específico, mientras que el segundo concepto alude a la dimensión lingüística en que se expresan esos géneros.

A continuación, haremos una aproximación con mayor precisión sobre algunos modelos lingüísticos que se ocuparon de estudiar con profundidad la estructura de los textos narrativos. Estos teóricos pertenecen a la década de los setenta donde existe una mayor sistematización de los primeros hallazgos de la lingüística del texto.

Los modelos teóricos de Egon Werlich (1975) y de Jean Michel-Adam (1992) plantean una perspectiva distinta sobre su manera de concebir el texto. Para Werlich (1975) la autonomía de un texto es proporcionado por los lazos textuales dados por los elementos referenciales, estos elementos referenciales, pueden ser exofóricos o endofóricos, los últimos constituyen la coherencia interna del texto, mientras que los primeros se

conectan con el contexto social. Además, las bases textuales son las unidades temáticas prototípicas compuestas por elementos mínimos como son el sustantivo, el verbo y los adverbios, es decir la estructura oracional. Estos elementos mínimos proveen de un marco orientativo donde los sujetos (actores) realizan acciones, por ende pueden aparecer como pasivos o activos en cuanto a la estructuración de los hechos en la historia.

Por otro lado, el modelo de Adam (1992) es más complejo porque el texto no solo son unidades morfosintácticas compuestas entre sí, sino que a partir de ellas se conforman las proposiciones, y un reagrupamiento de este tipo se conoce como secuencias, que son unidades relativamente estables y autónomas que establecen una estructura jerárquica, pero dependiente de otro conjunto de secuencias. En el modelo de Adam el concepto de secuencia dialoga con el de conexidad que se refiere a la sucesión lineal de proposiciones. La secuencia narrativa se puede esquematizar del siguiente modo:

Figura 1: Unidades de la superestructura narrativa de Adam¹³ (1984)

Figura 1. Unidades de la superestructura narrativa de Adam (1984)



En palabras de María Eugenia Contursi y Emilia Ferro (2006) podemos explicar con claridad la significación de los elementos narrativos propio de esta secuencia:

La sucesión de eventos, la unidad temática (un actor sujeto), los predicados que indiquen transformación de unidad de acción compuesta por una situación inicial,

¹³ <http://aula.grao.com/revistas/aula/002-la-expresion-escrita--tipos-de-proyectos-y-trabajo-en-equipo/como-ensenar-a-escribir-el-relato-historico>

una transformación (medio) y una situación final –que permite precisar la temporalidad de la sucesión de eventos- la causalidad narrativa (la tensión de la puesta en intriga, que domina el proceso transformacional o acción) y la evaluación o moraleja (p. 28).

En conclusión, los aportes de estas perspectivas ya sea desde su concepción inmanente o estructuralista de los fenómenos textuales, específicamente de la narración, proporcionan elementos básicos con respecto a un estudio textual desde un punto de vista cognitivo, puesto que la primera teoría sostiene que existe matrices textuales preexistente en la cognición que los hablantes usan al momento de elaborar un texto.

Por otra parte, las teorías de Teun Van Dijk (1978) y de Stephen Levinsohn y Robert Longacre (1978) parten de dos enfoques distintos¹⁴. Van Dijk desde la lingüística textual propone el concepto de superestructura como un esquema abstracto donde los textos se adaptan sin importar su contenido, es decir no importa la temática en sí, sino el molde en que estos deciden manifestarse.

La principales características de la superestructura narrativa, según Contursi y Ferro, (2006) “reside en que existen unos sucesos que se dan a partir de ciertas acciones de unos actores, de manera que las descripciones de lugares, circunstancias quedan en un segundo plano” (p. 30); la otra característica es de orden pragmático y se refiere al hecho que unos hablantes explicaran una experiencia que les resulte interesante. Las categorías propias de la estructura narrativa son: historia, está compuesta por la trama y la evaluación; moraleja, se define como la enseñanza que debe ser aprendida del relato; trama, está constituida por una serie de episodios; evaluación, es la opinión de los narradores en los eventos del relato; episodio, es la configuración entre un marco y un suceso; marco, tiene que ver con las coordenadas espacio-temporales del relato; suceso, está constituido por la complicación y la resolución; complicación, es la base del relato

¹⁴ Los investigadores Stephen Levinsohn y Robert Longacre parten sus estudios desde el generativismo.

en la medida que los hechos se organizan en torno a un evento negativo, o que se rompen las reglas de lo habitual; resolución implica el final de la complicación de un modo positivo o negativo.

Por último, los autores Stephen Levinsohn y Robert Longacre (1978) proponen que para clasificar los textos es posible por medio de unos criterios generales que permitan identificar la naturaleza de los textos no de una manera inductiva, sino deductivamente, es decir, los parámetros primarios se conciben desde el principio como reglas estructurales de oposición binaria de la lengua, si existe ausencia (-) o presencia (+) de este rasgo y por ende, pertenece a un determinado texto. Los parámetros se clasifican:

Figura N. 2 Parámetros para identificar un tipo de texto¹⁵

Parámetros	Significado	Binarismo	
Encadenamiento cronológico	Marco de sucesión temporal de acontecimientos	+	-
Orientación hacia el agente	Referencia al agente en el discurso	+	-
Proyección	Alude a si una acción puede ser anticipada en el tiempo	+	-
Tensión	Polarización de concepciones con respecto a un conflicto.	+	-

En breves palabras, los anteriores autores exploraron el discurso narrativo con profundidad y de un modo sistemático su naturaleza textual; por consiguiente, para nosotros se convierte lo anterior en un arma de gran utilidad, porque en la lectura de cualquier relato al ver la recurrencia de las funciones subyacentes y ordenándose de un modo distinto en la singularidad de las historias, nos permitirá reconocer cómo un escritor hace uso de los recursos del lenguaje al momento de organizar su información de acuerdo a su conocimientos lingüísticos.

2.2.2 Algunos acercamientos teóricos al discurso narrativo

¹⁵ Es creación propia. Retomamos los conceptos de los autores en el libro de Contursi y Ferro, *Narraciones: Usos y Teorías* (2006).

En el presente apartado expondremos diversos autores pertenecientes al campo de la crítica literaria y la semiótica que han abordado el discurso narrativo desde una perspectiva más amplia con respecto a las anteriores teorías lingüísticas, es decir estos autores toman en consideración la relación entre narración y contexto de producción.

El primero de ellos es Tzvetan Todorov (1972). En su libro *Gramática del Decamerón* enuncia el nacimiento de una nueva ciencia conocida como narratología. El autor retoma, el modelo de análisis de Vladimir Propp de su libro de *Morfología del cuento*. Para Todorov (1972) los cuentos del Decamerón son manifestación de una estructura abstracta, es decir un sistema sintáctico, semántico y verbal donde el escritor escoge un modo de combinar esos sistemas produciendo un cuento singular y concreto. Todorov (1972, p. 36) define todos estos sistemas como:

El aspecto semántico del relato es que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato. Con él se relacionan, por ejemplo, elementos como la presentación de una acción a través de un relato del autor, un monólogo, un diálogo, en esta o aquella perspectiva. El aspecto semántico y el aspecto verbal coinciden en dos puntos. En el nivel más abstracto, es decir, en la sintaxis, que a su vez se relaciona con uno y otro. Un elemento sintáctico, por ejemplo, «la modificación de la situación, debe encontrar un contenido semántico (como «partir de viaje») y una forma verbal mediante la cual percibe el lector («relato en primera persona, en un registro figurado, visión desde fuera»). También coinciden en el nivel más concreto: esto es, en el texto mismo, en el que la elección de una palabra (aspecto verbal) determina también con precisión la elección de uno u otro sentido (aspecto semántico).

Después de presentar los niveles de estudio del relato en que el autor evocara su estudio, expresa que elegirá el sistema sintáctico, porque por medio de este es más fácil hallar elementos discretos (categorías) que orienten la construcción de una teoría sobre la narración con un menor volumen de datos heterogéneos.

La unidad de análisis sintáctico dentro de los estudios de Todorov es la oración considerada la unidad básica de acción indescomponible. La oración se subdivide a partir del tipo de relaciones que establecen entre ellas, y son: *espacial*, *temporal* y *lógica*. La oración espacial, se refiere a la de paralelismo¹⁶; la lógica, alude a la relación de causa efecto; la temporal, se refiere a la simple sucesión en el tiempo. La otra categoría usada por el autor es la de secuencia que describe la combinación de diversas oraciones estructurando una historia. En resumen, la propuesta de este teórico responde a un pensamiento estructuralista donde lo más importante no es la relación de los signos con el contexto extralingüístico, sino el modo en que el propio lenguaje organiza sus procesos de construcción de significado.

Por el mismo camino del estructuralismo, Roland Barthes (1977) en su libro *Análisis estructural de los relatos* establece que los relatos son fenómenos culturales antropológicos y transhistóricos, por ende sus bases han de ser estructuras universales que sean posibles describir. En ese sentido, es necesario usar una metodología deductiva y el modelo lingüístico para explicar el modo en que se conforman esas estructuras.

La categoría de discurso es relevante en su obra, puesto que las frases u oraciones se conectan con la realidad social, en otras palabras para Barthes el discurso es una gran

¹⁶El autor la retoma como el concepto de la retórica clásica en cuanto a una semejanza formal de ciertos elementos en un discurso.

frase y viceversa una pequeña frase puede ser dentro de un contexto social un discurso. Luego, el autor propone los niveles de análisis o de sentido de los relatos que son: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y de las narraciones. A continuación observemos un cuadro donde aparecen los diversos niveles con sus subcategorías:

Cuadro N° 1. Niveles del relato¹⁷

Niveles del relato					
Funciones		Acciones		Integración	
Implicaciones		Actancias		Discurso	
Dist	Integ	Dist	Integr	Fra	Fun

Los niveles del relato se clasifican en niveles distribucionales y niveles integradores. El nivel distribucional alude al *hacer* de los actores y está compuesto de las funciones de catálisis y cardinales. Las funciones cardinales (núcleos) tienen que ver con aquellos segmentos primordiales dentro de la estructura del relato, es decir las acciones de los personajes en relación con la trama de la historia, mientras que la catálisis alude a aquellos segmentos que tienen expresiones de detalles dentro de la historia. El nivel integrador apunta hacia los personajes y ambientes. En este nivel existen dos categorías que son: indicios e informantes. Los informantes proporcionan un conocimiento elaborado del ambiente, mientras que los indicios implican una actividad de desciframiento.

¹⁷BARTHES, Roland (1977) Introducción al análisis estructural de los relatos. 3 ed. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

Las categorías de actantes son preponderantes dentro de la teoría narratológica de Barthes, porque los personajes no son caracterizados por sus características psicológicas, sino en función del relato. Los actantes se clasifican en razón de un binarismo en oposición: Sujeto/Objeto, Donante/Destinatarario, Ayudante/Opositor.

El último nivel es el de la narración y tiene que ver con la relación en un primer momento entre narrador y narratario, es decir un *yo* y un *tú* discursivo. El juego entre ese *yo* y *tú* no necesariamente aparece explícito en el relato, sino que se usan ciertas estrategias como son el narrador en primera persona, segunda o tercera. Posteriormente, el autor nos menciona que existe una relación entre el nivel de narratividad y los códigos sociales. Esos códigos son sociales son expuestos en la caracterización de los lugares como un gran acervo de símbolos y estereotipos de la cultura moderna (Barthes, 2003, p. 431. Citado por Alonso y Fernández, 2006, p.21).

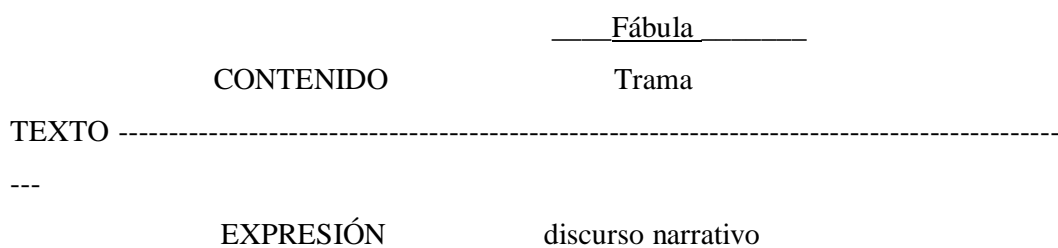
En síntesis, a diferencia de Todorov con Barthes encontramos la categoría de códigos como una manera de conectar la realidad del relato narrativo con los fenómenos sociales que la novela negra intenta denunciar por medio de lugares proscritos socialmente y las experiencias que viven los actantes en el relato.

Por otro lado, dos autores que oponen los conceptos de relato y discurso son Juan José Saer (1999) y AlecMcHoul (1993). Tienen en común que su concepción sobre el relato se basa en un medio intersubjetivo donde se construye la realidad social. Las diferencias de sus enfoques estriban principalmente en sus ideas críticas sobre otros modelos teóricos, por ejemplo para McHoul los relatos son antirealista en la medida que son un medio para leer la realidad social de los sujetos, en cambio la concepción

marxista considera que detrás de los relatos se esconde la estructura socio-económica que determina la consciencia de clase. A esta segunda idea se le llamo discurso de encubrimiento. Por otra parte, Saer considera que los relatos son construcciones de eventos particulares, donde se intenta mostrar o señalar la realidad en sí misma, mientras que discurso invoca los elementos invariantes e universales, es decir se presenta como una terceridad.

Los dos últimos autores son Umberto Eco (1996) y Gerard Genette (1972), ambos parten de una concepción semiótica del texto. Lo primero que hace Eco es abordar los conceptos de fábula y trama para abordar el discurso narrativo. El semiólogo italiano retoma los conceptos de plano de la expresión y del contenido de Louis Hjelmslev (1972) y por medio del siguiente diagrama explica las relaciones entre los conceptos de fábula, trama y discurso narrativo:

Cuadro N 2: Relaciones entre trama, fabula y discurso narrativo¹⁸



Eco (1996) define a la fábula como la historia en sí que tiene un inicio y un final, pertenece a la sustancia del contenido; la trama, alude a la forma del contenido, es decir

¹⁸María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro (2006). La Narración: Usos y Teorías. Madrid: Norma.

a los saltos temporales de los acontecimientos; el discurso narrativo es la expresión de la fábula y la trama en diversos modos (cine, una historieta).

Otras categorías importantes dentro de la comprensión de la teoría narrativa de Eco es la de *dilación y moderación del ritmo*, ambas son estrategias del autor que permiten acelerar o desacelerar el paso en la narración y en esos momentos el lector puede construir por medio de inferencias e imaginar la relación de la historia con su experiencia vital u otras vivencias estéticas.

Las anteriores estrategias se relacionan con el uso del tiempo de la narración, que se clasifican en: tiempo de la fábula, tiempo del discurso y el tiempo de la lectura. El primero, se refiere a la dimensión temporal de la historia, por ejemplo: “pasaron 6 meses” entonces ese será el tiempo de la historia y la escritura breve de ese tiempo es la del discurso y para leer el enunciado es corto. Como los anteriores, autores Saer (1999) y McHoul (1993), Eco exponen una diferenciación entre relatos realistas y antirealista. Establece que la diferencia entre ambas reside en el concepto de pacto ficcional, en otras palabras lo ficcional implica la construcción de sentido y realidad por parte de un lector, mientras que la realista aporta información verosímil de acontecimientos sucedidos dentro de un momento histórico. Esta construcción de sentido es un paseo o juego donde los adultos encuentran y se explican a si mismo desde un lugar del mundo. Por lo tanto, las narraciones le dan orden a nuestra experiencia en el mundo y nos orientan a comprender la realidad externa.

El autor más importante para nosotros es Gerard Genette (1972), puesto que constituye nuestro modelo teórico fundamental para describir e interpretar el discurso narrativo en la novela de Scorpio City. A diferencia de los anteriores autores, que nos brindan

herramientas analíticas, métodos y estrategias para comprender el discurso narrativo desde el punto de vista lingüístico y semiótico, Genette explora el estudio del discurso narrativo propiamente desde la literatura. Para él, el discurso narrativo se expresa únicamente desde el mundo de la lengua, mientras que la historia se puede mostrar en otros sistemas semióticos.

A continuación, en un primer momento definiremos los conceptos de historia, narración y relato en Genette, luego para el análisis estructural del relato expondremos el modelo fundamental, que aplicaremos a nuestro objeto de estudio, Scorpio City. Iniciamos por las definiciones de historia, relato y discurso; el discurso, es el sistema lingüístico como tal donde se hace visible las secuencias, episodios y las vivencias de los actores; la historia alude al contenido de la narración al encadenamiento de acontecimientos; la narración, es el acto de enunciación que puede ser real o ficticio según el contexto. (Genette, 1972: 3)

José María Pozuelo Yvancos (2009) dentro de sus estudios del discurso narrativo en Genette encontró tres categorías fundamentales que son: el tiempo narrativo, voz narrativa y modo narrativo. El tiempo narrativo se refiere a la relación entre el tiempo de la historia y el discurso: la voz narrativa, alude a quién dice u habla en el texto, es decir, las llamadas personas narrativas; el modo narrativo se refiere específicamente al grado de conocimiento del narrador sobre los acontecimientos y los tipos de representación del discurso (mímesis y diégesis), en este punto según Genette (1972) debemos preguntarnos quién ve, es decir, el focalizador.

Dentro de los niveles del relato, de acuerdo con Pozuelo (1994, p. 249) se encuentra estructurado por niveles; el primer estrato es extradiegético, porque por medio de éste

se da origen a la diégesis; en un segundo nivel dentro de la diégesis puede abrirse otro estrato y es conocido como intradiegético; según Eduardo Serrano (1996), podemos hablar de otro nivel, el metadiegético: es decir, nace un relato subordinado al anterior.

Más adelante, hablaremos de las subcategorías del modo narrativo, en un acápite titulado, La lupa de Holmes en que definiremos los conceptos de focalización y focalizador. Además, en otros acápites estableceremos la relación entre narrador y narratarios, y el tiempo y el espacio.

Por último, y no menos importante en relación entre tiempo y relato, encontramos los conceptos de *duración, frecuencia* y *orden*. La primera es la relación de *duración* que se refiere al tiempo que duran los sucesos en la historia y su extensión en el texto. Esta relación entre el tiempo de la historia que puede ser dado en minutos, segundos, meses, es sopesada con el tiempo del relato que puede ser una línea, un párrafo o una página. Aquí, las estrategias narrativas se agrupan en cuatro grandes grupos: elipsis, pausas descriptivas, escenas dialogadas y el relato sumario.

La elipsis corresponde a un corte o discontinuidad entre la historia y el discurso, es decir existe una supresión parcial de ciertos acontecimientos que en algunos casos no representan un papel fundamental en la historia o por medio de estos se busca interesar más al lector. La elipsis según Contursi y Ferro (2006) pueden ser determinadas en la medida que dan cuenta del tiempo exacto en que hubo un corte en la historia (pasaron diez años) o implícita (tiempo después)

La pausa alude a que un elemento del relato no corresponde a ningún hecho de la historia, por ejemplo los pasajes donde se describen un lugar, una persona. Para Gennete (1998) el uso de la pausa es eminentemente descriptivo y se da cuando el

narrador interrumpe la acción de la historia. Pozuelo (1994) plantea algo similar: “en la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia" (p. 26). Por último, en la escena dialogada el tiempo del relato y de la historia se encuentran en un mismo nivel. No obstante, esto es un efecto de sentido porque los diálogos no pueden substituir los silencios o las emisiones. También, Pozuelo (1994), subraya que “la escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad”.

La relación de *frecuenciase* establece en la cantidad de veces en que se repite un acontecimiento en la historia y en la del relato, es decir la periodicidad con que se relatan los hechos. Esta relación se expresan por medio de repeticiones, entendiendo estas de un modo abstracto, puesto que ningún enunciado es idéntico por la instancia de enunciación es única e irrepetible (Genette, 1972). Este sistema de relaciones se reduce a cuatro tipos: relato singulativo, relato singulativo anafórico, relato repetitivo y relato iterativo; por último en la relación de *orden* se origina entre la sucesión de eventos en la historia y el orden temporal del relato, que en algunos casos se presentan discordancias. El orden se presenta en diversas formas dentro del discurso narrativo: en una forma cronológica y anacrónica. El primero se refiere a que la historia y el discurso tienen el mismo orden, es decir la misma secuencia de acontecimientos; el segundo alude a modificaciones en la secuencia lineal que de acuerdo con Contursi y Ferro (2006) existen las categorías de analepsis (retrospecciones) y prolepsis. La primera se refiere a la evocación de acontecimientos que sucedieron en el pasado; la prolepsis por el contrario hace referencia a hechos de la historia que sucederán en el futuro

Finalizando el presente acápite, reafirmamos nuestra postura de asumir al último teórico –Genette- porque ofrece un abanico de conceptos interpretativos que nos permitirán una labor hermenéutica sobre nuestro objeto de estudio, Scorpio City. No obstante, algunas ideas o categorías de los anteriores autores se convertirán en herramientas en la medida que el propio objeto de estudio desborde el modelo teórico escogido.

2.3 Discutiendo las pistas: Watson y Holmes.

Siguiendo a Genette dentro de los tres niveles del discurso narrativo que hemos mencionado con anterioridad existe: el relato, la historia y la narración. Dentro de la narración pueden presentarse diversos niveles por medio de la diégesis, es decir, el modo en que los eventos son descritos y contados depende de las relaciones que se establecen entre un narrador y narratario.

Se hace necesario, antes de adentrarnos en lo que es un narrador y narratario aclaramos que su existencia depende del relato y no del contexto extratextual, es decir no podemos igualar narrador a escritor ni narratario a lector, porque la experiencia de los lectores es diversa ante la lectura, aún varía la misma experiencia de lectura con el transcurso de los años y con el escritor este construye una imagen como narrador muy distinta a su propia experiencia vital.

El narrador y narratario pueden definirse como instancias discursivas que pertenecen al mundo de la lengua, y ésta como es una realidad intersubjetiva donde los hablantes siempre al expresar un enunciado se encuentra implícito ese yo y tú. En ese sentido,

ambas instancias tienen una existencia textual. En algunos casos puede ser explícito ambas instancias o revelarse una y esconderse otra.

Para Serrano (1996, p. 35, 36) dentro de las funciones de narrador al igual que el narratario consiste en asumir roles actanciales, temáticos y con la configuración del espacio. Los actanciales se refieren a sujetos de estados y hacer, mientras que los temáticos pertenecen al orden de la locución, cognición y valores. Este último puede condensar implícitamente ideologías. La primera cualidad del narrador de saber-hacer, lo relacionamos con el hecho de producir enunciados coherentes en diversos niveles (sintáctico, semántico, macro estructurales). Además, es informador y observador porque tiene una capacidad cognitiva para reconocer, reflexionar e interpretar los espacios, actores, y los tiempos de la historia. Su capacidad de informador y observador se relaciona al saber y contar, es decir, cómo narrar los eventos y seleccionar los más convenientes para contar. También, su papel axiológico radica en la selección de información provista al narratario y sus evaluaciones de los hechos que van de acuerdo a un sistema de valores.

Asimismo, Luis Javier de Juan (2004) en su tesis titulada “El espacio en la novela española contemporánea” sostiene que el narrador dentro de sus funciones “está en presentar los lugares, establecer las reglas por las que se rigen y canalizar las relaciones que mantienen como unidades espaciales; todo ello para lograr un sistema espacial coherente solo en sí mismo sino en el significado total de la novela” (p.151). Además, dependiendo del tipo de narrador, si es omnisciente, conoceremos los lugares de una manera objetiva sin ningún tipo de juicio; personaje, solo conoceremos aquellos espacios con lo que ha tenido un contacto directo u experiencia. También, la

presentación del espacio puede ser detallada o circunstancial y puede ser realizada por el mismo narrador o un personaje.

En el mismo sentido, “las competencias del narratario son similares a las del narrador en la medida que este asume los roles actanciales y temáticos, pero su papel como configurador del espacio es poco. En efecto, debemos suponer que posee la competencia discursiva para comprender los enunciados del narrador, desea conocer la historia, y evalúa la información de lo contado” (Serrano, 1996, p. 38).

Por otra parte, como mencionamos en el principio de nuestra exposición existen diversos tipos de narradores y su relación con el saber determina ciertos matices significativos que muchos autores no expresan al momento de definirlos¹⁹. Existen tres niveles fundamentales al momento en cuanto a la estructuración de la diégesis, es decir un nivel superior, otro medio y uno inferior, estos se conocen como: extradiegético, intradiegético, metadiegético. El nivel extradiegético²⁰ se refiere a que el narrador no se inscribe en la diégesis de los acontecimientos relatados; el nivel intradiegético²¹ alude a que el narrador es un actor de los eventos de la diégesis, un observador de los acontecimientos; el nivel metadiegético²², implica que se cuenta una historia dentro de otra a otro personaje. Los conceptos de paradiégesis y autodiegético se refieren a los

¹⁹ Uno de los aspectos más relevantes dentro de la narración es el conocimiento que posee el narrador con respecto a los personajes y puede ser de tres tipos: el narrador sabe más que los personajes, el narrador sabe lo mismo que los personajes, el narrador sabe menos que los personajes —deficiente— (Tacca, 1978, p.72).

²⁰ Este nivel narrativo al agente solo le corresponde contarnos sobre los hechos sin intervención. (Mercenario, 2004, p. 27).

²¹ En este estrato narrativo se exponen los hechos por medio de un personaje que en muchas ocasiones no es el protagonista de la historia. (Mercenario, 2004, p. 22)

²² Un personaje dentro de la historia narra una historia distinta a la que pertenece. (Mercenario, 2004, p. 35) según Genette (1972, p. 3)) existen diversas razones para relacionar la historia central con estas nuevas narraciones: casualidad directa, el relato responde a la pregunta ¿por qué estos acontecimientos? relación temática por contraste, donde una fábula o analogía puede esclarecer una realidad del relato; relación implícita, en este caso la historia cumple con la función de evitar acontecimientos desagradables.

niveles de participación de los narradores dentro de la historia, que hacen parte de la participación del narrador en el relato.

2.3.1 La Lupa de Holmes

Dentro de la experiencia de lectura de una narración de cualquier tipo (cine, comics, cuento, novela) existe la experiencia de la percepción, es decir la relación que se establece entre un sujeto que percibe la realidad y un objeto, fenómeno, situación percibida. En cada cultura la percepción se expresa de un modo distinto dependiendo de la categorización de la realidad por medio del uso de la lengua, por ejemplo, nosotros los occidentales ordenamos los elementos de la realidad a partir del sentido de la vista y el oído, en cambio algunas culturas como la Tzotzil de México, la ordenan por medio del tacto y otras culturas como la de Little Andaman en la India tienden a moldear su realidad por el uso del olfato (Clasen, 1993. Citado por Contursi y Ferro, 2006, p.50). Lo anterior implica que es inevitable desde nuestra condición biológica y cultural expresar una interpretación de los hechos, aún sin hacer uso de los juicios de valor. Dentro de los estudios narratológicos la relación entre el perceptor y lo percibido se conoce como focalización²³. Cabe añadir, que con respecto a la focalización existen diversas clasificaciones, desde la concepción binaria de Contursi y Ferro (2006) hasta una ternaria propuesta por Mariana Mercenario (2004), nosotros asumimos una perspectiva ecléctica:

De acuerdo a Mercenario (2004), la focalización cero se da cuando un agente se sitúa por fuera de la historia y conoce todos los aspectos externos e internos de la consciencia de los personajes, es decir conoce más que los personajes, este tipo de focalización

²³La focalización presenta una estrecha relación con la presentación espacial de los acontecimientos y de los objetos. El modo de presentar varía de acuerdo al tipo de narrador, si es explícito, objetivo (Juan, 2004:65).

mantiene claramente una relación el narrador omnisciente, porque su modo al situarse dentro de la historia, ya que este tipo de narrador tiene la capacidad de saber todo, es decir puede conocer los pensamientos de los personajes, las motivaciones, sus deseos más inconscientes que aún éste desconoce.

Focalización externa: en este tipo de focalización el conocimiento del narrador es menor que cualquiera de los personajes, ya que no tiene acceso a ninguna de sus consciencias. Además, está situado por fuera de la fábula, puede ser un personaje o agente anónimo (Bal, 1990, p.111). En correspondencia con este tipo de focalización existe una estrecha relación con el narrador testigo, ya que su capacidad de narrar esta mediada por las acciones del personaje principal, aunque hace parte del relato.

Focalización interna: alude a que el agente perceptor se identifica con un personaje y observa, escucha, siente la realidad por medio de éste. A diferencia de la anterior su conocimiento es limitado.

Para terminar, es indispensable contextualizar algunas ideas sobre los efectos de la focalización en nuestra experiencia de lectura y en el análisis propiamente dicho. Hemos mencionado que la focalización interna parte desde la conciencia de un personaje, por ende nuestro conocimiento de los hechos es limitado, pero este recurso no implica que el lector no pueda inferir más allá de lo expuesto por el personaje, por ejemplo en el siguiente fragmento de la novela de Henry James titulada “Lo que Maisie sabía” (1897) percibimos el despliegue de la focalización interna:

—La señorita Overmore se acaloró visiblemente, aunque se rió a carcajadas hasta el punto de echar la cabeza hacia atrás; luego volvió a ponerse a remendar la media contra su cubierta mano con ademanes tan enérgicos que Maisie no se explicó cómo podía resistir los pinchazos—. *¿Debo decírselo?* —redundó la niña. Fue entonces cuando su compañera le habló con el lenguaje inequívoco de un par de ojos de un profundo gris oscuro. «No puedo contestar que no —

respondieron esos ojos de la forma más nítida posible—; no puedo contestar que no porque me da miedo tu mamá, ¿no te das cuenta? Y sin embargo, ¿cómo podría contestar que sí después de que tu papá se haya mostrado tan atento conmigo, hablándome tanto rato el otro día, sonriendo y exhibiendo para mi placer aquella hermosa dentadura cuando nos lo encontramos en Hyde Park, aquella vez que, regocijándose nada más vernos, abandonó a los caballeros con quienes estaba conversando y se nos acercó y nos acompañó, permaneciendo con nosotras media hora?» A la luz de los preciosos ojos de la señorita Overmore el episodio retornó extrañamente a la memoria de Maisie con un encanto que el episodio no poseyera cuando se produjo, y ello pese a que, después de concluido, su institutriz no había aludido a éste salvo una única vez (p.35).

Dentro de la mirada de Maisie, la focalizadora, ella simplemente observa la relación entre su padre y la institutriz, pero ante nuestros ojos su sonrisa y lo mencionado por su padre nos orientan hacia la idea de que existe entre ellos una relación erótica. En resumen, la focalización interna puede pasar de un personaje a otro produciendo una impresión de neutralidad con respecto a la importancia de los personajes. Además, tenemos la sensación de objetividad por las diversas miradas.

En relación a lo focalizado por el agente nos ayuda a revelar el modo cómo ese objeto se revela ante la consciencia del focalizador, en otras palabras lo focalizado es un espejo de la mente del agente focalizador. Las interpretaciones sobre los objetos por parte del focalizador pueden variar en relación a si es explícito e implícito, por ende los elementos lingüísticos como el uso de los pronombres, y ciertas frases preposicionales u oraciones donde se incluya verbos de percepción nos orientan a comprender la interacción entre la consciencia del perceptor y su mundo externo. En esas interpretaciones existen tres niveles donde el focalizador puede hacer uso del discurso directo libre e indirecto para colocar en la consciencia de algún personaje su relación con el objeto.

Para terminar, Bal (1990, p.119-120) en su libro *Teoría de la Narrativa* dedica un capítulo a la relación entre suspense y focalizador. Para esta teórica, el suspenso nace de las diversas preguntas que se les plantea a los personajes o al lector durante el desarrollo de la trama, todo esto depende del focalizador en la medida que su observación de los hechos esta mediada por la variable del conocimiento que arroje con respecto a ciertos elementos que parezcan insignificantes, pero que en algún momento se convertirán en relevantes al momento de resolver determinados misterios. En la novela policíaca este conocimiento se expresa del siguiente modo: el lector a veces sabe menos que el personaje y éste desconoce algunos hechos que no les permiten armar el rompecabezas del crimen.

2.3.2 De Watson al narrador

En el presente apartado nos centramos en las diferentes voces narrativas que hacen parte de la historia. En primera instancia definiremos lo qué son las voces narrativas. Segundo, su respectiva clasificación, y simultáneamente colocaremos algunos ejemplos de novelas policíacas donde se hagan visibles estos modos. Con respecto a los ejemplos hemos decidido traer la gran mayoría de ellos, de cuentos y novelas colombiana con el propósito de señalar que la novela *Scorpio City* se encuentra dentro de una tradición y muchas de sus estrategias dentro del campo de lo narratológico surgen como del contexto histórico, las lecturas del autor y una tradición²⁴ que antecedió al creador de la obra.

La voz narrativa en términos de Genette (1972) se define como el papel que asume el narrador al momento de relatar los hechos de la historia. En otras palabras si es

²⁴Hablar de tradición de la Novela policíaca en Colombia es posible, puesto que existe una recepción de este tipo de obras a principios del S. XX; muchos escritores se aproximaron a este género y realizaron algunos intentos de cuentos y novelas de corte policíaco. Estas novelas y cuentos parten desde el S XIX con la obra de Eugenio Díaz, de Don Ventura Ahumada, (1858) hasta *Satanás*, de Mario Mendoza (2007).

participativo o no de los eventos relatados por él. La participación narrativa se clasifica del siguiente modo; el narrador homodiegético, que alude a un papel activo del agente narrativo en la observación y construcción de los acontecimientos; el narrador heterodiegético, posee una competencia semántica de los hechos en la mayoría de los casos mayor que el homodiegético, es decir conoce a los personajes y eventos de un modo más profundo; el narrador parodiegético, es un subtipo del homodiegético y se diferencia en éste que la narración recae en un personaje secundario y describe los hechos sucedidos al protagonista de la historia. Esta categorización no es fija los escritores tienden en sus creaciones a cruzar las líneas de la voz narrativa y expresar cierta ambigüedad en la identidad del narrador (Serrano, 1996,73). Todo lo anterior, funciona en la misma lógica de los narratarios, en cuanto éstos, pueden asumir diversos papeles como ser homodiegético y heterodiegético.

Como expusimos en el primer párrafo vamos a señalar algunos ejemplos de la relación entre narradores y narratarios en algunos relatos policíacos. En los dos siguientes relatos de Edgar Allan Poe (2002) en sus cuentos magistrales “*Los crímenes de la Calle Morgue*” y Sir Arthur Conan Doyle (2002) con Sherlock Holmes y su ayudante Watson. Ambos cuentos hacen uso de un narrador parodiegético, porque las acciones de los protagonistas principales de la historia son descritas por su compañero o colaborado, y éstos tienen el papel de servir de mediador entre el lector y el detective:

«EXTRAÑOS ASESINATOS.—Esta mañana, hacia las tres, los habitantes del *quartier* Saint-Roch fueron arrancados de su sueño por los espantosos alaridos procedentes del cuarto piso de una casa situada en la rue Morgue, ocupada por madame L’Espanaye y su hija, mademoiselle Camille L’Espanaye. Como fuera imposible lograr el acceso a la casa, después de perder algún tiempo, se forzó finalmente la puerta con una ganzúa y ocho o diez vecinos penetraron en compañía de dos gendarmes. Por ese entonces los gritos habían cesado, pero cuando el grupo remontaba el primer tramo de la

escalera se oyeron dos o más voces que discutían violentamente y que parecían proceder de la parte superior de la casa. Al llegar al segundo piso, las voces callaron a su vez, reinando una profunda calma. Los vecinos se separaron y empezaron a recorrer las habitaciones una por una. Al llegar a una gran cámara situada en la parte posterior del cuarto piso (cuya puerta, cerrada por dentro con llave, debió ser forzada), se vieron en presencia de un espectáculo que les produjo tanto horror como estupefacción (p. 278).

De manera similar en el cuento *Estudio en escarlata* de Conan (2002, p. 25) leemos:

Era una mañana de bruma y nubes, y sobre los tejados de las casas colgaba un velo de color pardo, que producía la impresión de ser un reflejo del color de barro de las calles que había debajo. Mi compañero estaba del mejor humor y fue chachareando acerca de los violines de Cremona y las diferencias que existen entre un Stradivarius y un Amalfi. Yo por mi parte, iba callado, porque el tiempo triston y lo melancólico del asunto en que nos habíamos metido deprimían mi ánimo.

Por último, tenemos la narración en primera persona, que la encontramos en obras de relatos policíacos colombianas, *La Virgen de los Sicarios*:

Cuando el incidente íbamos para la Candelaria y para la Candelaria seguimos, sin más preámbulos, en el tropel. Esta iglesia es la más hermosa de Medellín, que tiene ciento cincuenta y que las conozco yo: cien con Alexis, esperando a veces horas enteras a que las abran. Pero la Candelaria nunca la cierran. Tiene a la entrada en la nave izquierda un Señor Caído de un dramatismo hermoso, doloroso, alumbrado siempre por veladoras: veinte, treinta, cuarenta llamas rojas, efímeras, palpitando, temblando, titilando rumbo a la eternidad de Dios. Dios aquí sí se siente y el alma de Medellín que mientras yo viva no muere, que va fluyendo por esta frase mía con los ciento y tantos gobernadores que tuvo Antioquia, a tropezones, como don Pedro Justo Berrío, quien sigue afuera, en su parque, en su estatua, bombardeado por las traviesas e irreverentes palomas que lo abanicán y demás. O como don Recaredo de Villa a quien, apuesto, usted no ha oído ni mencionar. Yo sí, lo conozco. Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento: me estoy muriendo con él (Vallejo, 1994, p. 6).

En este caso estamos ante una novela que pertenece al género negro e intenta mostrar los problemas de sicariato y narcotráfico en Medellín. El narrador es un ilustre gramático que viene de Europa y se relaciona con un joven de baja procedencia económica perteneciente a las comunas de Medellín.

2.4 Categorías espacio- temporales

En el presente acápite abordaremos los postulados de Eduardo Serrano y su libro *la Narración Literaria (1996)* con relación a las categorías temporo-espaciales. Iniciamos con las coordenadas temporales y sus diversas relaciones con los tipos de narradores, luego con las espaciales.

Las coordenadas temporales se sitúan en tres dimensiones: la narración, la escritura y la lectura. Los dos últimos pertenecen a la experiencia extratextual y obedece a la lógica del tiempo físico y psicológico del autor y el lector al momento de crear la obra o leerla. También existe el tiempo crónico que lo percibimos en los diversos acontecimientos de nuestra vida y lo subdividimos en tiempo cero, donde ocurre un hecho que cambia el transcurso de la historia, el otro es el directivo que alude al antes y el después, por último están los hechos recurrentes como son el día, el mes, el año.

Por otra parte, existe el tiempo lingüístico o del discurso donde la enunciación del ahora señala que los acontecimientos suceden en el instante mismo en que se realiza el enunciado, en consecuencia el presente contiene el pasado de lo que fue y engendra el futuro.

Por otro lado, las coordenadas espaciales se clasifican; atópicas, si no se especifican las coordenadas espaciales y la tópica cuando se hacen explicita. Este último término entraña dos dimensiones, si el espacio de la narración es igual al de la historia estamos

en una narración homotópica y cuando los espacios son diferentes es heterotópica. Existen otros aspectos relevantes que debemos considerar dentro del espacio, entre otros encontramos a los niveles de estructuración del espacio que se clasifican; nivel topográfico, corresponde al espacio como realidad estática donde existen los referentes de lugares, ríos, calles; por otro lado, existe la idea de espacio vertical que alude al mundo moral, es decir, los personajes o el narrador imprimen en su percepción y proyectan emociones, juicios y sensaciones sobre el mundo externo; el nivel cronotópico que es la relación del espacio con los cambios sucedidos durante el tiempo; el nivel textual, se refiere a los recursos lingüísticos para construir el espacio textual.

2.5 Personajes

La noción de personaje dentro de la presente investigación la entendemos desde la opinión de Juan Molina (2001, p. 58) quien distingue dos dimensiones complementarias; la primera, alude a que la construcción de los personajes en las narraciones son producto de las interrelaciones que establecen entre sí y el “universo físico y cultural” dentro de la historia, es otras palabras el devenir o movimiento espacio-temporal dialoga con éste; segundo, es un soporte de información que se construye conforme avanza una narración. Ambas perspectivas son complementarias entre sí, en la medida que los personajes son construcciones semióticas que se construyen a partir del soporte del relato. Por otra parte, para desarrollar adecuadamente este acápite, indagaremos en los estudios que se han realizado sobre los personajes a través del tiempo y expondremos algunos modelos teóricos que nos servirán como marco interpretativo para poder clasificar y analizar los personajes de Scorpio City.

El concepto de personaje dentro de la crítica literaria ha vivido ciertas transformaciones a lo largo de la historia. En la poética de Aristóteles se expresan algunas ideas con respecto a la participación de los personajes²⁵ dentro del relato. Para el estagirita la lógica de los personajes está conectada con la lógica de la trama, su concepción de catarsis, y la dimensión ética. En ese sentido, la clave para entender a los personajes reside en sus acciones, esto es las acciones de un personaje bueno no puede tener un fin malo y viceversa, ya que esto produce unos sentimientos desarmoniosos en los espectadores. Es necesario resaltar que existen algunas características fundamentales en los personajes; bondad, que alude a la dimensión moral del personaje; propiedad, el carácter debe ir acorde con la representación; semejanza, se refiere a que los personajes (si son históricos) deben parecerse a su referente; consecuencia, los personajes deben ser consecuentes de acuerdo a su personalidad. En la obra de Antonio Garrido (1996) titulada *Texto narrativo*, realiza un análisis sobre los aportes de Aristóteles a la teoría de la narración y nos sugiere que las actitudes han de ser acordes a los acontecimientos o hechos sea de la tragedia o comedia (p.68). Por lo tanto, los personajes no encarnaban personalidades complejas sino que eran un medio para representar cierta función dentro de la historia.

Durante muchos siglos el pensamiento de Aristóteles marcó los estudios literarios, pero es a comienzos del Siglo XX con Vladimir Propp, quien en sus estudios sobre los cuentos halló 31 funciones que estructuran la historia. Más adelante, en el estructuralismo, Roland Barthes en su obra “Análisis estructural de los relatos” realiza un bosquejo histórico sobre el movimiento de este concepto por parte de diversos autores como Greimas, Todorov y Bremond. Los anteriores autores, perciben a los

²⁵Este concepto no es usado por Aristóteles. En la poética se habla de caracteres, es decir los sujetos se definen no por sus vestidos, habla, personalidad, sino por sus acciones. En este trabajo seguiremos llamándolo de ese modo entre comillas al referirnos a la teoría aristotélica.

personajes no desde una dimensión aislada, es decir como una realidad autónoma que se sostiene en sí misma. Por ello, propusieron el concepto de secuencia, tipos de relaciones y sus acciones de acuerdo al eje semántico de tres aspectos fundamentales (comunicación, deseo y búsqueda²⁶). Otros autores como Edward Morgan Forster (1927) postula una teoría abierta de los personajes en que pueden ser redondos o planos dependiendo de su complejidad, además esta nueva concepción de la teoría de los personajes implica tomarlo desde su dimensión histórica, psicológica y su papel dentro de la trama.

A continuación, vamos a exponer las categorías que giran alrededor del modelo teórico que hemos adoptado para analizar los personajes de nuestra novela. Estos conceptos provienen de dos autores. En el libro de Roland Bourneuf y Real Ouellet (1985) en su libro la *Novela* donde realizan un rastreo sobre las principales teorías de los personajes, y entre ellas encontramos a Forster (1927) exponen las teorías de los personajes desde dos dimensiones; Souriau (1927) se adentra desde una mirada estructuralista con respecto al estudio de los personajes, ya que considera que los personajes al ser los agentes de la acción tienden a luchar entre sí para lograr su propósito. En cambio, Forster asume una perspectiva psicológica de los personajes. En la siguiente cita se sintetiza las principales categorías de ambos autores:

Souriau distingue seis fuerzas o funciones que encarnan o sufren los principales personajes, los agentes de la acción: el protagonista (da a la acción el primer impulso, Souriau lo denomina como fuerza temática), el antagonista (un obstáculo, la fuerza oponente), el objeto deseado o temido (fuerza de atracción, la representación del valor), el destinador (personaje que ejerce algún tipo de influencia sobre el «destino» del objeto), el destinatario (el beneficiario de la acción), el adyuvante (los demás personajes pueden recibir ayuda de esta fuerza que Souriau designa como espejo). Para describir los

²⁶ Estas son las ideas propiamente de Greimas y divide a los personajes a partir de una estructura paradigmática (Sujeto/Objeto, Donante/Destinario, Ayudante/Opositor)

personajes desde el punto de vista psicológico adoptamos la clasificación de E. M Forster que en su obra “Aspects of the novel” distingue los personajes redondos y planos. „El «personaje plano» (flat character) es un personaje «construido en torno a una sola idea o cualidad»; el «personaje redondo» (round character) se define por su complejidad y capacidad «de sorprendernos de manera convincente». En otras palabras, el round character es un personaje complejo, multidimensional, mientras que el flat character es el personaje plano, tipificado a menudo y sin profundidad psicológica (Bourneuf y Ouellet, 1985, pp. 183,193).

La perspectiva de Souriau es más estructuralista, porque le interesa situar al personaje como un agente activo y movable dentro de una gramática del relato, mientras que Foster indaga en la complejidad psicológica del personaje.

Por otra parte, Bourneuf y Ouellet nos exponen el modo de presentación²⁷ que usan los escritores al momento de presentar a sus personajes. Son cuatro modos de clasificación y dentro de estos existen ciertas técnicas literarias como el monologo interior, el diario íntimo, las cartas, el dialogo entre los personajes etc. La primera forma es la presentación del personaje por sí mismo, que de alguna manera es recurrir a la autobiografía, al monologo interior y al diario íntimo, esta estrategia implica que podemos conocer la vida íntima del personajes, es decir, adentrarnos en la profundidad de su yo, sin embargo la percepción de un sujeto sobre los hechos de su pasado y sus explicaciones de alguna manera tiñen sus conclusiones sobre los hechos de sí mismo con la segunda forma se aspira a la objetividad; la presentación de un personaje por otro, esto se logra por medio de las relaciones que los personajes establecen entre sí, los testimonios de algunos sobre ellos y el dialogo, es decir la percepción que construimos de ese personaje es revelada por el movimiento del tú sobre el yo; la tercera forma de

²⁷ Aunque los autores no exponen esta idea, deseamos agregar que dentro de la presentación de los personajes es importante el uso de los sentidos al momento de reconocerse entre sí y el espacio narrativo.

presentación se refiere a la presentación del personaje por medio de un narrador extradiegético, la principal función de este tipo de estrategia es señalar la conflictividad entre individuo y sociedad; por último existe el modo mixto en que el escritor combina sea en la simultaneidad del relato o en diversos capítulos distintos modos de presentación.

Para finalizar, el concepto de personaje dentro de la crítica literaria ha vivido ciertas transformaciones a lo largo de la historia. La influencia de la psicología y la sociología han contribuido en esto. En el campo de la sociología podemos vincular a los personajes con su respectivo desenvolvimiento con los espacios sociales donde transita. Lo anterior significa que la realidad social de los espacios se inscribe en la consciencia de los personajes. En este punto podemos descubrir los espacios propios y ajenos de los personajes. Estos espacios pueden ser de refugio, rechazo, identificación con el carácter del personaje u opresor de los deseos de realización del protagonista.

3. EL TRANSITO POR LA CIUDAD ESCORPIÓN

En el presente capítulo tendremos la posibilidad de caminar por una espiral hacia abajo y en ese recorrido observar y analizar como los personajes imaginan una ciudad criminal, dulce, cruel, maquillada como travesti, herida y venenosa. La “excusa” para explorar esta Zona o realidad gelatinosa y múltiple estriba en una serie de crímenes de prostitutas (cinco en un mes), las cuales mueren siguiendo un orden de acuerdo a las fechas de su nacimiento y su respectivo signo: “Inés nació en enero, Rosario en Febrero, Carmen a comienzos de Marzo, Alba a finales del mismo mes y María a comienzos de

Mayo. (...). Capricornio, Acuario, Piscis, Aries y Tauro” (SC, 1998, p. 25)²⁸. Este modo de presentar los argumentos u historia, se contrasta con nuestras experiencias de lectura de obras literarias como las novelas de ArturConanDoyle o los cuentos de Edgar Alan Poe, o series de televisión como CSI, La Ley y el Orden, donde al comienzo de la serie siempre hay un crimen y posteriormente un detective o expertos en forense que reconstruyen la escena del crimen y dan con el asesino, pero Scorpio City no tiene un fin moralizante, donde el bien triunfa sobre el mal, porque “En un País con el 97% de impunidad, una novela policíaca con un final feliz es pura literatura fantástica” (SC, 1998, p.169).

La impunidad se da en diversos niveles y la observamos en algunas ocasiones por medio de la focalización en nuestro protagonista principal, Leonardo Sinisterra un detective de la ciudad de Bogotá. Por él no solo descubrimos un mundo de injusticia social, sino también como lo señala Luz Mery Giraldo (2001) la multiplicidad de fragmentos producto del encuentro o choque en la conciencia de sus habitantes entre lo sagrado y profano, lo erótico y la muerte.

Por otro lado, los hechos que acontecen alrededor de estos asesinatos y la exposición de los mismos, son configurados y expuestos de una determinada manera, es decir, estamos ante el nivel del relato. Desde aquí se analizara el uso de diversas focalizaciones, la complejidad de los personajes, las relaciones temporales y espaciales; en el nivel de la narración, la participación desde dentro u afuera de la historia por los narradores, la estratificación de los niveles narrativos implicando diversas historias jerarquizadas, la relación entre narrador y narratario. Lo anterior, son recursos usados por el personaje para imaginar la ciudad-caos y de alguna manera los lectores podamos percibirla. Todo

²⁸De aquí en adelante, todas las citas serán tomadas de Mendoza, Mario (1998). *Scorpio City*. Bogotá: Planeta, indicando con la abreviatura SC, el año y el número de página.

esto, se va revelando en la indagación que hace nuestro protagonista por la ciudad de Bogotá para descifrar el asesinato y en sus momentos de reflexión y descanso.

3.1 La espiral de la cebolla

Retomando los conceptos de Pozuelo Yvancos (1994) sobre los niveles narrativos y la responsabilidad elocutiva, notamos que en el primer capítulo²⁹ y el quinto, el narrador se encuentra por fuera de la diégesis, por ende es extradiegético, y su relación de persona se expresa como ausencia en el transcurso de la historia, entonces es heterodiegética:

El inspector Leonardo Sinisterra descendió de la patrulla con movimientos lentos, cautelosos, y su mirada felina recorrió con agilidad la calle y las casas vecinas. [...] la tarde soleada y transparente contrastaba con la escena de la mujer en ropa interior asesinada al fondo, frente a un sauce marchito y Sinisterra quedó ensimismado viendo los ojos almendrados, los labios protuberantes, el cabello ensortijado y revuelto en una maraña³⁰ (SC, 1998, p. 13).

En este viaje por el mundo de la ciudad-cebolla, nuestra novela inicia con la estructura habitual de una novela policial, un crimen sucedido en un espacio abierto en una calle. Nos encontramos con el primer signo sobre el uso de los espacios en la novela policíaca, es decir, como mencionamos en el primer capítulo de esta investigación, los crímenes de las primeras novelas policíacas sucedían en espacios cerrados implicando que en la mayoría de los casos los asesinatos se circunscribían a una dimensión personal. Posteriormente, en el proceso de evolución de la novela policíaca, los espacios públicos se convierten en indicios que nos sugieren la inseguridad en el mundo de lo público. Por medio del narrador heterodiegético tenemos la sensación de

²⁹ Dentro de la categoría de actantes expuestas por Greimas y Genette, los personajes y hechos se categorizan del siguiente modo: el detective Leonardo es el sujeto, el objeto del deseo está en descubrir al criminal y hacer justicia, el destinador es el jefe de policía, el destinatario son todos los beneficiarios de la captura del asesino, es decir la ciudad, la comisaría y los ciudadanos, y el mismo Leonardo; el ayudante es Zelia y un travesti que ayudaron a Leonardo a localizar al asesino de algún modo, y el oponente es el Astrologo.

³⁰ En la descripción de la víctima el narrador hace uso de una prosopografía, porque se enfoca en el físico de la asesinada.

objetividad sobre los hechos y la certeza en el conocimiento de los personajes y desde el nivel extradiegético nos sumergimos en los acontecimientos. En la siguiente cita del capítulo quinto el autor hace un uso idéntico de un nivel narrativo y de participación del narrador:

Leonardo Sinisterra, antiguo inspector de la policía para casos especiales del Distrito Capital, caminó por la ciudad durante semanas sin reconocer nada a su alrededor, durmió a la entrada de almacenes, iglesias y en bodegas y casas abandonadas, comió lo que le regalaron en cafeterías y restaurantes populares, soportó golpizas en enfrentamientos con gamines y bandas de otros vagabundos, no se cambió de ropa, no se afeitó, no se bañó, no se cortó las uñas y por eso sus manos parecían de garras³¹ (SC, 1998, p. 129).

En ambas citas reconocemos al personaje principal por su nombre y sus actividades, sin embargo al inicio de la novela sentimos que el trabajo del detective se limita solo a la resolución de los crímenes pero, siguiendo el curso de la lectura, nos percatamos que no solo se trata de una simple resolución, sino que este detective tiene una misión más importante: descifrarse a sí mismo, ir más allá de lo que es para encontrarse. En síntesis, este tipo de voces y niveles es usado con el propósito de que el lector vea los acontecimientos de una manera objetiva y experimente cierto deseo de descifrar los acontecimientos que están por suceder o si el protagonista es capaz de vencer a su oponente para alcanzar el equilibrio en cuanto a reconocerse a sí mismo.

En el primer capítulo, existe un acápite llamado *Viajes de un Elegido* donde el autor hace uso de un narrador autodiegético-homodiegético, y cuya focalización es interna puesto que conocemos los hechos por medio del Apóstol, también podemos decir asimismo que se trata de una narración ulterior: “**Abril 1**³²: Una luz que bajó del cielo para iluminar a los hombres ha llegado hasta mí, ha atravesado valles y campiñas,

³¹ En este pasaje se realiza una prosopografía de la ciudad y una etopeya del personaje.

³² Las negrillas son del autor

montes y enseñadas, costas y riachuelos hasta dar por fin con lo más hondo de mi ser” (SC, 1998, p. 35).

Este tipo de narrador- personaje, encarna la presencia de lo divino en cuanto a la voz de Dios que indica la justicia y la redención a los hombres. A pesar que estos acontecimientos dentro de la historia son primeros que la muerte de la prostituta en el relato aparece después, porque este personaje es secundario y por medio de él, conocemos un rostro de la Bogotá mística que se conecta con el inconsciente religioso de la humanidad cuando el Apóstol navega en lo profundo de sí mismo por medio de la marihuana.

En el segundo capítulo³³ se da una variación con respecto al anterior uso del nivel narrativo, las voces narrativas, la focalización y el tiempo del relato. Leamos el inicio del segundo capítulo titulado La Secta:

Pasas la página y lees con cuidado fijándote en los adjetivos, en las expresiones de admiración, en la alabanza abierta o en la crítica soterrada. Te das cuenta de inmediato que el periodista pretende insinuarle al lector que la acción de la policía fue tangencial, marginal, de una importancia breve y fugaz (...). Piensas en esta mierda de trabajo, en la angustia, el riesgo, el sinsentido... quisieras cambiar de oficio, dedicarte a otra cosa, porque tú, Leonardo Sinisterra, sueñas te ves al final de tu días, viejo y sabio, rodeado de libros y buenos amigos (...) Este artesano que se queda mirándote: la expresión de la mariguana, piensas, una juventud invertida en la búsqueda de otros mundos, en salir de aquí y conquistar una nueva estadía en el presente, entrar en la vida por otra puerta, el anhelo de lo otro, de un nuevo tiempo, un nuevo rostro un nuevo cuerpo (...) (SC, 1998, pp. 51; 52).

³³El ayudante en este capítulo fue El Apóstol que le ayudó a capturar a su oponente el astrologo, pero al final de éste su jefe se convierte en oponente porque lo despide del trabajo.

Lo primero que observamos es que el tiempo de la historia es distinto a las anteriores citas, presenciemos una narración en presente, por el uso de los verbos en modo indicativo en presente (pensar, pasas, sueñas), a diferencia de las primeras citas donde prima la narración ulterior, en la medida que aparecen en tiempo pasado, ésta última es una narración simultánea; una posible razón para ello sea el hecho de que en esta cita el narrador se refiera a un tú. En cuanto a la estratificación, el narrador está dentro de la diégesis. La focalización es interna puesto que los acontecimientos están filtrados por la conciencia del protagonista. En ese sentido, los acontecimientos han de ser en el presente para que de ese modo podamos vivir la experiencia del protagonista, estamos más cerca de sus emociones y su perspectiva ideológica es más plural, porque conocemos las reflexiones del personaje sobre diversas realidades sociales y consigo mismo. La identificación que se presenta entre Leonardo Sinisterra al pensar en su propia vida y la de un artesano, lo llevan a proyectar en este su anhelo de cambio de vida, es decir, en ambas situaciones se construye una imagen de un individuo fragmentado entre lo que se le ha impuesto y su deseo de vivir otras experiencias.

En el tercer capítulo³⁴, notamos la presencia de un narrador homodiegético y al igual que en el segundo capítulo como se observa en el siguiente pasaje:

Ahora vienes a dar conmigo, hermano, hecho una mierda, jodido, y me toca a mí contar esta parte de tú historia. Yo, que no tengo pretensiones de artista, ni escritor, que no soy más que un hombrecito desocupado con un destino miserable. Pero me esforzare, hermano, hare lo mejor que pueda para que el lector sienta la presencia de tu desgracia” (SC, 1998, p. 97).

En ese nivel de complicidad con un narratorio anónimo, que son los potenciales lectores implícitos, nos sumergimos en este capítulo en la profundidad del inconsciente. Si en la experiencia mística del Apóstol recorreremos el inconsciente religioso de la humanidad,

³⁴El narrador está en segunda persona, el tipo de narrador es heterodiegético y su nivel dentro del relato es extradiegético.

en este capítulo también nos sumergimos en las profundidades de la mente de nuestro protagonista con mayor intensidad por el uso del narrador en segunda persona, ya que podemos tener la sensación de “participar” en los recuerdos de Leonardo Sinisterra. Sus recuerdos asociados al amor y al erotismo en distintas etapas de la vida lo transportan a las marcas de la miseria humana, jóvenes despojadas de su alma por la falta de oportunidades, y sin importar el infierno que vivan las personas al ser despojadas de sus recuerdos es matarlas en vida, es decir, cuerpos sin recuerdos. Lo interesante de este capítulo, es el lugar donde suceden estos acontecimientos y es en un manicomio, que se convierte en un instrumento de poder por parte de la Secta para silenciar al otro con la destrucción del yo, es decir, una forma de matar.

Llegas a un manicomio en las afueras de la ciudad y te encierran en una celda con una pequeña ventana que te permite divisar a lo lejos el cielo y las montañas” (SC, 1998 p. 97) “Tenías quince años y te habías citado con Álvarez, tu mejor amigo del colegio, para ir a una calle de putas y divertirse un rato³⁵ (SC, 1998, p. 98).

En la anterior cita, además de evidenciar el espacio que en gran parte se desenvuelve el tercer capítulo, notamos que en el uso de la focalización, el papel de participación, y el nivel narrativo y el tiempo de la historia, tiende a ser intercalado en la medida, que ciertos acontecimientos se narran en el presente y otros en el pasado, son similares al del segundo capítulo. También, desde el nivel morfológico por el uso de los verbos haber y tener en pretérito imperfecto del modo indicativo notamos esa variación que comentamos sobre los recuerdos que tenía nuestro protagonista al estar sumergido en una realidad onírica producto del maltrato psicológico.

³⁵Este capítulo se recurre mucho a la analepsis, puesto que el personaje principal por las experiencias de maltrato en el manicomio se hunde en sus propios recuerdos. Esta experiencia es un ejemplo de ello.

Por otro lado, el uso de ciertas categorías narratológicas en el capítulo cuarto³⁶ y quinto son similares al primer capítulo en cuanto al empleo de un narrador que es heterodiegético, no participa en los acontecimientos, el nivel del relato es extradiegético, siguiendo a Serrano (1996) existe una correspondencia entre el estrato narracional del narrador y el del narratario, este narratario posee las mismas características del narrador en cuanto a su responsabilidad elocutiva y el nivel de la diégesis, no encontramos ninguna identificación con un personaje en general, en términos de Genette (1972) estamos ante un narratario indeterminado. Con respecto a la focalización, estamos ante la presencia de un focalizador externo que sabe y ve desde afuera:

La noche de su liberación del manicomio, trastornado y bajo los efectos de una pequeña dosis de marihuana, Sinisterra bajó del barrio La Candelaria hacia la Plaza de Bolívar, por el céntrico sector de la Colonial de Bogotá”. (SC, 113)(...) Leonardo Sinisterra, antiguo inspector de la policía para casos especiales del Distrito Capital, caminó, por la ciudad durante semanas sin reconocer nada a su alrededor, durmió a la entrada de almacenes, iglesias, y en bodegas y casas abandonadas, comió lo que le regalaron en cafeterías y restaurantes populares, soportó golpizas en enfrentamiento con gamines y bandas de otros vagabundos (SC, 1998 p. 129).

Una primera hipótesis sobre el uso del narrador heterodiegético es que se relaciona con mayor profundidad en la descripción del espacio horizontal, en otras palabras este narrador es útil al momento de situar al personaje en aquella topografía objetiva, referencial donde podemos determinar los marcos espaciales y temporales en que se dan las diversas complicaciones. En ese sentido, por medio de estos recursos se hace uso de referencias extradiegéticas para convocar a un narratario que conozca la ciudad de Bogotá y de ese modo reconstruir la gran escena del crimen que es la ciudad de Bogotá.

³⁶ En este caso el ayudante corresponde aquel hombre que lo ayudo y le dio alimentos y el oponente es su falta de memoria.

El último capítulo, que es el epílogo³⁷, el autor de la novela hace uso del nivel intradiegético y el narrador es homodiegético porque nos narra su experiencia de creación e investigación de la novela y nos expresa algunos comentarios que reflejan su visión de mundo desencantada e irónica. Este narrador se nos presenta como un escritor fracasado, desesperado y con deseo de escribir algo sobre la ciudad. Al igual que Sinisterra es perseguido. Su participación es protagónica dentro del relato, por ende, el narrador es homodiegético y el tiempo del relato es simultáneo. Por otra parte, junto a estas características, en la primera cita un narrador heterodiegético, paralelamente va describiendo el ambiente sórdido que envuelve a Sinisterra, lo que hace que el lector se enfrente no solo a una resolución de crímenes, sino que también presencia la denuncia que este personaje hace respecto a la ciudad Bogotana y su condición decadente:

Caminó por la carrera séptima hacia el sur. El aire de la noche estaba limpio. Vagos pordioseros, recicladores con sus carretas de madera y sus perros, locos, proxenetas, maricones en cacería, putas, solitarios, insomnes, alcohólicos, drogadictos: *la fauna nocturna del centro de la ciudad en plena acción*. Recordó las palabras que había escuchado una noche en un bar: *Ser bogotano es pertenecer a las cloacas del infierno*. Por eso aquí *ciudadano es sinónimo de roedor*” (SC, 1998, p. 19) (...) Decidí, entonces dirigirme a uno de los *basureros* de los barrios altos, y allí, en medio de un hedor nauseabundo, me senté apresumbrado. Las *ratas* pasaban cerca de mis piernas. *Bogotá, como una nueva Jerusalén que espera la destrucción*, se veía allá abajo con sus luces titilantes. (SC, 1998, p. 37) (...) miré la *mutación social*, sobre todo en las grandes ciudades, ha producido *desplazamientos y metamorfosis* que ya no se pueden abarcar con los *esquemas tradicionales* lucha de clases, rico-pobre, injusticia social (...) (SC, 1998, p.119) una historia donde la ciudad es atravesada en varias de sus capas, como un *viaje al interior de una cebolla* (SC, 1998, p. 164).

³⁷Con respecto a la lógica de los actantes de la narración Simón Tebcheranny es el sujeto de las acciones y su objeto es la búsqueda de una historia. El receptor somos todos nosotros y el dador es su don para escribir, que también se ha convertido en oponente porque no siente la inspiración. El anti sujeto es la secta del final del milenio, que al parecer perseguía a nuestros protagonistas por sus averiguaciones en la inspección.

Una de las características del narrador, según Serrano (1996) es su competencia axiológica, su capacidad de hacer- valer o evaluar aquellos elementos o aspectos de la historia que considera importante. Esto contrasta con lo expuesto al inicio del primer capítulo sobre la percepción de las diversas Bogotá, pero no existe una impresión positiva en todas esas evaluaciones. En la primera cita compara a toda la población “corrupta” y “vulnerable” con un conjunto de animales por el desorden en que se mueven, además, se hace una inversión sobre la idea de centro-periferia en la medida que dentro de los modelos económicos y políticos, la periferia está constituida por la pobreza y los desplazados y en el centro se halla, el lugar donde se toman las decisión. Por lo tanto, la imagen de ciudad es irónica y absurda, alejada de la ciudad arcádica o de oportunidades.

En la siguiente cita, se describe a Bogotá como las cloacas del infierno, es decir, se compara a la ciudad con lo realidad corporal y social más desagradable, fea y asquerosa y llena de pecado. El único modo de sobrevivir en esta ciudad es convertirse en un individuo corrupto. En resumen, habitar Bogotá es navegar en un universo anómico, sin leyes donde la fuerza reside en la inteligencia de la corrupción.

La tercera imagen de la ciudad es construida por medio de una intertextualidad con la Biblia, cuando Jesús anuncia proféticamente en San Mateo 24:1-28, la destrucción de Jerusalén a manos de los romanos. Esta intertextualidad es expuesta en el texto por uno de los personajes, llamado el Apóstol. Es interesante, la ubicación espacial del personaje con respecto a la ciudad, como representante de Dios la ve desde su globalidad y a sus habitantes como seres minúsculos. Al igual, que en la anterior cita el paisaje descrito por el narrador es similar a la idea de cloaca por los olores y los animales que transitan a su alrededor son ratas como los ciudadanos de Bogotá.

En la cuarta cita, el narrador le da paso a la voz de dos personajes que dentro de la historia solo aparecen en ese capítulo. Para nosotros su importancia reside en la conversación o diálogo que mantienen, porque uno de ellos cuestiona el modo de leer la realidad social desde los esquemas tradicionales propios de la modernidad (izquierda vs derecha; pobres vs ricos; hombre vs mujer; drogadicto vs hombre productivo socialmente) y propone una lectura que indague por el movimiento de la identidad sin juzgar los modos de comportamiento. Consideramos, que esta cita se condensa a nivel filosófico, las razones del autor para construir una Bogotá fragmentada como un espejo, donde cada quien la mira de acuerdo a lo que es y vive. En la última cita se reconoce que la experiencia en Bogotá es de varios niveles o capas, por consiguiente la construcción del relato por medio de los procedimientos de focalización, tipos de voces, la relación de los personajes con el espacio y otros elementos debería mostrar la urdimbre, el sensorium y la desintegración del hombre consigo mismo y su entorno.

En resumen, las anteriores citas pertenecen a diversos capítulos primero, cuarto y quinto de la novela donde se enuncia con diversos narradores, focalizadores, personajes y tiempo del relato, la percepción topográfica y moral que el autor expresa sobre la ciudad de Bogotá. Más allá de las estrategias narrativas para expresar las diversas relaciones, experiencias y vivencias de los personajes en este espacio notamos que la posición que se esconde detrás de todo ello es muy crítica, puesto que se intenta señalar las conflictividades e imaginarios propios de una ciudad que se encuentra hibridizada por fenómenos sociales populares, modernos y posmodernos. Estos imaginarios que trascienden los fenómenos maniqueos entre el bien y el mal, y la desconfianza a los sistemas de justicia, de los medios de comunicación nos muestran una Bogotá narrada por los personajes excluidos socialmente por diversas circunstancias, por consiguiente, podemos ubicar a esta novela, por su naturaleza crítica, en el género negro porque al

final de la historia con la muerte del protagonista notamos que existe un dominio del pez gordo sobre el chico, es decir, la corrupción desde el campo político, policiaco y de las leyes.

En síntesis, *Scorpio City* no es solo una novela intelectual de pasatiempo en la medida que existe un criminal y un detective inteligente que intenta atraparlo, sino un retrato de desencanto donde el verdadero crimen no solo está en la muerte de las prostitutas y las personas de la calle del cartucho, sino en las diversas relaciones sociales que se establecen entre los sujetos que habitan en la ciudad. En algún momento, los ciudadanos son víctimas y victimarios, un juego de imágenes sobre lo que somos.

Este modo de asumir el espacio no es nuevo, según el investigador Juan Ramón Resina (1997) en su libro *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*, sino que hace parte de una tradición de la novela negra y autores como Jorge Méndez Limbrick en su obra *Mariposas negras para un asesino* (2005) y de Manuel Vásquez Montalbán en su obra *Los mares del Sur* (1979) muestra algunas características similares sobre el papel del espacio en sus dos novelas. En la segunda novela el autor, según palabras de Resina, se analiza la sociedad en el proceso de expansión metropolitana, donde empiezan a darse un alto crecimiento de suburbios deshumanizados en Barcelona. Al parecer la violencia no solo se registra en las situaciones descritas, sino en la topografía de la ciudad dejando ciertas cicatrices:

Carvalho escuchó estas recomendaciones con indignación hasta los treinta años, con indiferencia después y con ternura en los últimos años. Su padre quería dejarle un testamento de seguridades. La seguridad significa coger el metro dos veces al día o utilizar un utilitario dos veces al día, para ir y venir del trabajo. El metro le fue acercando al corazón de la ciudad. Salió en el Paralelo, cruzó la destartalada vía entre soledades y se metió por la calle Conde del Asalto en busca de las Ramblas. Recuperó rincones habituales como si volviera de un larguísimo viaje. La fea pobreza del Barrio Chino tenía pátina de historia. No se parecía en

nada a la fea pobreza prefabricada por especuladores prefabricados prefabricadores de barrios prefabricados. Es preferible que la pobreza sea sórdida y no mediocre. En San Magín no había borrachos derrumbados ante los portales, sorbiendo el hilillo de pequeño calor que salía de escaleras terribles. Pero no era un logro del progreso, sino todo lo contrario. Los habitantes de San Magín no podían autodestruirse hasta que no pagaran todas las letras que debían para comprar su agujero en aquella ciudad nueva para una vida nueva (Vázquez, 1979, p. 35).

En la siguiente cita de la novela de Jorge Méndez Limbrick (2005), se realiza una cartografía vertical de la ciudad por medio de un narrador heterodiegético. La ciudad no se concibe como un espacio de éxito y de logro, sino como un espacio de expulsión. Para expresar esta expulsión se hace uso de una metáfora (vomitar) y de ese modo el espacio se convierte en símbolo al decirnos que los sujetos son excretados, es decir los trabajadores son un veneno. La interpretación de Shirley Montero (2009) resulta relevante en este punto, “La verticalidad de la torre es un símil de la estratificación social y la feminización de la ciudad nos señala su lado salvaje y lujurioso” (p. 210).

Los edificios y oficinas del casco metropolitano vomitaban literalmente a los empleados públicos y empleados de las empresas privadas... miró la Torre de Babel, no de la confusión de las lenguas sino de las prisas y de los equívocos. La gente huía de la ciudad, de sus entrañas. Algunos lo hacían en taxis, otros en buses y los más afortunados en sus carros, tenían un lema: escapar de la ciudad (...) La ciudad en la noche era una degenerada y una transformista, muchos querían ignorarla, él no. Así la había conocido y le agradaba: brutal, salvaje, el extraño paraíso (Méndez, 2005, p. 37, 38).

Lo que hemos mencionado con anterioridad sobre el papel del espacio dentro de la novela negra no fue un proceso de la noche a la mañana. Existieron ciertos fenómenos sociales, políticos y económicos que influyeron decisivamente en el modo de concebir el relato policiaco. Debemos considerar que en los inicios de la novela policiaca el

espacio ocupaba un papel secundario dentro de la historia, puesto que era un signo que entraba en relación con otros elementos y era descifrado por el detective principal. Por ejemplo, en los tres relatos policiales clásicos *Los crímenes de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El misterio de Marie Roge* de Edgar Allan Poe, y *Estudio en Escarlata* de Conan Doyle, los sucesos pasan en recintos cerrados. Así lo hace mostrar Poe (2002, p.231)

EL aposento se hallaba en el mayor desorden: los muebles, rotos, habían sido lanzados en todas direcciones. El colchón del único lecho aparecía tirado en mitad del piso. Sobre una silla había una navaja manchada de sangre. Sobre la chimenea aparecían dos o tres largos y espesos mechones de cabello humano igualmente empapados en sangre y que daban la impresión de haber sido arrancados de raíz. Se encontraron en el piso cuatro napoleones, un aro de topacio, tres cucharas grandes de plata, tres más pequeñas de metal d'Alger, y dos sacos que contenían casi cuatro mil francos en oro. Los cajones de una cómoda situada en un ángulo habían sido abiertos y aparentemente saqueados, aunque quedaban en ellos numerosas prendas.

También en la obra del famoso personaje Sherlock Holmes, los crímenes sucedían en lugares cerrados, usualmente en cuartos. La descripción del lugar y los comentarios de los personajes muestran que los crímenes son concebidos como rompecabezas:

«Mi querido Sherlock Holmes: Esta noche, a las tres, ha ocurrido un asunto malo en los Jardines Lauriston, situados a un lado de la carretera de Brixton. El hombre nuestro que hacía la ronda vio allí una luz a eso de las dos de la madrugada, y como se trata de una casa deshabitada receló que algo ocurría de extraordinario. Halló la puerta abierta, y en la habitación de la parte delantera, que está sin amueblar, encontró el cadáver de un caballero bien vestido, al que halló encima tarjetas con el nombre de “Enoch J. Drebbler, Cleveland, Ohio, EE.UU.”. No ha existido robo, y no hay nada que indique de qué manera encontró aquel hombre la muerte. En la habitación hay manchas de sangre, pero el cuerpo no tiene herida alguna. No sabemos cómo explicar el hecho de que aquel hombre se encontrase allí; el asunto todo resulta un rompecabezas. Si

le es posible llegarse hasta la casa en cualquier momento, antes de las doce, me encontrará en ella. He dejado todas las cosas en *statu quo* hasta recibir noticias tuyas. Si le es imposible venir, yo le proporcionaré detalles más completos y apreciaré como una gran gentileza de su parte el que me favorezca con su opinión (Conan, 2002, p. 25).

Como vimos en las anteriores citas sobre el papel del espacio en el desarrollo de la trama ocupa un papel secundario, es decir la espacialidad simplemente es topográfica y los asesinatos ocurren en cuartos cerrados, por lo cual existe una separación entre el mundo de lo privado y lo público en relación al mundo del crimen. En este tipo de novelas colocar la muerte en un espacio abierto implicaría un cambio de perspectiva sobre la consciencia de la ciudadanía en cuanto a la sensación de inseguridad por el hecho de que un criminal puede asesinar en cualquier lugar. Por lo tanto, el mundo institucional que se encarga de velar porque estos hechos se verían implicados por algún modo en su ineficiencia y corrupción. En ese sentido, la novela policiaca clásica (Sherlock Holmes y Auguste Dupin) para no perderse en ese laberinto de inquietudes le proporciona al lector una orientación, por medio de un narrador paradiegético y un narrario intradieético que en la mayoría de los casos es el protagonista de la obra, el lector pasea por un bosque de indicios y señales e intenta resolver el crimen.

Posteriormente en los Estados Unidos a partir del escritor Dashiell Hammett³⁸ comienza una nueva etapa dentro del desarrollo del género de la novela policiaca. Este cambio en el género obedece a que los Estados Unidos a finales de los años

³⁸Este escritor se puede considerado como el padre del género negro, porque propone un concepto de espacio como crítica social y no solo como un sitio donde suceden los crímenes y a un detective resolviéndolo con su inteligencia, sino que en ella el escritor mostrara las contradicciones entre las instituciones producto de la corrupción y la moral individual

de 1920 se dieron una crisis financiera y política, llamada la época de la posguerra:

El contexto económico y sociopolítico que sirve de referente a estos relatos es la sociedad americana de los años veinte, caracterizada por la aparición de una cultura de masas (aglomeraciones urbanas, revolución de los medios de comunicación: prensa, radio, cine), exaltación del ideal del bienestar y del consumo, y también del triunfo y de la violencia, inmigración y negocios sucios (alcohol, prostitución, apuestas) en busca de rápidas y grandes fortunas, etc. En este ambiente surgen bandas organizadas que trafican con el alcohol, el juego y la prostitución, amparándose en la actitud permisiva y corrupta de ciertas instituciones y personas de la administración (alcaldes, jueces, policías), que son sobornados por un gansterismo poderoso. Frente a este mundo degradado, surge la figura de un nuevo detective, que, junto al abogado y el periodista, se enfrentan a esta sociedad del crimen organizado. Esta nueva figura presenta unos rasgos de mayor dureza, inclinación a la violencia justiciera y a la acción individualista, al margen de la policía. Ejemplos de este nuevo detective serían Race Williams (personaje creado por C. J. Daly), Continental Op (creado por Hammett)³⁹.

El contexto del momento hace que los personajes sufran una metamorfosis en su modo de pensar y actuar en cuanto a sus enemigos. No es posible seguir fielmente las leyes, porque las instituciones y aún los mismos códigos se convierten en un obstáculo para alcanzar la justicia. Por ende, los protagonistas son más ambiguos. Este ejemplo del Halcón Maltes describe un nuevo uso del espacio dentro de este género:

—Le mataron aquí, ¿eh? Estaba de espaldas a la valla, en donde estástú ahora. El que le disparó estaba aquí. —Pasó por delante de Tom, dando la vuelta, y alzó una mano a la altura del pecho con el brazo extendido y el dedo índice apuntando—: Hace fuego contra él y Miles cae contra la valla, se lleva la parte superior al caer a través de ella y rueda por la cuesta hasta que esa piedra le detiene. ¿Fue así?—Así fue —Tom respondió muy despacio, juntando las

³⁹ Calderón, E (1996) Diccionario de términos literarios. Madrid: Alianzas. Disponible en: [Chttp://urbinavolant.com/archivos/literat/novneg.pdf](http://urbinavolant.com/archivos/literat/novneg.pdf)

cejas—. El fogonazo le chamuscó el abrigo. —¿Quién le encontró? —El guardia de ronda, Shilling. Bajaba por Bush Street y en el momento en que llegó a este lugar un automóvil viró y arrojó hasta aquí la luz de los faros. Shilling vio rota la valla, subió para investigar y le encontró (Hammett, 1969:15).

En resumen, el uso del espacio dentro de la novela negra ha evolucionado a través del tiempo y no solo como un elemento dentro de la estructura de la narración, sino que su preponderancia ha crecido a un nivel de crítica social. Las novelas *Mariposas negras para un asesino* (2005) y *Los mares del Sur* (1979) son un modelo de este tipo de cambios en el modo de concebir el espacio como un elemento preponderante desde el punto de vista estético e ideológico.

3.1 La ciudad: el descenso del viajero hacia una conciencia fragmentada, desencantada, corrupta e injusta criminal

En el anterior acápite, expusimos el papel del espacio dentro de la novela policiaca y específicamente su importancia en Scorpio City. A continuación, abordaremos los procesos de integración entre el personaje protagónico y el espacio caótico, desencantado, injusto y corrupto de la ciudad de Bogotá.

En la actual novela negra se narra una sociedad envuelta en la corrupción y en la injusticia social, y se alimenta del individuo protagonista, un héroe derrotado y decadente que busca la verdad a cualquier costo, que normalmente está rodeado de un entorno que no le es cómodo y del cual quisiera huir. La acción se traslada a las calles, dejando los salones refinados, desaparecen los personajes elegantes de la alta clase social y nos sumergimos a los habitantes de la calle. Por último son incisivas en su crítica social (Hernández & Guete, 2013, p. 18) Con respecto a la figura del detective no se muestra como un individuo con un alto nivel de inteligencia como Holmes y

Dupin, sino como un sujeto común y corriente, lleno de contradicciones y miedos, pero con el deseo de lograr justicia, aún por caminos violentos.

En ese sentido, en la medida en que se va dando cuenta de la condición moral de Leonardo Sinisterra, podemos ver que Scorpio City se erige como una construcción textual que maneja una doble tensión. Por un lado, atrapar al criminal y por otro lado, una denuncia social. En esta doble tensión dada entre los deseos, sueños, aspiraciones y la moral del personaje principal y la realidad exterior descrita por diversos narradores y focalizadores es un caleidoscopio de percepciones y sensaciones que toman diversos matices dependiendo del encuentro entre espacio y la conciencia de los personajes.

En este proceso de degradación o “metonización de la conciencia”, es decir, el proceso de identificación de los estados de ánimos de los personajes y su carácter con los diversos escenarios de la ciudad de Bogotá revelan un vínculo entre los procesos internos de sus historias y el escenario social en que se están desarrollando. Esa vinculación insoslayable entre personaje y espacio podemos rastrearla a partir del uso de los narradores, la focalización, el uso de los sentidos y el tipo de acontecimiento que se esté dando en la historia. Revisemos en el primer capítulo titulado Pielroja Blues:

Dobló a la izquierda y tomó el callejón de las telas. Era uno de sus preferidos. Las vendedoras sacaban las manos por entre las telas expuestas e intentaban detener a los clientes con suavidad. El inspector disfrutaba el roce de los paños, los linos y el algodón en el rostro y en los brazos. Por otro lado su piel gozaba con los pequeños apretones de esas delicadas manos femeninas que emergían como organismos vivos provenientes de un más allá desconocido. (...) si eso era el mercado, le recordaba las distintas tonalidades de su cuerpo, sus matices, sus zonas más recónditas y escondidas. (SC, 1998, p.28) Caminó por la carrera séptima hasta la avenida Jiménez, atravesando la Bogotá tradicional ahora inundada de comercio y almacenes, y luego bajo al sector de San Victorino. (...) Tal vez fuera la sensación de perderse en la multitud, el placer del anonimato en

el centro de la muchedumbre. Tal vez. (SC, 1998, p.14) *Caminó* por la Carrera Séptima hacia el sur. El aire de la noche estaba limpio. Vagos, pordioseros, recicladores con su carreta de madera y sus perros, alcohólicos, drogadictos: la fauna nocturna del centro de la ciudad en plena acción. *Recordó* las palabras que había escuchado una noche en un bar: ser bogotano es pertenecer a las cloacas del infierno. Por eso aquí ciudadano es sinónimo de roedor (SC, 1998, p. 19; Las cursivas y el subrayado es nuestro).

La voz narrativa es heterodiegética y el nivel de la narración es extradiegético, por ende, la competencia de conocimiento de los hechos externos e internos de la historia de este narrador es alta. Su manera de contarnos las experiencias sensoriales del protagonista y la identificación entre su cuerpo y el mundo expresan la integridad entre un adentro y afuera. En las dos citas notamos que se da esta integración mística con lo otro cuando las experiencias se codifican positivamente, son espontáneas e instantáneas, es decir, la experiencia de la temporalidad poética. Sin embargo, a nuestro modo de ver el uso de este tipo de narrador no es tan adecuado para expresar las experiencias más profundas de integración con el espacio o “metonización” de la experiencia externa.

En la última cita, el narrador se dirige a un narratario indeterminado, pero que hace una presencia más notable en su relación con este al realizar un juicio de valor. Además, la focalización con respecto al espacio se mantiene explícita y objetiva, pero con una mayor distancia en la última en la medida que esos personajes decorativos se han convertido en seres permanentes de esos espacios. En el personaje existe un distanciamiento en este caso en su consciencia y la realidad externa, puesto que el foco de atención va hacia el espacio vertical o moral, por ello se hace presente la idea de que ser bogotano es sinónimo de rata, lo peor, lo más bajo.

Danilo Santos López (2009) en su artículo, titulado *Novela negra chilena reciente: una aproximación citadina*, describe en las novelas *Poderes Fácticos*(2005) y *Prácticas*

Rituales(2005), de Carlos Tromben de Chile y *Mariposas negras para un asesino de Jorge Méndez Limbrick*(2005) a personajes con personalidades ambiguas, contradictorias e influidas por un medio social corrupto e injusto. En las obras de Tromben el detective y los periodistas realizan recorridos urbanos con el propósito de solucionar algún crimen. Además, este autor nos describe con gran precisión zonas de la ciudad en que se hace un retrato de lugares de pecado (Santos, 2009)

La visión de la gran ciudad atrapó a Arrate en reflexiones que nada tenían que ver con el caso que investigaba. Pensó en la fragilidad, la rareza de la sociedad en que vivía: sus arcaicos sistemas de transporte, sus afanes políticos, las intrigas de palacio, los crímenes absurdos, la burocracia sin fin y la belleza siniestra del progreso. Porque la capital estaba cubierta por una pátina de partículas tóxicas cuya frontera con el cielo era tan nítida como entre la nieve y las montañas. ¿Sería esta capa de hollín la que estaba volviendo locos a sus habitantes? (Tromben, 2005, p. 52 citado por Santos, 2009, p. 80).

En la siguiente cita de la novela *Poderes Fictivos* (2003) la dimensión erótica se expone no como un momento sublime, sino que los habitantes viven el deseo desde una realidad fría y transaccional:

En las esquinas los impalas, torinos, minis, las renoletas y citronetas circulaban en torno a los semáforos como gatos en celo, hacían cambios de luces, arreaban pasajeros y se internaban en los callejones menos iluminados a consumir sus transacciones. (...) La patrullera se detuvo frente a un semáforo. La silueta del Museo de Bellas Artes se erguía imponente frente a la Costanera flanqueada por los árboles. (...) La patrullera atravesó el puente Loreto y se sumergió en la ciudad pecadora: un laberinto de calles estrechas, casonas decadentes, botillerías, y bares apenas iluminados (Tromben, 2003, p. 103 Citado por Santos, 2009, p. 82).

En la novela de Jorge Méndez Limbrick, la investigadora Shirly Montero (2009) nos proporciona algunas ideas para comprender la cartografía cognoscitiva de la

ciudad de Puerto Rico, uno de los personajes principales es el detective Henry de Quince, quien fue el director de la oficina de Crímenes de San José de Costa Rica, a pesar de su gran capacidad para resolver crímenes se enfrenta a un asesino que supera sus capacidades. En torno a la percepción del personaje sobre su experiencia en la ciudad se encuentra mediada por el tipo de narrador que es heterodiegético. En este pasaje el personaje realiza un recorrido sobre una zona de San José, pero se encuentra consigo mismo. Asimismo, la experiencia de la ciudad es descrita por el narrador dentro de la lógica del espacio vertical, es decir existe un claro simbolismo en muchas de sus elementos. El tiempo se detiene, esto implica que la vida en la ciudad no cambia, los hechos del pasado, presente y futuro convergen en diversos instantes:

Con ello marcaba sus mismas fronteras, hacía que las personas solo pudieran mirar la costa de su personalidad sin adentrarse de lleno en ese territorio inexplorado que era su “yo” nunca observado por nadie... Allí era la zona nostálgica de su espíritu. Allí invitaba a la reflexión, a la erotización del imposible, a los amores de colegio que no pudo cumplir y que proyectaba en aquellas mujeres (Méndez, 2005, p. 272).

En la Zona lo atemporal detenía las manecillas del reloj, se negaba a dar la hora. El edificio era un laberinto, un extraño paraíso... El tiempo petrificado señalaba la administración de León Cortes como gobernante y allí se había fosilizado. Las agujas del gran reloj de la Estación del Ferrocarril se negaron a andar. El último día de la Administración al dar las doce medianoches, el reloj dejó de funcionar. Se llamó a los mayores expertos en relojería para diagnosticar su estado físico, fue innecesario. El reloj no tenía ninguna pieza defectuosa, ¿entonces? (Méndez, 2005, p. 348-349).

Retomando nuevamente la novela *Scorpio City* con el propósito de señalar los cambios de percepción que se producen por el cambio del narrador en relación al espacio. En el segundo capítulo, titulado *La Secta* se presenta un narrador que en

términos de Serrano (1996) es “homodiegético”, puesto que participa en los sucesos que relata, la particularidad de este capítulo estriba en que la focalización es interna. Las implicaciones de la segunda persona posibilitan un mayor acercamiento a la vinculación entre la conciencia de Leonardo Sinisterra y los diversos espacios de la ciudad de Bogotá.

En estas dos citas hemos puesto en cursiva el uso de ciertos verbos de procesos mentales⁴⁰ (pensar, recordar, saber, creer) para señalar que la construcción de la experiencia por parte del narrador al narratario, es vivida con mayor intensidad, porque el espacio externo se asume como una interioridad. En este caso, la integridad entre el personaje y lo externo es más profunda que en las anteriores citas, puesto que el uso de algunos verbos en forma indicativa y en pretérito establece la idea que los acontecimientos ya sucedieron. La sensación de integralidad en esos pasajes es dada por el uso de verboides como el gerundio. En cambio, en estos, el uso de un tiempo del relato simultáneo y los verbos de procesos mentales crean un artificio en el lenguaje que nos proporciona una mayor sensación de unidad entre la experiencia externa e interna.

Por otro lado, es importante rescatar que nuestra hipótesis expuesta anteriormente con respecto a que los espacios positivos son vividos en la integralidad y los negativos en el alejamiento notamos que en este capítulo, por el uso de la focalización y el tipo de narrador, el autor intenta movernos en un mar de percepciones y sensaciones con una mayor carga subjetiva. Veamos en las siguientes citas lo explicado con anterioridad:

⁴⁰ Dentro de la lingüística sistémica funcional los verbos son llamados procesos y en este caso estamos ante el uso de los procesos mentales. En este tipo de verbos se hace presente una conciencia que percibe un fenómeno, lo conoce o se expresa un aspecto de la afectividad. En este tipo de procesos existe un perceptor y un fenómeno. (Halliday, 1994 citado por Ghio& Fernández, 2008: 106)

Sigues bajando por la calle diecinueve. Antes de llegar a la carrera séptima entras a un pequeño local y te tomas un café. Hace frío. *Piensas* en el aire helado que recorría aquella vieja pensión te *recuerda* a su vez una imagen que solías mirar desde la ventana de tu pequeña habitación en los días de frío: abajo, en el patio de la pensión, una anciana sacaba un asiento y se quedaba inmóvil, impertérrita contemplando la pared que quedaba frente a ella. El asiento miserable, el vestido ajado de la vieja y su expresión de melancolía te eran repulsivos. La escena te desagradaba porque *creías* estar viendo a tu propia conciencia ensimismada, detenida en el tiempo. No *sabías* por qué esa vieja, desde el primer día en que entraste a la pensión para conocer la alcoba que arrendaban, te dio la impresión de ser una fotografía perfecta de tu interioridad⁴¹ (SC, 1998, p. 51; las cursivas son nuestras).

Por otra parte, la reiteración de los procesos mentales específicamente asociados a procesos cognitivos (recordar, pensar, recapacitar) y emotivos (deprimir, sentir) son un recurso donde se expresa la percepción del personaje en relación a ciertos acontecimientos que lo mueven profundamente. Las asociaciones entre las carnicerías y la experiencia sexual anónima conectadas por medio del sentido del olfato sugieren el contacto con la conciencia primitiva del personaje que se conecta con ciertos escenarios sociales y prácticas en donde los instintos están codificados para ser expresados y no condenados:

Desde el fondo de las casetas hombres gruesos y rechonchos con los delantales manchados de rojo intenso y los cuchillos en el aire te sonríen y te invitan a detenerte para que contemples a tu gusto los fragmentos de los cuerpos animales expuestos. *El olor* se hace más penetrante y te *recuerda* el de los cuartos miserables de los burdeles de la calle dieciocho el olor a sudor y sexo rancio acumulado en las sabanas sucias donde decenas de cuerpos anónimos han disfrutado instantes de placer. En ese *olor*, *piensas* se confunden la repugnancia y la voluptuosidad, las ganas de vomitar y la excitación sexual. Continuas hasta llegar al fondo, donde te esperan las aves listas para el sacrificio, con las patas amarradas vivas e impotentes para escapar. Esa imagen de pollos, patos y

⁴¹Estamos ante una analepsis. Esta experiencia de recuerdo de la interioridad del personaje confluye con el principio que los lugares evocan parte de nuestro pasado.

gallinas agitando las alas para arrastrarse por el piso te *deprime* y te obliga a *recapacitar* sobre tu propia degradación. Te pareces a esos animales indefensos que se contorsionan con el pico abierto y la mirada nerviosa por el cemento. Te *sientes* igual impotente esperando el instante en que una mano desconocida aparezca en las sombras para quebrarte el cuello (SC, 1998, p. 89; las cursivas son nuestras).

Otro aspecto que consideramos relevante mencionar dentro de la novela Scorpio City, es que el uso de los espacios por parte del personaje principal no se viven desde una realidad estática, sino que en la medida que realiza su viaje por la ciudad es transformado en algunos momentos positivamente como negativamente, es decir, sufre una mutación en su relación con la experiencia de mundo, él no permanece igual.

Para terminar este punto, sobre la relación del espacio y el proceso de mutación en el personaje, deseamos mostrar dos citas muy diferentes a las anteriores con respecto al uso del tipo de narrador que, en este caso es homodiegético; por ende, en el conocimiento de los hechos con respecto del personaje tanto para sí mismo como su correspondencia con la realidad vemos implicada la subjetividad de algunos personajes. En estas dos citas aparece un nuevo personaje, El Astrólogo que dentro del capítulo 1 *Viajes de un Elegido*, invisibiliza el papel de Leonardo Sinisterra a través de una narración en forma de diario. En éste se habla sobre el proceso espiritual en que el Apóstol se convirtió en un seguidor de Jesús.

Referente al uso del lenguaje para expresar el espacio notamos que el registro de este narrador es más informal con respecto a lo de los otros narradores. Por medio del uso de la personificación —gratos compañeros, parques moribundos— el espacio cobra vida. Notamos la contradicción en la descripción y narración de los eventos. En algunos momentos la ciudad es un refugio y en otros un infierno de pecado. El uso de símiles

para hablar de los edificios y de los autos genera una atmosfera de un pasado remoto en que las instituciones cubrían toda la esfera de la vida social y la inmensidad de la selva:

Abril 3: anoche *vagabundeé* por el centro dela ciudad. Cada esquina y cada rincón se fueron convirtiendo *en gratos compañeros* de mi travesía a lo largo de avenidas y *parques moribundos*. Sentí cómo la ciudad se transformaba en un pozo que devoraba mi alma. Llegué a la entrada principal del cementerio Central y vi varias personas humildes, solitarias y mal vestidas que, con gestos lentos y adormilados, dejaban pequeñas velas encendidas en el portón. Algo inefable se apoderó de mí, algo que podría compararse a una ilimitada piedad por el género humano y sus continuos tanteos inútiles. Las luces que brotaban de los *postes fantasmales*, los edificios como *enormes gigantes* de leyendas medievales, el pavimento con su eterno calor de día nublado y los *carros que cruzaban veloces como insectos* salidos de una *zoopsia deslumbrante*, hacían ver a aquellas personas tan ínfimas, tan extraviadas en sus vidas vulgares y cotidianas, que sentí cómo las lágrimas me nublaban los ojos. Sentí piedad por ellas y por mí que, al otro lado de la calle, con la biblia entre mis manos, caminaba sin encontrar un lugar en el cual depositar mi abatimiento (SC, 1998, p. 37. Las cursivas son nuestras).

En esta última cita se muestra al narrador de la obra narrándonos su experiencia de investigación y creación de una obra literaria. En ella nos responde y explica su concepción sobre la escritura, sus obsesiones, decepciones como ser humano y escritor. Algunos pasajes de este epílogo tienen un poco el formato de la novela policiaca. A nuestro modo de ver esta reflexión sobre la experiencia estética es un aporte a este tipo de género en particular. En la siguiente cita se encuentra el origen del nombre de la novela y un encuentro casual con la historia que hemos venido estudiando. Podríamos decir que Bogotá es una ciudad prostituida por “todos”, que se vende al mejor postor, al que tenga mayor poder y además “neokitsh” es un neologismo extranjero que significa desencanto, es decir, Bogotá es de todos y por ello la imaginamos como queremos, pero sus reglas en el uso de ella la pone los poderosos y quienes controlan el consumo nos dicen que soñar:

Enero22: Abro la puerta del cabaret Scorpio City, cueva neokitsh metropolitana, y las ideas que vengo rumiando se desvanecen entre el humo que despiden los cigarrillos de los clientes y de las muchachas que atienden a las mesas. «La cárcel de Sin Sing», cantada por Alci Acosta, inunda el ambiente con sus tristes tonalidades. Busco a Gladys durante varios minutos y al fin la descubro sentada al fondo, en la barra, acompañada por la vieja Zelia (SC, 1998, p.162).

3.2 De Watson al narratario

De acuerdo con Eduardo Serrano(1996), la relación entre narrador y narratario no solo son categorías conceptuales que usan los críticos literarios para explicar determinados fenómenos literarios al momento en que un escritor decide narrar una historia, sea en forma oral o escrita, sino que la naturaleza del texto literario, su existencia es de orden semiótico y pertenece al mundo de la lengua, por ende su construcción es lingüística. Lo anterior implica que la estructuración de un narrador y narratario se dan con base en el Yo y el Tú, es decir, la lengua la experimentamos desde la intersubjetividad, en el diálogo con el otro

Con respecto a los papeles del narrador y narratario, existen unas competencias de orden cognitivo, locutivo y axiológico. La capacidad locutiva significa que el narrador puede crear estructuras oracionales, sintácticas, macroestructurales y superestructurales con un orden coherente y el narratario es un interlocutor que puede comprenderlas; su competencia cognitiva alude a que el narrador puede observar e informar sobre los diversos acontecimientos, actores, espacios y tiempo de la historia al narratario; la competencia axiológica obedece a que este evalúa no solo los hechos que narra, sino que al escoger que contar o no está expresando que algunos hechos son más relevantes que otros. Estas mismas competencias las posee el narratario (Serrano, 1996, p.39-40; 41).

Dentro del proceso de desarrollo de la novela policiaca con respecto a sus comienzos la relación entre narrador y narratario se ha dado en un nivel intradiegetico, ambos son personajes de la historia y el que cuenta los hechos es un compañero del detective protagonista, por ende el tipo de narrador es paradiegetico. Dos autores representativos sobre este modo de relacionar el narrador y narratario son Arthur Conan Doyle y Edgar Allan Poe. Ambos autores, hacen uso de este tipo de estrategia narrativa, por las siguientes razones; una pareja amplía la mayor cantidad de información; contraste de la información por los diversos puntos de vista. Veamos un ejemplo de cada uno de ellos:

Cuanto más pensaba yo en todo eso, más extraordinaria me parecía la hipótesis, hecha por mi compañero, de que aquel hombre había sido envenenado. Ahora recordaba que le oliscó los labios y no me cabía duda de que había descubierto algo que hizo nacer esa idea. Además, si no era el veneno, ¿qué otra cosa fue la causa que le produjo la muerte, su. Puesto que no existían heridas ni señales de estrangulación? Por otro lado, ¿a quién pertenecía la sangre que formaba tan espesa capa en el suelo? No existían señales de lucha, ni la víctima llevaba arma alguna con la que hubiese podido herir a un antagonista. Yo tenía la sensación de que no me sería fácil a mí, ni tampoco a Holmes, conciliar el sueño mientras no estuviesen resueltos todos estos interrogantes. La actitud tranquila y segura de sí mismo de Holmes me convenció de que él se había formado ya una teoría que daba explicación a todos los hechos, aunque yo no podía ni por un instante conjeturar cuál era esa teoría (Conan, 2002, p. 21).

Al anoecer de una tarde oscura y tormentosa en el otoño de 18..., me hallaba en París, gozando de la doble voluptuosidad de la meditación y de una pipa de espuma de mar, en compañía de mi amigo C. Auguste Dupin, en un pequeño cuarto detrás de su biblioteca, autroisième, No. 33, de la rueDunot, en el faubourg St. Germain. Durante una hora por lo menos, habíamos guardado un profundo silencio; a cualquier casual observador le habríamos parecido intencional y exclusivamente ocupados con las volutas de humo que viciaban la atmósfera del cuarto. Yo, sin embargo, estaba discutiendo mentalmente ciertos tópicos que habían dado tema de conversación entre nosotros, hacía algunas horas solamente;

me refiero al asunto de la rue Morgue y el misterio del asesinato de Marie Roget. Los consideraba de algún modo coincidentes, cuando la puerta de nuestra habitación se abrió para dar paso a nuestro antiguo conocido, monsieur G***, el prefecto de la policía parisina (Poe, 2002, p.2).

A diferencia del compañerismo entre Dupin y su compañero, y Watson y Sherlock, en Scorpio City el papel del compañero no se establece de una manera positiva. Al contrario, lo que se muestra es que Gonzáles el compañero de Sinisterra lo apoya porque le conviene, y es su trabajo. Posteriormente, ambos se enfrentan cuando Sinisterra se encuentra en la calle del cartucho y Gonzales, es un asesino de la policía que se encarga de trabajo de limpieza social.

Por otro lado, las siguientes citas tomadas del epílogo de la novela notamos que el narrador se presenta como homodiegético el protagonista de su historia; se llama Simón Tebcheranny. Los episodios son contados de una forma cronológica. Con respecto al tipo de narratario no es explícito, es decir, está indeterminado, pero por la pregunta que realiza podemos notar su presencia “*¿será esa la razón por la cual, en un momento dado, Ulises decidió llamarse Nadie?*” (SC, 1998, p.158) indicándonos que el conocimiento del narratario para entender la pregunta debe estar ligada a realizar una intertextualidad con la Odisea de Homero. Esta pregunta se convierte en intertextualidad en la propia obra cuando el Apóstol en una experiencia de vida pasada recuerda llamarse Ulises, “Abril 10: Yo, Ulises, fallecí lejos del mar, entre las montañas, desterrado delos míos” (SC, 1998, p. 40) también el mencionar a un filósofo como Deleuze y dentro de las competencias del narratario debe estar unos conocimientos sobre el tipo de filosofía que expuso y su experiencia extrema en contacto con la muerte. La sensación del vértigo propio de esta época:

Junio 9: Bajo el signo de Géminis el mundo se duplica, cada objeto y cada ser parecen tener una dualidad que los mistifica y los engrandece. Voy por la calle contemplando vitrinas y restaurantes, y tengo la impresión de haber llegado a un punto donde se hace palpable mi desadaptación al sistema. (...) sospecho que me quede sin destino ¿será esa la razón por la cual, en un momento dado, Ulises decidió llamarse Nadie? (SC, 1998, p. 157) (...) **Noviembre 9:** Ha muerto Deleuze. Se lanzó por la ventana de su apartamento en París. Esa imagen no me deja en paz. Me levanto en la noche y veo su cuerpo buscando el vacío, cayendo como un pájaro herido en pleno vuelo (SC, 1998, p. 158).

Al igual que en las anteriores citas, encontramos al mismo tipo de narrador, pero en este caso es el Apóstol. Este tipo de narrador parte de una ideología muy distinta a la anterior, porque el discurso desde donde habla el cristiano, le permite saber quién es a plenitud y que posición ocupan los otros dentro del relato de su vida. Tiene muy claro el sentido de lo moral y lo justo, por ende sus acciones aunque parezcan dentro de los parámetros de lo público como malas, él en su fuero interno se cree un escogido y sus acciones son lícitas porque están bendecidas por Dios. Su narratario es implícito, pero hallamos el mismo tipo de marca que anuncia su presencia, es decir una pregunta “*¿No fue necesario instaurar la inquisición para proteger a la Iglesia de sus enemigos?*” El establecimiento axiológico del narrador con el narratario es de alguien que considera matar a otro como un hecho positivo, si afecta a Dios o su iglesia. Otro aspecto de este narrador son sus recuerdos de su vida pasada, donde vemos una metadiégesis en la medida que son historias propias. A nuestro modo de ver el autor hace en este personaje un individuo con muchas creencias hibridadas o sincréticas mostrando que los personajes no son planos, sino redondos, en otras palabras son complejos y el yo es múltiple, cambiante somos muchos afueras y dentro. El tipo de narratario ha de conocer sobre literatura, y reconocer los sentimientos de soledad que expresa el narrador en esa experiencia de viaje.

Abril 2: (...) es así como un apóstol se transforma en soldado, en combatiente. Y su fe es su arma más segura y brutal. *¿No fue necesario instaurar la inquisición para proteger a la Iglesia de sus enemigos?* Los nuevos estrategas castigaron, persiguieron, golpearon, quemaron, asesinaron a sangre fría con tal de resguardar la palabra de Dios. (...) *¿Qué es lo que han hecho los nuevos reclutas para imponerse y conducir a sus ovejas por buen camino?* **Abril 10:** Yo, Ulises, fallecí lejos del mar, entre las montañas, desterrado de los míos. Los pastores solían verme con un remo en la mano, caminando cabizbajo por entre los bosques. De vez en cuando tropezaban con pequeñas embarcaciones escondidas entre los ramajes y entonces sabían que yo, el viajero itacense, había rondado aquellos parajes (SC, 1998, p. 36. Las cursivas son nuestras).

En las siguientes citas aparece la construcción de diversos narratarios y narradores y los medios de comunicación ocupan un papel protagónico, con el uso de éstos se amplifica el espectro de influencia y confluencia de diversas voces e ideologías en la novela, aunque en la primera cita el narrador es un locutor llamado el Negro Urrutia que habla en un programa llamado, *La hora del Misterio* y los narratarios son los oyentes de Bogotá notamos una visión de mundo anclada en las creencias de la nueva era⁴². La otra cita pertenece al género periodístico al igual que el anterior, pero es una noticia y su registro es más formal por venir de un canal escrito. El periódico es norteamericano y la noticia se relaciona con los asesinatos ocurridos en la ciudad de Bogotá; el asesino es colombiano. Dos aspectos para tener en cuenta sobre esta noticia, por un lado funciona como contraste la historia en la medida que se hizo “justicia” porque se capturó al homicida y por otro lado, la opinión pública crea un consenso de la efectividad de la policía y las instituciones, cosa que no sucede en la novela. El narratario en este caso ha de ser capaz de asociar estos hechos con las experiencias y acontecimientos relatados por el narrador.

⁴² La nueva era es una cosmovisión espiritual que integra diversas prácticas religiosas y pregonada la libertad interna y el encuentro con Dios en forma personal.

De la misma manera en el subtítulo notamos que la imagen de lo peor que somos no solo es sustentado por la conciencia de Sinisterra o el narrador, sino por una fuente externa y “objetiva”. En otro sentido, la experiencia de los radioescuchas se vive de un modo distinto, porque se ubica en la ensoñación de una ciudad peligrosa, misteriosa y mágica. No obstante, el uso de este espacio es criticado por el autor de esta historia – que es Simón – para mostrar que hay un crecimiento de nuevas creencias con el propósito de controlar a las masas y evadir la realidad social: “**Febrero 15:** la gran masa popular está siendo movilizada a través del oído” (SC, 1998, p.167). Leamos la cita donde aparece la Bogotá mística:

Señoras y señores, ha llegado «La hora del misterio», el momento de comunicarnos con lo oculto, con los secretos que rondan la existencia. Nosotros, habitantes de lo extraño, tenemos cada medianoche aquí una cita para compartir nuestras experiencias visitar esos caminos que los hombres normales y vulgares no se atreven recorrer. Somos seres de otra especie, pertenecientes a una raza que siente fascinación por otras dimensiones y otras magnitudes de la vida. (Tambores). Y aquí, siempre a las doce de la noche, para servirles, su vampiro fiel, su amigo insomne, el negro Urrutia. (Violines lúgubres). Para esta noche, como les prometí en el programa de ayer, tenemos el testimonio asombroso de un hombre que fue raptado por una nave extraterrestre y llevado a Saturno. Pasando un año regresó al planeta con un curioso mensaje para la humanidad. Así que, queridos radioescuchas, prepárense, porque en un segundo estamos con julio Iregui, el mensajero de Saturno. (Piano y sintetizador sombríos) (SC, 1998, p. 58).

En la siguiente cita de un periódico norteamericano podemos observar como en la novela se hacen uso de diversos géneros discursivos para enriquecer las visiones de mundo sobre el ciudadano colombiano. Es notable que en el subtítulo, se haga uso de una hipérbole para exagerar una actividad de un criminal y colocar el asesino colombiano es una manera de construir una representación negativa de lo que somos por fuera, el título implica que era un sujeto de hogar, cualquiera que se dedicaba al

crimen. Para nosotros, esta historia que funciona como una metadiégesis y se conecta con la historia en cuanto a que este asesino hacia parte de la Secta, va más allá, en la medida que cualquiera de nosotros, en nuestra condición ontológica por ser colombiano, somos unos asesinos, unas ratas, no importa donde estemos llevamos las cloacas dentro de nosotros:

UN PAPÁ QUE MATABA PROSTITUTAS

Capturado el asesino colombiano más buscado en E.U:

Miami. (Reuter). Un padre de familia fue arrestado bajo sospecha de ser el presunto “Estrangulador de la calle Ocho”, que acechaba a las prostitutas que frecuentan esa vía en Miami, informó ayer la policía.

Hernando Cardona, de treinta y cuatro años y de origen colombiano, padre de dos hijos pero separado de su esposa, confesó haber sido el autor de seis de los homicidios de meretrices, dijo el portavoz policial Luis A. Díaz (SC, 1998, p. 67).

En síntesis, la relación de narrador y narratario en Scorpio City es compleja en la medida que por el uso de diversos narradores la relación varía con el narratario. También, se construyen diversos tejidos polifónicos no solo por la diferencia de los niveles de los narradores, sino también por la competencia axiológica, es decir, el evaluar y exponer por medio de focalizadores externos e internos diversas concepciones de mundo sobre las relaciones de los seres humanos entre sí y la ciudad de Bogotá, se convierten en un caleidoscopio en movimiento de los diversos imaginarios, que confluyen en una visión de mundo dominada por el pesimismo, la fragmentación del individuo consigo mismo, la impunidad en todas las esferas sociales, la soledad, el desencuentro y encuentro de lo profano y lo sagrado, los medios masivos de comunicación como manipuladores de la conciencia crítica de los ciudadanos al exponer realidades evasivas y transitorias. Por lo tanto, las diversas miradas expresan

sencillamente las diferentes ciudades imaginadas y en ninguna de ellas existe un habitar feliz por los ciudadanos. El aporte más grande de esta novela con respecto al uso del narrador y narratario se encuentra en la reflexión estética del epílogo por parte de Simón. La experiencia de lectura de esta obra nos deja un interrogante: ¿Será Bogotá el futuro de las ciudades posmodernas con su desencanto, corrupción, fealdad e injusticia?

CONCLUSIONES

En el camino recorrido, por medio de la experiencia de habitabilidad de Leonardo Sinisterra, en la múltiple ciudad de Bogotá nos hemos encontrado con la experiencia de la singularidad estética de una novela como Scorpio City de Mario Mendoza, que a pesar de hacer parte de una tradición histórica sobre un modo de crear ciertos objetos artísticos, como es la novela negra, que tiene como principal característica la crítica social sobre la corrupción en las diversas esferas de la sociedad. En ese sentido, el personaje principal encarna valores de justicia y de crítica de su entorno más cercano, pero su espíritu sufre la angustia de no poder vencer el mal y la fragmentación consigo mismo, debido a las contradicciones de su ser con la identidad que le ha tocado asumir por su rol social y las circunstancias externas.

Este tipo de sujeto contrasta con la descripción del sujeto moderno que hace Giraldo (2001) sobre ciertos personajes transeúntes que en su visión de mundo se expresa un profundo escepticismo y desencanto con la realidad externa y propia. Con lo anterior, deseamos enfatizar que en el desarrollo histórico de la novela negra en Latinoamérica ha estado mediada por los fenómenos sociopolíticos como las dictaduras, las tomas de poder, la extrema pobreza y la desorganización social que ha sido caldo de cultivo para muchos escritores, que desean ahondar por medio de un relato en la fractura del sujeto moderno con los diversos discursos (religiosos, científicos, políticos, económicos) que producían en él una sensación de estabilidad y de discernimiento sobre lo correcto e incorrecto. En Scorpio City, lo anterior se hibridiza con su estética gótica y absurda en la medida que los acontecimientos y los personajes que son expuestos por diversos narradores, se caracterizan por experimentar triunfos efímeros, mientras que las derrotas son más contundentes y trascendentes. Esto se ejemplifica en el personaje principal que es Leonardo Sinisterra, ya que a pesar de todos sus esfuerzos por hacer

justicia muere debajo de una alcantarilla y su asesinato como el de las prostitutas queda impune.

En cuanto a lo gótico, se expresa por medio de la conciencia de nuestro protagonista en sus angustias, soledad y orfandad al añorar un espacio vital de amor. Esta novela condensa las problemáticas sociales no solo como denuncias, sino que existe la tragedia de un ser humano, que se presenta a sí mismo o por medio de otros, como un héroe ensimismado y derrotado moralmente por las circunstancias externas.

¿Qué podemos decir de Scorpio City en relación al análisis narratológico? ¿Qué luces nos arroja el análisis narratológico sobre el propósito principal de la novela negra? En cuanto a la primera pregunta nuestro análisis y descripción de la novela se realizó en diversos niveles; en la caracterización psicológica y los tipos de actores, según Greimas, abordamos a los personajes; el papel del espacio horizontal y vertical (moral); el uso de los sentidos (vista, olfato, gusto, tacto, oído) al momento de narrar o describir un acontecimiento; los diversos usos de las anacronías narrativas; la relación entre el tiempo de la historia y el espacio del texto narrativo; la clasificación de los tipos de narradores en relación con su posición en la historia; los niveles diegético de acuerdo con la historia principal y los tipos de focalizadores.

En relación a la clasificación de los tipos de narradores en el relato y los niveles diegéticos hemos encontrados que existe un uso múltiple a lo largo de los diversos capítulos. La riqueza de los tipos de narradores en la historia nos permite como lectores identificarnos de diversas maneras con los acontecimientos relatados a lo largo de la historia. Además, el modo en que cada narrador describe los hechos, y los evalúa de

acuerdo a sus sistemas de valores enriquecen las percepciones de los lectores en torno al ambiente caótico de la ciudad de Bogotá. Por ejemplo, el narrador heterodiegético y objetivista que se presenta en el primer y antepenúltimo capítulo de la novela, donde su actividad por informar, describir y narrar ha de ser objetivo, pero asume en muchas ocasiones cierto realismo crítico porque expresa juicios de valor sobre los seres, ambientes y acontecimientos de la ciudad de Bogotá. Con respecto al narrador homodiegético encarnado por los personajes Simón y el Apóstol, se resalta sus vivencias como testimonios de una ciudad en que muchos de sus habitantes su destino se encuentra cercado por las relaciones sociales.

Por lo tanto, los narradores son atravesados por una ideología crítica, ya que en cada voz dibuja a una ciudad corrupta, pobre y envuelta en diversos imaginarios.

En síntesis, todos los narradores exponen de diversas maneras, el habitar la ciudad desencadenando en el lector la sensación de entrar en un universo ficcional de forma espiral de ausencias y presencias de un bien soñado desde la colectividad como país y de la conciencia personal.

Por otra parte, uno de los aportes más interesantes en la novela es la identificación entre el espacio y la conciencia de los personajes y los tipos de narradores. Es decir, las relaciones que los personajes establecen entre sí, y el modo de habitar el espacio, en algunos puntos de la historia reflejan la conciencia de la ciudad habitada plenamente en el alma Leonardo Sinisterra o viceversa, es decir, la conciencia del personaje principal y del Apóstol se proyectan en el mundo social. Este conocimiento cognitivo por parte del narrador, desdibuja un poco la conciencia de identidad y de límites entre los actores

y los espacios en que se mueven notamos que la conciencia caótica de la ciudad explora, destruye y construye modos de ser.

Esta mirada sobre la naturaleza de la interioridad como exterioridad nos ayuda a desdibujar aquellas ideas maniqueista del bien y el mal, es decir, el encuentro de esas conciencias de los personajes sea expuesta por ellos mismos u otros narradores, demuestra que la sustancia de la forma literaria coincide con el plano de las ideas del autor al querer exponer un mundo más allá de reglas y normas preestablecidas. No obstante, deseamos acotar que la experiencia del espacio es vivida en la mayoría de los casos por el personaje como negatividad y rechazo en la medida que añora con ser algo distinto a lo que es y la impotencia por cambiar un entorno de corrupción e injusticia lo convierten en víctima. Al parecer su único espacio feliz son sus recuerdos nostálgicos y ciertas experiencias sensoriales en el mercado, es decir su mente y su cuerpo son los únicos espacio en que puede proyectarse, experimentarse y recordarse como un sujeto completo y no escindido.

En relación a lo anterior, sobre la correspondencia entre los personajes y el espacio en la ciudad mencionamos brevemente la experiencia sensorial, siendo esta un recurso por parte del narrador, para subrayar la intensidad de ciertos acontecimientos en que la percepción subjetiva de los personajes, puede brindarnos una experiencia espontánea y directa del espacio. Por ejemplo, el papel del oído en la descripción del espacio se asocia ideológicamente con lavado de cerebro; el tacto en la cercanía de la corporalidad en un mercado, es un puente místico para expresar la alegría en el mundo, el carnaval de sensaciones; y la vista va asociada con el espacio vertical de la obra en la medida que

las experiencias místicas y morales por parte del Apóstol y Sinisterra son producto de visiones.

Por otro lado, el uso de las anacronías y del tiempo en la historia consideramos que su uso se entretreje con los diversos narradores y ciertas experiencias intensas del personaje principal. Las anacrónicas podemos asociarla con la reconstrucción de los hechos del pasado, es decir desde la objetividad (en el caso del epílogo con el narrador Simón, que busca reconstruir los acontecimientos de la historia de Celia) y de la experiencia subjetiva del personaje principal al estar en un manicomio y recordar su primera experiencia sexual.

Por otra parte en relación con los focalizadores y los personajes podemos decir lo siguiente: los actantes de la fábula son clasificados por sus funciones dentro de la fábula y los personajes en algún momento pueden asumir diversos roles de acuerdo a la dinámica de la historia. En el análisis realizado, notamos que la pérdida de memoria en el personaje principal funciona como oponente, ya que lo que somos y lo que significan para nosotros los otros se encuentra atravesado por los recuerdos y en las condiciones del personaje un sujeto que no se reconoce es invisible social como psicológicamente. Sin embargo, esta experiencia resulta un nuevo descubrimiento para Sinisterra, porque establece lazos con otros sujetos “despreciables” socialmente por su miseria espiritual y económica, que se convierten en ayudantes en diversas circunstancias. En la estructura de la novela policiaca el asesino siempre asume un rol de antisujeto, pero esta novela al pertenecer a la novela negra, y por expresar la relación negativa entre el espacio y el personaje principal, consideramos como una hipótesis que el espacio de la ciudad de Bogotá, específicamente las relaciones tejidas desde el poder en el plano de la

normalidad, que se presentan como corrupción de las instituciones y la impunidad en todos los niveles son el antisujeto. Dos son los principales objetos en toda la novela el descubrir y hacer justicia sobre los asesinatos cometidos y el descubrir una historia para escribirla. En resumen, no existe una estabilidad en el plano de los actantes esto se mueven, porque los personajes tienden a ser redondos y no planos.

En la tradición de los personajes de la novela policiaca han vivido ciertas transformaciones a lo largo del tiempo, en un primer momento se presentan como la encarnación de la justicia y el orden sobre una realidad caótica (crimen) que necesita ser descifrada y sancionada por las instituciones y las leyes. Este personaje hacia uso de su alta inteligencia para resolver crímenes. Con el cambio social y el desmoronamiento de los discursos de la modernidad florece un detective que hará uso de la fuerza y la violencia. En Scorpio City, la constelación de los personajes se caracteriza por ser ambiguos, contradictorios e intentar adaptarse a las circunstancias con tal de sobrevivir a un espacio vital injusto y destructor de la condición humana. Nuestro personaje principal es la encarnación del héroe fracasado que aún confía en las instituciones e intenta atrapar a un criminal y desenmascarar una secta, pero es vencido por la impunidad.

Para finalizar, la focalización es el medio por el cual los lectores tenemos a un mayor o menor acceso de la información en la historia. En la novela se hace uso de focalizaciones internas y externas. Esto implica que los hechos cambian de acuerdo a la perspectiva desde donde son relatados y descritos. Por medio de la focalización obtenemos conocimiento de los diversos acontecimientos y escenarios en que nuestro personaje principal y el Apóstol exploran las diversas capas de la cebolla de la ciudad de Bogotá. A lo largo del relato, por medio de las percepciones de nuestro protagonista

o por la mirada del narrador descubrimos que una ciudad tiene una existencia real a nivel del espacio físico, pero sus habitantes crean simbólicamente una relación metonímica o metafórica con el espacio por medio de sus conciencias.

En esta fusión entre lo externo e interno, nace la habitabilidad como la posibilidad de los ciudadanos de representarse o imaginarse una ciudad que refleja sus miedos y temores en su desenvolvimiento cotidiano. La Bogotá imaginada por los personajes principales podemos caracterizarla como ambivalente y caótica, infernal y celestial, ya que detrás de la asunción del mal en los sujetos se encuentra la pérdida de la inocencia y el amor al bien, estos en el fondo son víctimas de un orden opresor y corrupto, mientras que existen otros que viven, crean y habitan la ciudad en el orden de lo “correcto”, pero inundan de dolor a los demás por la codicia de poseer.

En síntesis, lo expuesto anteriormente nos ayuda a responder la segunda pregunta ¿Qué luces nos arroja el análisis narratológico sobre el propósito principal de la novela negra? la novela Scorpio City es una novela que encarna las características propias del género negro por su espíritu crítico al señalar las problemáticas sociales, económicas y existenciales de los ciudadanos de una ciudad moderna como Bogotá, además su riqueza estética la encontramos en el uso de los recursos narrativos para expresar no solo su aspecto de denuncia, sino la historia de todos escenificada en un personaje que intenta hacer justicia en medio del caos.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Luis y FERNANDEZ, Carlos (2006) Roland Barthes y el análisis del Discurso. En revista de metodología de ciencias sociales. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

ÁLVAREZ, Mario (2011) Tres folletinistas: Paul Féval, ÉmileGaboriau y Fortuné du Boisgobey (Parte I)en:<http://ballotage.cl/2011/12/tres-folletinistas-paul-feval-emile-gaboriau-y-fortune-du-boisgobey/>

ARIAS, Albeiro (2012) Novela policiaca y/o novela negra: breve aproximación a sus orígenes y características. En: <http://albeiroarias.blog.com.es/2009/03/19/novela-policiaca-y-o-novela-negra-breve-aproximacia-n-a-sus-ora-genes-y-cara-cteristicas-albeiro-arias-5790733/>

ARISTÓTELES (2007) Arte poética, arte retorica: Introducción vida, filosofía y escritos de Aristóteles. México: Porrúa.

BACHELARD, Gaston (2000) *La poética del espacio*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica

BAL, Mieke (1990) Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). 3ed. Madrid. Cátedra

BARTHES, R (1977) Introducción al análisis estructural de los relatos. 3 ed. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo.

BARTHES, Roland (1993) La aventura semiológica. 2 Ed. Barcelona: Paidós.

BOURNEUF, Roland y OUELLET, Real (1985) La novela. Barcelona: Ariel.

BRITO, Cristian. (2011) “El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica”. Disponible enhttp://www.critica.cl/html/c_brito_09.htm

BRUNNER, Jerome (1988) Realidad Mental y Mundos Posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. Barcelona: Gedisa.

Castro Millán, Néstor. (2008). Cultura popular y literatura en *Scorpio City* de Mario Mendoza. Recuperable en <http://recursostic.javeriana.edu.co/multiblogs2/culturapopular/2008/12/10/cultura-popular-y-literatura-en-scorpio-city-de-mario-mendoza/>

CHATMAN, Seymour (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid. Taurus.

COLLINS, Ray (2004). *Sangre, Crimen y Balas. Crónicas y Misterios de la Novela Negra*. Barcelona: Colección Universos Alternativos Editorial Círculo Latino.

CONAN, Arthur (2002) *Estudio en Escarlata*. Madrid: Anaya.

CONTURSI María y FERRO Fabiola (2006). *La narración. Usos y teorías*. Barcelona: Norma.

CUADRADO, Agustín (2010.) *La novela negra como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de Los Mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán. Texas: Texas State University.

DEL MONTE, Alberto (1962). *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus

EAGLETON, Terry (1994). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.

ESCRIBÀ, Alex y SÁNCHEZ Zapatero, Javier (2007). Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 49-58

FORERO, Gustavo (2011) La anomia en las novelas de crimen en Colombia. Recuperado el 15 de abril de 2012. Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n24/art03.pdf>

GARRIDO, Antonio (1996). El texto narrativo. Madrid: Síntesis

GENETTE, Gerard (1972). Discurso del relato. París: Seuil

GHIO, Elsa & FERNÁNDEZ Delia. (2008). *Lingüística Sistémico Funcional*. Universidad Nacional del Litoral.

GIRALDO, Luz (2001). Ciudades Escritas. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994). El lenguaje literario: teoría y práctica. 4 ed. Madrid:

GREÍMAS, Algirdas (1971). Semántica estructural. Madrid: Gredos.

HAMMETT, Dashiell (1969). El Halcón Maltes. Bogotá: Círculo de Lectores.

HENRY, James (1995). Lo que Maise sabía. New York: Maide.

HOVEYDA, Feredoun (1967). Historia de la novela policiaca. Madrid: Alianza.

JUAN, Luis (2004). El espacio en la novela española contemporánea. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MÉNDEZ, Jorge. (2005). Mariposas negras para un asesino. Heredia, Costa Rica: EUNA.

MENDOZA, Mario (1998). Scorpio City. Bogotá: Planeta

MERCENARIO, Mariana (2004). La novela. México: Edere

MOLINA, Juan (2001). Los personajes femeninos en la narrativa de Adolfo Bioy Casares. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MONTERO, Shirly (2009) Las cartografías cognoscitivas del espacio urbano en mariposas negras para un asesino de Jorge Méndez Limbrick. En revista Inter sedes. Costa rica: Universidad de Costa Rica.

MORENO, Roberto (1999).La novela policíaca: ficción detectivesca y “hard-boiled”. El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa. Recuperado el 18 de marzo de 2013. Disponible en: http://www.academia.edu/277669/La_novela_policiaica_ficcion_detectivesca_y_hardboiled . El modelo norteamericano como transgresor de la norma inglesa

POE, Edgar (2002). Los crímenes de la Calle Morgue. Madrid: Editorial.

PÖPPEL, Hubbert (2001). La novela policíaca en Colombia. Medellín: Universidad de Antioquia.

POZUELO YVANCOS, José (1994). Teoría del lenguaje literario. Madrid. Cátedra,

PROPP, Vladimir (1987). *Morfología del Cuento: seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos.

RESINA, Joan (1997). *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos.

REYES CALDERÓN, Jaime (2003). Teoría y didáctica de los géneros aventura y policíaco. Bogotá. Cooperativa editorial Magisterio.

RODRÍGUEZ, Adriana (2008). Novela colombiana entre 1990-2005: Un enfoque desde el género negro. En *Visitas al Patio volumen 2- No 2*. Cartagena: Universidad de Cartagena.

SALINAS, Alexander (2007). Novela negra y memoria en Latinoamérica. En *Poligramas 27*

- SANTOS, Danilo (2009). Novela negra chilena reciente: una aproximación citadina. Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- SERRANO ORJUELA, Eduardo (1996). La narración literaria: teoría y análisis. Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural Gobernación del Valle del Cauca.
- TACCA, Oscar (1978). Las voces de la novela. Madrid: Gredos.
- TODOROV, Tzvetan (1969). Gramática del 'Decamerón. Mouton: Poetique
- TROMBEN, Carlos (2005). Poderes fácticos. Santiago: El Mercurio/Aguilar
- TROMBEN, Carlos (2005). Prácticas rituales. Santiago: Alfaguara.
- VALLEJO, Fernando (1994). La virgen de los sicarios. Santa fe de Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Manuel (1981). Los mares del sur. Barcelona: ED. Planeta.
- VERGARA, María (2003) Efecto estético de la novela colombiana actual: un viaje a las profundidades. Monografía de Grado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

