

SEMIÓTICA



Semiótica de la cultura

Generalidades sobre cultura y significación en torno a una selección de novelas de crímenes colombianas

*Erika Zulay Moreno Bueno*¹

RESUMEN

El aporte que sobre la cultura y la significación exploran los modelos semióticos de M. Bajtín y de I. Lotman posibilita en términos analíticos describir una territorialidad vertiginosa, múltiple y yuxtapuesta a partir de los procesos socioculturales que derivan en imaginarios y prácticas en una sociedad de tramas fragmentadas, como lo podría ser determinada fracción de la sociedad colombiana.

Por lo anterior, nos planteamos como objetivo indagar sobre los modos en que el género de novela de crímenes, escrita en la primera década del siglo XXI, construye ciertos procesos socio-históricos y culturales en Colombia. Para ello queremos abordar los conceptos de *cultura* y de *dialogismo* que nos ofrece la teoría bajtiniana; igualmente en las concepciones de *cultura* y de *texto* en la teoría lotmaniana. Bajtín funda una teoría de la discursividad social y Lotman una semiótica cognitiva que intenta recuperar el vínculo naturaleza-cultura, con lo cual se pueden establecer bases para aproximarse al proceso de semiosis y a las contradicciones que gobiernan la trama cultural, desplegada en direcciones sincrónicas y diacrónicas como variaciones de la memoria colectiva.

¹ Docente Universidad Autónoma de Bucaramanga. Contacto: emoreno779@unab.edu.co.

De esta manera en tanto resultado obtenido encontramos que las novelas agrupadas en esta selección y que denominamos novela de crímenes se relacionan y corresponden con la circulación de los discursos que ficcionalizan el crimen como una opción de vida tanto individual como institucional y estatal, que presenta personajes e instituciones anómicas, que justifican su actuar desde la locura y la alienación, como un oficio o un ajuste personal, y/o político. Asimismo la novela de crímenes consolida un género con sus características particulares dentro de la narrativa nacional y que a su vez supera el campo epistemológico de la denominada novela policial.

Palabras clave: Cultura, social, novela de crímenes.

1. INTRODUCCIÓN

El investigador y escritor Gustavo Forero Quintero (2012) pone de manifiesto el uso de esta terminología, *novela de crímenes* para denominar la consolidación de un género con sus características particulares dentro de la narrativa nacional y que a su vez reemplace lo que se conoce como novela policial; unido a esta propuesta, el autor sugiere ver este término bajo el concepto de *anomia*, entendida como la ausencia de norma o la pérdida de vigencia de la misma.

(...) la novela de crímenes en Colombia se ocupa del crimen como entidad que da cuenta de una situación de anomia que vive la sociedad en pleno. Esta narrativa habla del delito y la responsabilidad individual en un ambiente general de ausencia de norma, o bien, dentro de un proceso de pérdida de vigencia de la misma. (Forero, 2012, p. 73).

La anomia debe entenderse por tanto como la consecuencia de la degradación de las normas sociales y el desorden moral en el que vive un sujeto o un grupo social. En el plano de lo literario, la anomia se puede encontrar en novelas cuya trama gira alrededor del crimen y no de las instituciones ni del

orden por restablecer ni de la condición marginal; la forma literaria del crimen define en la novela su temática, constitución, desarrollo y consecuencias y estos parámetros a su vez forman el campo de acción de la narración y por ello no es de extrañar que la falta de sanción en la resolución de la novela sea un constante en la novela de crímenes en Colombia:

(...) si los géneros se desarrollan en función de los propios cambios sociales de una comunidad determinada (Teoría de la novela de George Lukács), el fortalecimiento de bandas de narcotráfico y el paramilitarismo en Colombia, la corrupción política, la debilidad del Estado o formas de control social que exceden la ley, entre otros hechos, llevan a hablar de este género, denominado novela de crímenes. (Fore-ro, 2012, p. 20).

La anomia está implícita en la identidad de los personajes, sus condiciones sexuales, principalmente los problemas urbanos que los motivan a actuar, las circunstancias sociales y políticas que incitan el crimen. Esta situación social de la anomia converge hacia lo que podría llamarse un Estado anómico (Waldmann, 2003), en el cual la ausencia de normas consistentes y la falta de una justicia efectiva hace que el crimen surja como una entidad que da cuenta del conflicto social generalizado. Al ser un género moralmente cercano a cierto realismo, el crimen pone en duda la integridad de un sistema que se pretende legal e históricamente consolidado.

Esta anomia social, producto de un aparato normativo que no genera confianza en los actores del sistema encuentra su espacio en la novela colombiana; el escritor, al ser parte del mundo en que inscribe su obra, lo termina recreando y tanto el tratamiento del crimen como el protagonista criminal, no son más que elementos de la visión de mundo que tiene el escritor. Es desde ese punto de vista que la anomia se ha convertido en un pilar narrador en el cual la novela da cuenta de lo que podría denominarse el mundo real del narrador.

La novela de crímenes debe su naturaleza a otros subgéneros; comparte con el policial clásico, la novela negra y el neopolicial latinoamericano, algunos aspectos como su entorno urbano, popular, histórico y la fuerte desconfianza en las instituciones del Estado. Recordemos además que esta novelística se ubica en un trasfondo determinado por la violencia y el narcotráfico. Estas novelas dan cuenta de una sociedad ya no sólo amenazada sino principalmente caracterizada por un ambiente de crímenes que expresan un determinado momento dentro de la sociedad colombiana de finales del siglo XX.

Hay varias novelas colombianas que pueden leerse a partir de esta denominación; para efectos de este trabajo simplemente vamos a mencionar las siguientes: *La lectora* (2011) de Sergio Álvarez; *Relato de un asesino* (2012) y *Satanás* (2013) de Mario Mendoza.

2. METODOLOGÍA

Las categorías semióticas que tendremos en cuenta para el abordaje de las novelas de crímenes que son objeto de este trabajo son las aportadas por la semiótica en M. Bajtín y en I. Lotman principalmente. Tanto los postulados de Bajtín como los de Lotman permiten abordar corpus literarios desde *lo social*.

De las categorías semióticas en M. Bajtín: dialogismo y cultura

La obra de Mijaíl Bajtín (1895 - 1975) ocupa, desde 1960, tras la introducción de sus ideas en Francia por Todorov y Kristeva, un lugar fundamental en el análisis literario y en las ciencias del lenguaje, particularmente en la lingüística del discurso. De hecho y aunque su obra se tradujo durante los años setenta, ésta provocó un efecto de recepción bastante singular en los círculos intelectuales franceses, que convirtieron de alguna manera al teórico ruso en un precursor de las teorías del discurso.

Pese a las dificultades que se presentaron en su momento como la traducción del ruso al francés, tarea nada fácil para los pocos traductores de la época, y las dificultades que implicaba acercarse a la vasta obra teórica de este autor, en la actualidad, a cuarenta años de sus primeras publicaciones, la teoría bajtiniana también se puede leer en términos semióticos, lo cual permite una actualización a la mirada de estos aportes al campo de los estudios críticos literarios.

De la propuesta de Bajtín nos interesa el hecho de pensar lo social inscrito en el texto. La percepción de la realidad que plasma en la novela es signíca, esto permite estimar la multiplicidad de palabras y de relaciones dialógicas entre ellas.

Nos dice Alicia Vaggione (2013: 33) “Lo social ingresa al espacio de la literatura y la literatura se suma al gran coro de voces que dicen lo social”. Desde esta perspectiva derivada de las reflexiones que sobre Bajtín hace la autora, los textos literarios “dialogan con (y en) el espacio de una discursividad social” (p. 33); la forma literaria del crimen define en la novela su temática, constitución, desarrollo y consecuencias; estos parámetros a su vez forman el campo de acción de la narración.

La materialización de la realidad, signíca como es, en las novelas, y éstas entendidas como espacios abiertos, nos permite estimar la pluralidad de las voces y las relaciones dialógicas que se dan entre ellas; la literatura vista en la perspectiva de Bajtín es dinámica, fundamentalmente dialógica y da cuenta “de una visión artística del mundo y de la estructuración de una totalidad artística verbal que es la novela” (Bajtín, 2003, p. 21)

No es caprichoso el hecho de reparar en los conceptos semióticos bajtinianos, hay un interés personal en acercarse principalmente a los estudios críticos literarios, específicamente dentro de un corpus de novelas, desde esta teoría. Entender el corpus desde la visión de novela que nos ofrece Bajtín como el género capaz de percibir todas las variaciones y alternativas de la vida social, a través de la expectación que avivan algunos procesos sociales que problematizan el mundo cotidiano en el que nos movemos.

Igualmente, los conceptos de dialogismo y plurilingüismo en la novela nos permiten comprender la interacción dialógica del autor textual y del héroe, de modo que vamos incorporando la percepción de realidad a través de palabras bivocales como el entrelazamiento de diferentes voces sociales y culturales, que permiten afirmar que Bajtín elabora una semiótica social basada en la importancia de las relaciones sociales, aspecto que nos interesa para avanzar en el estudio semiótico que nos hemos propuesto: rastrear lo social en la novela.

El pensamiento de lo social en Bajtín se desarrolló con base en la asimilación de la cultura, a partir del contenido de la literatura rusa que a su vez está íntimamente relacionada al desarrollo del pensamiento de su país. La estética bajtiniana se acerca a la representación artística del ser desde lo personal y desde la noción de pueblo; una estética dialógica en tanto el diálogo es una de las categorías más importantes en su teoría.

Para Bajtín, el hombre no habla de sí mismo y de los demás, sino consigo mismo y con los demás. Nos obligamos a descubrir solamente a través de un intercambio dialógico. El dialogismo es un principio que domina la práctica del habla ya que todo enunciado está en una red de interacciones. Por una parte, el enunciado está en interacción con otros enunciados, ya que el discurso reencuentra los discursos anteriores que se han producido sobre el mismo tema. Es decir, todas las palabras ya han existido en la boca de otro enunciador, hablamos con las palabras de otros. Por otra parte, cada palabra se toma en función de nuestro interlocutor; dicho de otra manera, cada vez que hablamos estamos, a saber, en una situación de diálogo, en una suerte de atmósfera del *ya dicho*. El discurso está determinado, al mismo tiempo, por la réplica aún no pronunciada, pero ya solicitada y prevista.

En las esferas más altas y organizadas de la comunicación cotidiana no disminuye en nada la importancia de nuestro tema. Toda conversación está llena de transmisiones e interpretaciones de palabras ajenas. En tales conversaciones existe, a cada paso,

una «cita», o una «referencia» a lo que ha dicho una determinada persona, a «algunos dicen» o «todos dicen», a las palabras del hablante, a las propias palabras dichas con anterioridad, a un periódico, a una decisión, a un documento, a un libro, etc. La mayor parte de las informaciones y de las opiniones no son comunicadas, generalmente, en forma directa como propias, sino por referencia a una fuente común no precisada: «he oído», «unos creen», «algunos piensan», etc. (...) No son necesarios otros ejemplos acerca de la importancia social del tema del hablante. Es suficiente oír con atención y meditar en el discurso que suena por todas partes, para llegar a la constatación de que en el habla corriente de cualquier persona que vive en sociedad, la mitad de las palabras que pronuncia son palabras ajenas”. (Bajtín, 1989, p. 155)

El principio dialógico abre el texto hacia su exterioridad y a su anterioridad. Para Bajtín un enunciado es una unidad de la cadena verbal ininterrumpida, atravesada por la voz de aquellos que utilizaron las palabras antes; cada palabra muestra el contexto en el que ha tenido lugar una vida social intensa. En el modelo bajtiniano la palabra no emerge desde lo individual, sino más bien de la manifestación de una actividad colectiva.

Bajtín se plantea, como problema al abordar la palabra en la novela, el hecho de distribuir, incluir o excluir las voces sociales desde la conciencia del enunciador que es a la vez una conciencia lingüística. Ese hablar con y desde los otros es lo que hace que la palabra enunciativa en la novela sea bivocal, el modo como el autor construye su conciencia autoral que es a la vez *habla, escucha e ideología*.

El reflejo literario de una conciencia lingüística y de una visión del mundo que aceptan e integran en su reflexión artística la pluralidad (estilística, lingüística, social) de la cultura humana es la manifestación de lo que Bajtín reconoce como *la hermenéutica de la vida cotidiana*, esa importancia del decir en la vida diaria y la interpretación de lo dicho.

En consonancia con lo anterior, el plurilingüismo que se introduce en la novela es ese *discurso ajeno en lengua ajena*, como lo describe Bajtín (1989, p. 141), que sirve como expresión refractada de las intenciones del autor. Llegamos a la palabra bivocal entre lo creado y lo dado y con esto queremos mostrar que la novela de crímenes es algo más que el reflejo de otros géneros ya dados, de otros enunciados ya existentes; se trata además de una suerte de enunciado que crea algo que no existía dentro de la literatura colombiana, algo absolutamente nuevo, un algo que tiene como eje central el crimen y que por supuesto crea historias a partir de otros elementos dados como los fenómenos que describe, los sentimientos que refleja, los sujetos que llevan a cabo las acciones. Todo esto dado se transforma en lo creado por la novela de crímenes.

Coincidimos con Bajtín, que es mucho más fácil estudiar lo dado que lo creado. Es común registrar en las investigaciones de rigor o científicas los elementos dados y generales de una visión del mundo, todo el universo que el escritor aprovecha pero que no crea; por esta razón es importante reparar también en lo creado, en este nuevo género que irrumpe en el panorama literario. La comprensión misma de este género es dialógica.

De las categorías semióticas en I. Lotman: texto y cultura

Iuri Lotman (1922 – 1993) es una de las figuras más sobresalientes de la semiótica mundial, sus aportes dados en esta área de la investigación le han valido el reconocimiento de una teoría irregular por la heterogeneidad de sus intereses investigativos. Sus ideas, dispuestas al cambio, han permitido entender tanto en su haber como investigador, como en su producción, elementos fronterizos que permiten ver lo propio como ajeno y viceversa.

En los años setenta se propone definir la semiótica a partir de una *semiótica del lenguaje como sistema sígnico*, es decir lo que interesa no el signo aislado del objeto de estudio sino el lenguaje como mecanismo que utiliza un cierto conjunto

de signos que comunican contenidos. Bajo esta noción de semiótica que desarrolla Lotman, se convierte en un pionero de la semiótica de la cultura en el que demuestra que ésta es una disciplina idónea para abordar *lo social*, las relaciones que establecemos con el mundo que nos rodea. Lotman define las principales características de la semiótica de la cultura así:

Tanto la historia de la autodefinición cultural, la nominación y el trazado de las fronteras del sujeto de la comunicación, como el proceso de construcción de su contraparte —del «otro»—, son uno de los problemas fundamentales de la semiótica de la cultura. (1996, p. 49)

Dentro del pensamiento de Lotman podemos ver un enfoque dinámico en el cual tanto el texto como la cultura se convierten en conceptos que generan sentido. Es notorio el diálogo que mantienen sus planteamientos con los que hemos mencionado en Bajtín, porque estas dos formas de pensamiento apuntan hacia lo que Desiderio Navarro ha denominado “la función cultural de la memoria semiótica”. (Lotman, 1996, p. 9)

Lotman es un claro continuador de las tesis dialógicas, plurilingües y polifónicas de Bajtín. Para los dos, la palabra viva que pertenece al lenguaje hablado está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada a su vez por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Esta reciprocidad entre emisor y destinatario es algo que Lotman ha denominado *memoria común*.

Si bien las definiciones de la *cultura* son numerosas, dentro de los aportes de Lotman podemos encontrar que este aspecto de alta carga semántica no es motivo suficiente para desanimarlo en su intento por teorizar desde una semiótica de la cultura;

Lotman simplifica esta ambigüedad desde el siguiente planteamiento: “cada cultura históricamente dada genera un modelo de cultura determinado, inherente a ella” (2000, p. 168), por lo cual es apenas natural que existan diversas maneras de definir lo que queremos mencionar como cultura.

Igualmente, el hecho de contar con diferentes maneras de entender qué es la cultura permite identificar por lo menos dos aspectos en los que coincide esta variedad de definiciones, Lotman menciona en primer lugar el hecho de aceptar que la cultura posee *rasgos*, al decir esto se deriva la afirmación de que la cultura no es un todo universal sino más bien es un subconjunto que ha sido organizado de cierta manera. El segundo aspecto es la naturaleza *sígnica* de la cultura en su delimitación respecto a la no-cultura.

El objetivo fundamental de la cultura es la cuestionar el mundo que rodea al ser humano: “La cultura es un generador de estructuralidad, y con ello crea alrededor del hombre una esfera social que, (...) hace posible la vida (...) social”. (Lotman, 2000, p. 171)

Uno de los rasgos que identifica Lotman en la cultura es su carácter dinámico. Dentro de ésta, hay mecanismos tanto de estabilización como de desestabilización que le permiten auto-organizarse, estos mecanismos además son los que permiten la creación de nuevos textos y a la vez la prohibición de textos de determinada especie. Entiende por tanto la cultura como “*la memoria no hereditaria de una colectividad*” (2000, p. 172), como un fenómeno social que no excluye la definición de una cultura individual siempre y cuando el individuo se entienda a sí mismo como representante de una colectividad; recordemos aquí, por ejemplo, el personaje solitario Campo Elías de la novela de Mario Mendoza, *Satanás*, un personaje que encierra y representa en su haber individual a una cultura que él mismo da como nombre *hombres de acción*.

La cultura es *memoria* de lo ya vivido por una colectividad, ligada, por supuesto a experiencias históricas pasadas; lo cual plantea la cuestión del sistema de las reglas semióticas según la cual la experiencia de vida de la humanidad se transforma en cultura.

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de «textos en los textos» y que forma complejas entretejaduras de textos. Puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de entretejedura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto «texto» su significado inicial. (Lotman, 1996, pp. 75-76)

Desde los planteamientos de Lotman, toda cultura crea su propio sistema de *marginales*, “aquellos que no se inscriben en su interior [en la cultura] y que una descripción sistemática y rigurosa excluye” (Lozano, 1995. En Barei, 2013, p. 51). Y esta característica es muy importante porque cuando un elemento considerado extrasistemático intenta irrumpir, pasamos de un modelo estático a uno dinámico, lo que finalmente permite que la semiótica ingrese al espacio de la historia y permita dar cuenta de los acontecimientos al interior de una cultura.

La semiótica de la cultura se genera a partir de una tendencia en el desarrollo de esta ciencia que concentra su atención en el funcionamiento semiótico del texto real. El concepto de *texto* cambió considerablemente y se alejó de la denominación con la cual se le reconocía en semióticas más tradicionales. El cambio que mencionamos tiene que ver con que el concepto de texto subrayaba su naturaleza unitaria de señal, y lo suponían como un enunciado en un lenguaje cualquiera; la primera fisura que tuvo esta denominación se dio al analizar este concepto a la luz de la semiótica de la cultura pues se reveló que, para que un mensaje dado pueda ser definido como *texto*, debe estar codificado, como mínimo, dos veces. El texto entonces cumple la función de memoria cultural colectiva, lo que le permite actualizar sus contenidos, mediante la adquisición de nuevos textos o la omisión temporal de éstos. Nos dice Lotman:

Podemos afirmar de manera categórica que la actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la frontera que separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio. Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia del lector, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio. (1996, p. 32)

En este sentido, el texto vendría siendo, por su naturaleza polisémica, una suerte de instrucción unívoca que convoca la acción. Además de ello, recordemos que la cultura excluye de sí determinados textos, esta depuración de textos de la memoria colectiva va de la mano de la creación de nuevos textos y por esto es fundamental diferenciar entre el olvido como elemento de la memoria (que es lo que nos viene planteando Lotman) y el olvido como medio de destrucción de la misma, éste último, se refiere al escenario en el que la cultura se desintegra y se interrumpe la noción de individuo colectivo poseedor de una autoconciencia.

3. RESULTADOS

Bajtín y Lotman trabajan el concepto de la cultura y de lo social en distintos momentos de sus producciones académicas e investigativas. En este espacio de resultados queremos aproximar las novelas colombianas con la teoría semiótica de los autores mencionados para dar cuenta de cómo lo social ingresa a las novelas que a su vez dan cuenta de la construcción de algunos hechos socio-históricos de la sociedad colombiana de los últimos treinta años.

- Lo social desde un yo que es narrador, asesino y diarista: Relato de un asesino (2012) y Satanás (2013) de Mario Mendoza

Mario Mendoza (Bogotá, 1964) es quizás el escritor más urbano dentro de la literatura nacional; su obra esboza los sonidos, los olores y los recorridos que se pueden hacer en una ciudad caótica como lo es Bogotá. De la mano de este escritor se pueden hacer viajes al interior de los lugares más temidos y más oscuros tanto de los espacios físicos como ya hemos mencionado pero igualmente hay otra particularidad que queremos resaltar y es el recorrido íntimo que podemos hacer de sus personajes.

La primera novela que queremos mencionar es *Relato de un asesino* obra en la que este autor nos presenta a un protagonista que reconstruye las razones y los hechos que desembocan en un doble homicidio: “De algún modo, acaso torpemente, he llegado a esa parte de la historia en la que es preciso hablar con absoluta verdad. Yo soy un asesino, yo maté a sangre fría, despiadadamente” (Mendoza, 2012, p. 262).

La historia comienza con referencias directas a la escritura como una suerte de *ajuste de cuentas*. El protagonista, Tafur está confinado en una celda por el homicidio de su compañera Fernanda y de su hijo de cuatro semanas de gestación: “Sé que contar mi historia no será fácil. Los extraños hilos que me condujeron al crimen, al asesinato vil y despiadado de una persona, se remontan en el tiempo a los primeros años de mi niñez”. (Mendoza, 2012, p. 262). Efectivamente la historia comienza con la vida de Tafur a sus seis años de edad, sus primeros amigos, peleas y el contacto con tres profesores del colegio que le dejan enseñanzas: sus profesores de español Mariana y Ángel Castelblanco y su profesor de Educación física Hermes Socarrás.

De los dos primeros describe cómo bajo su influencia se inicia y se interesa por la literatura y hace sus primeros trabajos de escritura. Estos dos profesores son mencionados, además, en relación al relato de Stevenson *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, pues los dos llevan vidas ocultas y en ellos se manifiesta Mr. Hyde. Este relato de Stevenson es esencial en la construcción de los personajes en la narrativa de Mario Mendoza, quien les da voz a los asesinos; su escritura en primera persona nos permite conocer las motivaciones y sentimientos previos al

crimen. No es cualquier relato el que escriben, aquí lo social ingresa al texto mediante la forma de diario íntimo.

Escribir un diario íntimo es un acto constitutivo de la producción por parte de un individuo; en un plano más elevado, dicha acción individual es a su vez constituyente de la actividad y proceso de un lector virtual. Los diarios que escriben los personajes asesinos de Mario Mendoza dan cuenta del proceso que los lleva a concretar una acción. El personaje literario se transforma en un diarista y además señala un giro en la escritura autobiográfica, pasa a exponer los acontecimientos que vive con su escritura y en pequeños momentos, como destellos, a convertirlos en gestos. Dichas descripciones están encaminadas a crear una realidad que pueda ser vista. Por lo cual, espera que haya un lector de dicho diario, una especie de testigo que lo llegue a comprender:

Yo no había venido a este mundo para sacar a pasear lindos bebés a los parques ni para recibir medallas como el esposo feliz del año. Qué asco. Yo era un artista, un vidente (...) mi misión: construir una obra que fuera un testimonio inteligente de mi tiempo. (...). Pero el tiempo de las palabras había concluido. Era la hora de la **acción**. (Mendoza, 2012: 270-271. Subrayado nuestro)

NOVIEMBRE 10: No sé para quién escribe uno un diario, si para uno mismo o para un lector imaginario. Durante años yo quise ser un escritor y soñé con escribir novelas y largos ensayos. Pero la verdad es que escribir me aburre y me parece una tarea absurda. Al fin y al cabo yo nunca he sido un hombre de reflexión, sino de acción. Y llegó el momento de **actuar**. (Mendoza, 2013, p. 123. Subrayado nuestro)

Este último ejemplo es tomado de su otra novela *Satanás*; la escribe Campo Elías en su diario, veinticuatro días después cometería los crímenes como si se tratara de una reflexión

lapidaria y profética. Mario Mendoza usa la figura textual del diario para que el asesino se narre en primera persona, no hay un narrador omnisciente que conozca la mentalidad del asesino, sino por el contrario, es el mismo asesino el que le deja conocer al lector sus miedos, fracasos, dolores y las razones por las cuales cometerá los crímenes.

Sobre el uso del diario dice Juan Alberto Blanco (2006: 138):

El personaje después de un proceso de autodestrucción anímica encuentra en el recuerdo del pasado, la causa primera de su nuevo estado, búsqueda incesante del yo interior que prevalece sobre el encuentro con el otro. No es la negación de los demás, sino la afirmación de sí mismo a través de los sentidos lo que lo lleva a despertar en un nuevo renacimiento.

Lo anterior se constituye como un argumento contundente en la novela *Relato de un asesino*. Novela totalmente narrada desde la reflexión en primera persona. Esta confesión no debe entenderse como un documento personal sino como la obra literaria que es. En las novelas cuyo eje central conocemos a partir de la confesión, sea ésta como en el caso de *Satanás* o como en el caso del *Relato de un asesino*, reconocemos desde las primera frases que “el discurso del héroe parece convulsionarse y crispase bajo el influjo de la palabra ajena anticipada, con la que el personaje desde el principio entabla una polémica interna muy intensa”. (Bajtín, 2003: 335). Esta suerte de escapatoria mediante la escritura permite que este narrador tenga la posibilidad de cambiar *el último y definitivo sentido de su propio discurso*.

- *Lo social desde un yo que es narrador, víctima y sobreviviente: La lectora (2011) de Sergio Álvarez*

Qué caos y qué confusión. Yo seguí sentada, encadenada, sudando, mirando la cara de miedo de

Gordobriel y pensando que ahí habían terminado mis días cuando sonó una ráfaga seca, instantánea y del griterío más espantoso pasamos a un silencio absoluto. Nos mataron, pensé. Pero no, alcé la cara y vi a Richard caer al suelo.

(Álvarez, 2011, p. 178)

La producción de Sergio Álvarez parece estar marcada por un proyecto de escritura que tiende a unificar literatura y vida. Sus novelas están escritas en primera persona y remiten a distintas instancias biográficas del propio autor.

A diferencia del apartado anterior, esta novela de Sergio Álvarez si bien presenta a un narrador en primera persona, lo hace desde la narración de la víctima; en este caso particular se trata de una víctima de secuestro y en su cautiverio se hace testigo de una serie de crímenes relacionados al sicariato y al narcotráfico.

No se trata aquí de una confesión, sino de un ejercicio de escritura diferente en el que la víctima sobreviviente decide contar su experiencia en un libro. Los lectores somos testigos de las acciones que luego se convertirán en libro, es como si leyéramos el borrador de lo que será una novela.

- Yo he pensado en una forma de contar las cosas.
- ¿En cuál?
- Voy a escribirlo.
- ¿A escribirlo?
- Sí de pronto queda bien y hasta me gano un premio.
- Entonces se va a volver escritora.
- Ayer se me ocurrió.
- Usted está loca.
- No, por qué, la historia está chévere.
- Eso sí.
- Bueno es apenas una idea.
- Inténtelo, de pronto nos volvemos famosos.
- Sí, de pronto... (Álvarez, 2011: 225)

Sergio Álvarez logra contar con vehemencia el crimen desde los ámbitos más oscuros y sórdidos; concluye que en Colombia no hay novela de detectives sino de criminales y dice: “Escribir novela en Colombia es muy difícil porque la vida real siempre es más emocionante. La violencia lo atraviesa todo”. (Arenas, 2015, s.p.). Sergio Álvarez es tal vez el escritor que mejor se apropia de *lo marginal* para crear sus narraciones.

Nos dice Lozano:

Toda cultura crea su propio sistema de «marginales», de desechados, aquellos que no se inscriben en su interior y que una descripción sistemática y rigurosa excluye. Para Lotman, la irrupción en el sistema de lo que es extrasistemático constituye una de las fuentes fundamentales de transformación de un modelo estático en uno dinámico. (Lozano, 1995. Citado por Barei, 2013, p. 51).

En Lotman entendemos que, el escritor, quien no vive fuera del mundo, pertenece a una sociedad determinada y es evidente que el entorno social, la historia, la situación espacio-temporal tengan repercusiones considerables en su personalidad y en su creación. (Mah, 1997)

Esta novela publicada en 2001 cuenta la historia de una mujer, cuyo nombre nunca sabremos, y que se va a conocer en la misma como *la lectora*; lo que la lleva a desarrollar esta actividad es el secuestro fortuito del que es víctima: “Me secuestraron para ponerme a leer una novela” (Álvarez, 2011, p. 9). La lectora tiene precisamente la misión de leerle a dos jóvenes sicarios y analfabetas, una novela en la que presuntamente van a encontrar las pistas para dar con el hallazgo de un maletín lleno de dólares.

Aparece entonces que la integración de una obra literaria en su contexto social e histórico puede dar el sentido de los problemas planteados por esta obra. En la literatura se reproducen modelos sociales, políticos morales y otros, más comunes de cualquier sociedad en las diversas etapas de su

historia. Estos modelos, según Lotman, se convierten en la matriz generadora y organizadora de la construcción de la imagen del mundo real. Imagen, y no realidad, de un modelo ideológico completo y propio de una cultura transnacional o, a veces, particular de un pueblo, pero en ambos casos, significantes. El resultado de esta construcción nos permite determinar los paradigmas espaciales que representan:

(...) los modelos históricos y nacional-lingüísticos del espacio que forman la base organizativa de la construcción de una imagen del mundo, de un modelo ideológico, propio de un tipo determinado de cultura. (Lotman, 1973, p. 311)

En esa construcción que se hace de la *realidad*, la presencia del otro se hace imprescindible, un aporte que se encuentra en sintonía con el *dialogismo* de Bajtín; se trata de un principio que domina la práctica del habla ya que todo enunciado está en una red de interacciones. Por una parte, el enunciado está en interacción con otros enunciados, ya que el discurso reencuentra los discursos anteriores que se han producido sobre el mismo tema. Es decir, todas las palabras ya han existido en la boca de otro enunciador, hablamos con las palabras de otros. Por otra parte, cada palabra se toma en función de nuestro interlocutor; dicho de otra manera, cada vez que hablamos estamos, a saber, en una situación de diálogo, en una suerte de atmósfera del *ya dicho*. El discurso está determinado, al mismo tiempo, por la réplica aún no pronunciada, pero ya solicitada y prevista.

El relato que sucede en una calle bogotana como es la del Parque Nacional va acompañada de frases que dan cuenta del nivel social de la anomia: “Dos camionetas de luces estrepitosas de aquellas que en Colombia sólo usan los funcionarios públicos, la policía secreta y la mafia” (Álvarez, 2011, p. 25). Que ocurra un tiroteo y que no aparezca una fuerza del Estado a regular la escena sólo se entiende más adelante cuando nos enteramos que quienes van detrás de ese dinero

ilegal son precisamente agentes de la policía nacional colombiana y aquí Álvarez lanza otra sentencia: “Acababan de caer en manos de la policía, lo que en la noche bogotana significa cualquier cosa, menos estar a salvo” (p. 39).

Eso que se narra precisamente, desde lo que Forero denomina novela de crímenes es el Estado de derecho convertido en Estado anómico, uno en el cual sus instituciones se permean del crimen como el narcotráfico o la corrupción y se convierten en el espejo de una sociedad anómica “cuyas consecuencias pueden ser muy diversas, desde la incertidumbre y el desasosiego hasta el pensar que todo se vale” (Girola, 2005, p. 31). La pérdida de valores compartidos va dando espacios a situaciones y sujetos sin ley, esto impide que los individuos vivan dentro de los límites de la legalidad en una suerte de *anomia individual*.

4. CONCLUSIONES

Precisar las categorías semióticas nos permite entablar una cercanía con los lectores y futuros investigadores de esta temática específica; la investigación está determinada a partir de una epistemología particular que deja abierta la discusión para ahondar en la temática, controvertirla o nutrirla, según sea el caso. Esa epistemología la planteamos desde el género de novela de crímenes.

La novela de crímenes en Colombia, por ejemplo, daría cuenta entonces no solo de un país en el que la inseguridad jurídica se ha vuelto regla (Waldmann), sino, además, del estado psicológico de ciertos individuos que tienden a encauzar sus conductas por medio de otras vías distintas a las consideradas como legítimas según el ordenamiento jurídico (...). (Forero, 2012, p. 74).

Como vemos en el apartado anterior, la novela de crímenes en Colombia se constituye como un género que reflexiona en

torno al crimen, específicamente sobre su sentido y la sanción del mismo desde la razón política, es decir en el efecto que esta sanción produce. Esta desadaptación social importa bastante a la literatura porque se trata de la ambivalencia entre la convicción moral de respeto a la ley frente a la ansiedad, insatisfacción o indefensión de los ciudadanos, sobre todo al momento en el cual el escritor debe enfrentarse a términos como héroe o antihéroe.

La resolución de la novela de crímenes se va a dar por el advenimiento de la sanción “por parte del Estado o, en el mundo de la anomia, por una entidad distinta, como dios, el propio agente perturbador, el suicidio, grupos al margen de la ley que asumen la tarea del control social u otro actante que ejecute la labor restauradora” (Forero, 2012, p. 82); se va a tratar de una resolución que carece de un carácter autoritario y/o edificante.

Este es un claro ejemplo de lo que nos dice Ludmer (2004) cuando afirma que en las literaturas más contemporáneas surge una literatura urbana cargada de droga, sexo, delito, miseria y violencia. Una suerte de espacios/mapa en el que el miedo y el vértigo pueden suceder en cualquier ciudad. En las escrituras del presente, la literatura deja de lado la manifestación de la identidad nacional y territorial; no tienen por tanto la vocería aquellos caudillos o los sujetos-pueblo. Como en este caso, la vocería la llevan personajes de ciudad que en apariencia no representan ningún peligro y que sin embargo pueden ser a la vez víctimas y asesinos.

Con esto último volvemos a encontrarnos con los planteamientos de Lotman por cuanto creemos que la literatura entra en el espacio de la historia. Así la semiótica como ciencia que se ocupa de la teoría e historia de la cultura se encuentra en el umbral entre ésta y el mundo que le rodea. También lo dice Bajtín, “Es característico que el mismo lugar de acción en la novela se establece en la frontera (...) también la ciudad se encuentra en el umbral.” (Bajtín, 2003, p. 246)

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, S. (2011)** *La lectora*. Bogotá: Editorial Alfaguara.
- Arenas, I. (2015, febrero 20). “¿Novela negra en Colombia? *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/novela-negra-colombia-articulo-545381>.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Buvnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989). “La palabra en la novela” [1934-1935], en *Teoría y estética de la novela*. Pág. 77-236. Disponible en PDF en línea en: <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2009/10/la-palabra-en-la-novela.pdf>.
- Blanco, J. (2006) *Mario Mendoza Zambrano o el Diario de un neonómada*. Cuadernos de Literatura. XI: 20 (enero - junio, 2006). Páginas: 135 – 145. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Forero Quintero, G. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Girola, L. (2005). “Anomia e individualismo. Del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo”. *Anthropos*. Barcelona, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lotman, I. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Traducción al español por Desiderio Navarro Madrid: Ediciones cátedra
- _____. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Traducción al español por Desiderio Navarro Madrid: Ediciones cátedra
- _____. (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lozano, J. (1995) “La semiosfera y la teoría de la cultura”. En: Barei, S. (2013) *Discusiones en torno de una semiótica de la cultura. La semiótica de Iuri Lotman*. Páginas 48-54. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

- Ludmer, J. (2004) “Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política”. En Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría [Coordinadores]. *Cuba: Un siglo de literatura [1902-2002]*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Mah, A. (1997) “Aproximación semiótica al teatro histórico”. *Tesis doctoral*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mendoza, M. (2013) *Satanás*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2012) *Relato de un asesino (El viaje del loco Tatur, reedición de la obra hecha en 2003)*. Barcelona: Seix Barral.
- Vaggione, A. (2013). *Literatura / enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial CEA
- Waldmann, P. (2007) *Guerra civil, terrorismo y anomia social: El caso colombiano en un contexto globalizado*. Trad. Monique Delacre. Bogotá: Norma.
- _____ (2003) *El Estado anómico: Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América latina*. Trad. Monique Delacre. Caracas: Nueva Sociedad.