



**El género policial en Centroamérica: entre peculiaridad local
y episteme latinoamericano**

Ficha n° 4304

Creada: 09 agosto 2016

Editada: 09 agosto 2016

Modificada: 09 agosto 2016

Estadísticas de visitas

Total de visitas hoy : 1

Total de visitas : 276

Autor de la ficha:

Andrea PEZZÉ

[\(?action=dir_aff&id=6208\)](#)

Editor de la ficha:

Alexandra ORTIZ

WALLNER [\(?action=dir_aff&](#)

[id=321\)](#)

Publicado en:

Boletín n° : 69

[\(?action=bul_aff&id=69\)](#)

ISSN 1954-3891

El artículo se propone reflexionar sobre la producción policial en Centroamérica a partir de la publicación de la novela de Sergio Ramírez Castigo divino (1988) para llegar hasta nuestros días. Nuestra intención es ofrecer un cuadro de las tendencias y de los discursos de la detection novel en su temporada de auge en el contexto centroamericano y, al mismo tiempo, averiguar como éstas se relacionan con las elaboraciones del género en el continente. Tomando como punto de partida los estudios sobre la evolución diacrónica del género y sus bifurcaciones recientes, la literatura del complot y la ficción paranoica de Piglia, el artículo tratará de conjugar las formulaciones narrativas del género más destacadas en la región para, finalmente, tratar de desentrañar la relación que puede tener con el testimonio y la no-ficción, muy explorados durante gran parte del siglo XX. Demostraremos así cómo el policial ha evolucionado –no solo en Centroamérica– hasta llegar a ser un instrumento fundamental de la narrativización de la modernidad. A partir de las representaciones de la violencia, la serie negra puede llegar a tener un estatuto epistemológico de interpretación de la realidad.

Palabras claves :

| Género policial, Serie negra, Centroamérica, Testimonio, Posguerra

Autor(es):

| Andrea Pezzè

Fecha:

Junio de 2016

Texto íntegral:

1

Introducción

2

Al hablar de literatura policial en Centroamérica, se nos presenta el problema relativo a la aparición y al desarrollo de los géneros literarios en la modernidad industrial, capitalista y burguesa. Dentro de un contexto cultural homogéneo (que normalmente identificamos con la nación, pero en nuestro caso es un área transnacional), hablamos de elaboración local de una praxis narrativa solo si esta ha tenido una secuela más o menos larga de autores que la hayan practicado, con una difusión considerable en términos editoriales gracias a colecciones a ella dedicadas, traducciones etc. Todo género necesita de un público lector que lo inserte en una red de elaboraciones de su sintaxis, su semántica y hasta su pragmática.

3

Afirmación que todos encontrarán correcta hasta atribuirle cierto atisbo de trivialidad y que, sin embargo, representa el primer eje analítico a plantear antes de continuar con el análisis del policial en Centroamérica. Jorge Luis Borges, en Buenos Aires y en la primera mitad del siglo XX, escribió cuentos policiales, en cierta medida, heterodoxos (toda la serie de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, “La muerte y la brújula”, “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, entre otros). Su papel en la divulgación de las obras y de sus ideas sobre el género, en cambio, permanece aún poco explorado. Gracias a las reseñas publicadas en la revista femenina *El Hogar* en los años 30 – paratextos que, de la misma forma que sus prólogos¹, son lugares excéntricos donde ejercer el arte de las letras – y a la colección de traducciones de autores extranjeros “El séptimo círculo” (en la que aparecieron también unos autores rioplatenses), el género policial tuvo una considerable difusión en la Argentina. Incluso podemos afirmar que Borges, junto a Bioy Casares, contribuyó al arraigo de una tendencia local en la praxis clásica de la reescritura del género.

4

Según Rick Altman, en la producción y el desarrollo de una tipología narrativa (en su ensayo sobre los géneros cinematográficos dedica su atención al *western* y al *musical*) son de fundamental importancia el trabajo de los críticos y de los productores (en nuestro caso las editoriales) quienes contribuyen a la evolución de dicha forma literaria². Tomemos otra vez el ejemplo de Borges y sus reseñas en *El Hogar*. Claro está que si hoy en día al nombrar al maestro argentino pensamos en uno de los más grandes intelectuales del siglo XX, en la década del 30 él era *una persona que escribía reseñas para un periódico femenino* y que había publicado hasta entonces poesías y ensayos: dicho de otra forma, era un escritor raro que no representaba el canon cultural y que, sin embargo, perseguía sin cesar una idea de lo literario.

5

Continuando con Altman, debemos imaginar un esquema en el que el autor y el editor producen un texto que llega a unos cuantos lectores; estos influyen las escrituras futuras del género, sea por su *feedback* crítico o literario, sea por el trueque de informaciones entre ellos mismos. El crítico estadounidense añade que “[...] the complexity of the situation derives from the medium’s ability simultaneously to refract, to express the concerns not only of the original author but also of the constellated community that repurposes and redefines the genre³”. Es decir que todo género abre una comunicación entre el autor (y el editor) y sus lectores, y simultáneamente los miembros de la comunidad de los lectores dialogan entre sí. En una gramática narrativa definida, esta circulación de informaciones no produce “obras nuevas” sino desviaciones más o menos acentuadas del molde inicial. Por esta razón, la divulgación del género es importante, que haya o no un precursor.

6

En este trabajo es fundamental considerar quién representa hoy la “comunidad de lectores” (reales o potenciales) centroamericanos y cuáles son sus características fundamentales. Tomemos

un primer ejemplo: en el epílogo a una obra policial guatemalteca reciente (Rosa Mendoza, *Peripecias de unas aprendices de detectives* de 2013), Ana Margarita Hernández de Polaczyk afirma que:

7 *Esta tradición literaria puede ser representada por la analogía del palimpsesto, puesto que las convenciones, códigos y recursos del género han sido establecidos por trabajos anteriores. Esto no implica que no exista la originalidad e innovación propia de cada obra y autor, pues es común que algunas de estas convenciones se trasciendan. [...] Sin embargo, estas convenciones y estrategias narrativas del género son claves, tanto para la creación como para la comprensión de una obra, haciendo de este género, como toda la literatura, una literatura de segundo grado; literatura hecha sobre literatura⁴.*

8 La cita reelabora, en un lenguaje puntual, unas cuantiosas opiniones similares. Es interesante ya que representa un punto de vista sobre la literatura policial producida en un área marginal y por autores (no todos) marginales y no se inscribe solo en el marco de unos juicios sedimentados sino también en unas nuevas perspectivas críticas, contribuyendo a la idea de que el policial es el único género moderno clásico en su forma.

9 El caso centroamericano no consta de una tradición propia de autores que se hayan dedicado al género y hayan fomentado su escritura según líneas teóricas y estéticas peculiares, ya que, con excepción de algunos ejemplos aislados entre finales del XIX y comienzos del XX, no se produjo un conjunto de obras capaz de elaborar una práctica ni centroamericana ni limitada a uno de los países que conforman el área cultural. ¿Por qué razones no se asistió al florecimiento, o por lo menos la vivencia, del género policial? Nuestra hipótesis es que, sobre todo a nivel de literaturas populares y como aconteció en otros países (por ejemplo, en Ecuador), siempre se privilegiaron las problemáticas referentes a las áreas rurales, las dificultades del trabajo campesino o las hazañas políticas e insurgentes del campo. El componente indígena, además, siempre dio lugar a numerosas narraciones. No necesariamente desde una perspectiva decolonial o antirracista, el binomio campo/indígena apareció repetidas veces en las tradiciones literarias hispanoamericanas.

10 En Centroamérica, como en otras tradiciones occidentales, el (re)nacimiento policiaco se dio especialmente a partir de la década de 1980, cuando algunos autores decidieron explotar las potencialidades narrativas de la *detection novel* o del *hardboiled*, especialmente para escrutar las dinámicas oscuras del poder y de la represión. En esa década en Latinoamérica proliferó – literaria y editorialmente – una tipología de historias que saciarían el afán de conocimiento. Tras la violencia política, la afirmación masiva del narcotráfico y el crecimiento desordenado de las ciudades, en muchos países el neopolicial (según la definición más reconocida) logró expresar la estética de la posmodernidad urbana, los excesos de la violencia, el peligro cotidiano.

11 A continuación vamos a ver cuáles pueden ser las tendencias contemporáneas de expresiones del género, y cuáles los discursos (en términos de tipología y de elección sintáctico/semántica) que a través de él se propagan en la tradición cultural centroamericana e internacional. Más adelante trataremos de indicar cuáles son las razones por las que algunas reelaboraciones del policial en Centroamérica nos parecen muy relevantes a la hora de afirmar las potencialidades narrativas del género.

Palimpsesto: la literatura en segundo grado⁵

12 La literatura policial es un sistema narrativo implacablemente esencial en su esquema. Vive en sí mismo y de sí mismo se reproduce. De la misma forma que, por ejemplo, en el soneto, sus patrones constituyentes son evidentes. Desde cierto punto de vista, el palimpsesto ha fomentado, como es de imaginar, la crítica negativa (primacía del mecanismo sobre la libre composición, fin del concepto de originalidad, etc.) al mismo tiempo que ha posibilitado una crítica benévola o hasta afirmativa. Fijándose en las potencialidades expresivas del género, ha desarrollado la idea

de que la historia policial representa únicamente un pretexto o un (pretexto: el dispositivo productor de un abanico tendencialmente infinito de representaciones *originales*: el realismo (especialmente urbano), la denuncia social, el compromiso del intelectual, la crítica política, etc. La *detection* y el enigma dejan de ser hipertróficos para convertirse en secundarios o hasta desaparecer de la historia y, consecuentemente, de los ojos de los críticos y de los lectores. Históricamente se le ha atribuido esta función vehicular (transmitir un sentido que trascendiera “lo meramente policial”) mayormente a la literatura *hardboiled* de detectives profesionales. Raymond Chandler decía que Dashiell Hammett había sacado el crimen de su jarrón veneciano y lo había arrojado a las calles reales de las grandes ciudades norteamericanas⁶. El crimen del policial duro concierne a la relación entre dinero y ley y el detective se juega entero, vive en su piel las contradicciones del poder y la violencia del dominio. No es casual que esta tipología sea la más presente en el neopolicial (Héctor Belascoarán Shayne, el detective de Paco Ignacio Taibo II, es uno de los muchos ejemplos que podríamos mencionar). Tampoco no parece casual que la primera obra guatemalteca con esquema hallazgo-investigación-solución sea un policial de la serie negra. Nos referimos a *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano. En la novela, un teniente del ejército, Carlos García, se topa con un cadáver en un descampado de la colonia de Montserrat, en Ciudad de Guatemala. De ahí empieza una investigación continuamente frustrada por las interferencias políticas, las amenazas de otros cuerpos de las Fuerzas Armadas y el clima general de desafortada violencia que acarrea la Guerra Civil. Tratar de alcanzar la verdad por razones emotivas y de relaciones familiares. En oposición a la objetivización de las dinámicas de causa y efecto que el Estado construye, se traduce en Liano en la pérdida no solo de la seguridad propia y de su familia, sino también en el agotamiento del *élan vital* y del pensamiento libre.

13 Una duda: si el detective normalmente es un profesional, desvinculado del discurso objetivo y hegemónico, ¿el sargento García puede representar el papel de investigador? *El hombre de Montserrat* refleja en muchos aspectos los patrones fundamentales del *hardboiled* : el detective investiga una realidad oculta por el poderío económico o político (o por ambos) de manera que su labor es obstaculizada por un pernicioso aparato de mando; su pesquisa no prevé ganancias económicas sino el solo objetivo moral de salvar a un amigo o a una persona querida; las andanzas del detective no profesional por la realidad aterradora en la que le toca vivir producen fatalmente otros crímenes, en este caso relacionados con la guerra insurgente en Guatemala. También el desenlace de la novela refleja los cierres típicos del género ya que la verdad a la que llega el protagonista no se traduce en su oficialización dictaminada por la justicia del estado sino que es una dolorosa toma de conciencia individual, compartida con los lectores. Por consiguiente consideramos que la evolución del género ha alcanzado tal nivel de penetración en el discurso literario que el problema atávico de la ambientación de un detective en cierto contexto ha quedado al margen⁷: el policial es una dinámica de ficcionalización de la realidad a la que hemos llegado a acostumbrarnos. A lo largo de estas páginas trataremos de justificar esta afirmación con más pertinencia.

14 Catorce años después, el nicaragüense Sergio Ramírez publica *El cielo llora por mí* (2008). Aquí el detective es un policía, antes combatiente entre las filas de los sandinistas, cuyo nombre programático es Dolores Morales. Aquí la precariedad del concepto de justicia depende de una maldad sistémica y también de una ambigüedad en la figura del protagonista que leemos en términos de crítica moral de la Revolución Sandinista. Tras el hallazgo de un yate en la bahía de Pearl Lagoon, Dolores Morales se ve inmiscuido en negocios sucios relacionados con el tránsito de narcóticos por Nicaragua. La diferencia más relevante con la novela de Liano depende de las dobles modalidades de crímenes que se consuman a lo largo de la narración. La primera, muy común, radica en la voluntad del poder de ocultar sus fechorías y de garantizar su prosecución; la segunda, estriba en unas contradicciones en las actitudes del detective.

15 Como bien señala Doris Wieser⁸, en *El cielo llora por mí* se alude a una posible violencia sexual de la que el narrador omnisciente y extradiegético parece hasta jactarse. De cierta manera, la novela de Ramírez desestructura la centralidad ideológica que muchos detectives representan. Desde Sam Spade o Philip Marlowe, todo investigador privado abusa de su fuerza física o de las armas que posee. Al mismo tiempo, los lectores acatamos, justificamos, o hasta compartimos esta

actitud. Estos excesos caben en una forma de maniqueísmo moral típico de la cultura cristiana y de toda ideología (o gran narración) por la que *maquiavélicamente* el fin justifica los medios. Si las fechorías de Morales dependen de la voluntad del autor de mover una crítica a las contradicciones del sandinismo, o que haya acaecido por causalidad, dejando entrever un machismo propio del autor (esto presupondría la confusión entre las figuras del autor y del narrador), esto no podemos dictaminarlo. Nos queda lo que la obra exhibe: en *El cielo llora por mí*, Dolores Morales sacude el paradigma clásico de la violencia perpetrando crímenes que difícilmente pueden aceptarse. Este neopolicial parece desmentir la función heroica del detective a favor de un contexto de negatividad absoluta en la que todos son, finalmente, culpables. Es una sociedad que no concibe la idea de que el derecho pueda extenderse a todo ciudadano según la disponibilidad natural que le es propia. La noción de *polis* y de vida colectiva administrada según bases comunes se desmorona en Ramírez, dejando entrever una sociedad de la carencia.

16 En un clima de total desconfianza, Ramírez pinta un mundo donde no existe un personaje positivo que, en una rememoración del querigma⁹ bíblico, nos garantice desde el comienzo la solución del problema y el regreso del orden. Una idea reiterada en la literatura centroamericana de la posguerra, debida al contexto de fracaso moral, político e institucional que llevó a muchos autores a analizar, a través del policial, el desmoronamiento civil en el que vivían.

17 Es un procedimiento latinoamericano, ya que el objetivo del neopolicial es inquirir las últimas oleadas de violencia del siglo XX para no sumirlas bajo el silencio (las dictaduras institucionales en el Cono Sur de América Latina; el fin de las guerras civiles en los países centroamericanos o el estancamiento política en otros). Su objetivo pragmático es evidente: atribuir las culpas, esclarecer las taras de un modelo de la sociabilidad y del poder, proponer a veces una idea de convivencia, de ciudadanía, o sencillamente confirmar el decaimiento total de una organización colectiva.

18 A pesar del éxito del subgénero, de su fervor editorial y de las abundantes traducciones, al comienzo del siglo XXI la *detective fiction* más clásica está volviendo preteritoriamente. El caso de Argentina es de fácil explicación. Podemos pensar en la constante presencia de Jorge Luis Borges en el imaginario de las escritoras o escritores del país. Su idea de una literatura del pensamiento y del rigor en la organización del mecanismo literario ha influido en la literatura del país austral de forma contundente¹⁰. Hay que decir también que la crítica latinoamericana ofrece un espacio cada día mayor al pensamiento del argentino. Sergio Ramírez y Roberto Fernández Retamar¹¹, solo para citar dos ejemplos, han renovado sus admiraciones hacia el escritor rioplatense. Lectores y críticos acabaron por encontrar en la *posmodernidad antelitteram* borgesiana (definición que no compartimos) una cifra de la latinoamericanidad. También en Centroamérica el juego de ingenio clásico del policial ha vuelto a revivir en publicaciones recientes. En Nicaragua, al comienzo del siglo, Arquímedes González publica la novela *La muerte de Acuario* (2002). Más que de corte clásico, la relación con los orígenes del policial se da tras la presencia de Sherlock Holmes en Nicaragua, en busca de Jack el Destripador. La investigación y los motivos que esta desencadena (se le acusa de algunos feminicidios) son reflejos del contexto histórico en el que se mueve el conocido sabueso.

19 Aparte la citada Rosa Mendoza, el también guatemalteco Francisco Alejandro Méndez hace revivir la figura del detective, según moldes más reconocibles o conformes al arquetipo de Poe o Chesterton (o Borges), en una novela de 2012, *Juego de muñecas (Un caso más para Wenceslao Pérez Chanán)* y con la colección de cuentos *Chanán* (2014). Su detective, aparte de la evidencia de la serialidad, reproduce la lectura latinoamericana del género. Eso depende de los paradigmas que constituyen su conocimiento y que podemos resumir según dos características: por un lado, es un personaje “universal”, que pertenece a la tradición de detectives policiales sin límites geográficos ni de otra cualidad; por otro, sus peculiaridades locales, es decir, las fórmulas centroamericanas o, en general, latinoamericanas de interpretación de la *detective novel*. De la misma forma del Nikola Leskov de Benjamin, el detective-narrador es al mismo tiempo universal y particular; procede de una forma literaria foránea y le añade sus conocimientos específicos¹².

Crimen y literatura

- 20 En el desarrollo crítico del género y en sus inevitables desviaciones, el *thriller* ocupa un capítulo importante. Tanto en América Latina como en Estados Unidos, la presencia masiva del crimen urbano y su legitimación institucional (la violencia legal, el control y el biopoder ejercidos por los cuerpos de policía y por el ejército se yuxtaponen a o interconectan con el manejo de una violencia oculta e ilegal), ha favorecido el desplazamiento de la narración de la investigación al acto violento en sí, elaborado desde el punto de vista del victimario, del culpable o de la policía (a menudo negativamente). Ricardo Piglia fue el primero en teorizar en Latinoamérica sobre la necesidad de superar el modelo clásico del *hardboiled*. Tras haber definido a *The long Good-bye* (1953) de Raymond Chandler como un producto tardío¹³, propone evitar el *remake* de fórmulas narrativas agotadas privilegiando narraciones en las que “la amenaza forma parte del paisaje y define el espacio¹⁴”.
- 21 En América Central el *thriller* comienza con el salvadoreño Rafael Menjívar Ochoa y su novela *Los años marchitos* (1990). Su presencia, estilo y producción negra llegan hasta 2006, cuando publica *Cualquier forma de morir*. Los protagonistas de las dos obras nos ofrecen al mismo tiempo un punto de vista duplicado: son víctimas de un sistema de amenazas, coerción y chantaje que los obliga a representar el papel contrario, es decir, el de verdugos (o instrumentos del verdugo). La posición de los protagonistas, incluso la de *De vez en cuando la muerte* (2002), a pesar de ser absolutamente agobiante, es privilegiada. Esta se construye gracias a la estrategia narrativa – muy común en la serie negra – de emplear un narrador homodiegético en primera persona. Los tres actantes nos ofrecen un informe desde la cárcel, el centro del oculto Auschwitz de Agamben o el objeto de la mirada del panóptico foucaultiano¹⁵. Nuestra tesis es que la serie negra planteada por Menjívar Ochoa reactiva en el lector de la región los paradigmas literarios relacionados con el testimonio. No queremos decir aquí que la serie negra del salvadoreño sea una forma alternativa y heterodoxa de testimonio, sino que actúa de forma peculiar sobre el imaginario social centroamericano.
- 22 Desde el punto de vista del conocimiento de la realidad, afirmamos que el autor del ensayo *Tiempos de locura. El Salvador 1979-1981* (2006) conocía muy bien la magnitud que alcanzó el biopoder en Centroamérica y en particular en El Salvador. La primacía del acto testimonial parece menguar por la prevalencia de la *poiesis* sobre la *mimesis*. Aunque, como afirma Márcio Seligmann-Silva, “todo produto da cultura pode ser lido no seu teor testemunhal¹⁶”, el testimonio como género en Centroamérica ha asumido niveles tales de escritura y crítica que por más que queramos considerarlos dentro del marco flexible en el que se desarrollan, nos impide hablar en este caso de una prosecución de obras como *Secuestro y capucha* (1980) de Salvador Cayetano Carpio o *Las cárceles clandestinas* (1992) de Ana Guadalupe Martínez. ¿Por qué plantear entonces una duda para desmentirla pocas líneas después? Porque en América Central la inmersión en el biopoder y la narración de la violencia remiten a las obras que tratan de atestiguar, también desde la cárcel, el alcance de la violencia estatal y su radicación en el tejido comunitario. En nuestra opinión, es esa misma duda la que ha fomentado algunas posibles peculiaridades del género en América Central. Para decirlo de otra forma: se trata de la oscilación entre dos formas de representaciones de la subalternidad. Así, la abundancia del testimonio como expresión popular y contrahegemónica se relaciona con el policial en unos ejemplos literarios interesantes y originales, como veremos más adelante en este artículo.
- 23 Después de las experimentaciones literarias de Menjívar Ochoa, la producción de la serie negra en Centroamérica se desarrolló con buen éxito (en términos de producción artística). Nuestra intención ahora es la de ver cómo se representan los espacios privado y público y cuál es la envergadura de la amenaza como definición misma de estos espacios. La salvadoreña Claudia Hernández practica la escritura de cuentos en los que la ambientación de la serie negra es muy importante, aunque quizás involuntaria. Si el crimen no desaparece de la narración, y es al revés su única realidad, la autora sí omite su dimensión trágica: muerte, desaparición y violencia no constituyen una perversión, sino únicamente una circunstancia. Esto provoca una “frialidad¹⁷” emotiva que se traduce en deconstrucción narrativa. Los cuentos de Claudia Hernández muestran

una enfermedad social tanto clínica como narrativa. Clínica porque representa las monstruosidades consolidadas tras muchos años de guerra y hoy casi aceptadas; narrativa porque se genera una forma de extrañamiento (*ostranenie*) muy interesante. Emanuela Jossa, en la nota final a su antología italiana de la escritora salvadoreña, afirma que

24 *[i] suoi [de la Hernández] personaggi sono innanzitutto corpi, pervasi da relazioni di forza: mutilati, deformati, oppure invasi, mortificati, annullati; spesso cadaveri. [...]. La scrittrice mette in scena, in modo spesso umoristico, la fragilità di questi corpi che si scontrano con le aggressive strategie del potere, smascherando i dispositivi della socializzazione, della sessualità, dei legami familiari*¹⁸.

25 En la introducción a la edición crítica de *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, Vicente Cervera y Mercedes Serna escriben:

26 *[e]l absurdo, lo demoníaco, el recurso a lo metatextual con su proceso de anulación de la sustancia, el humor negro y despiadado, el esperpento hispano, la abstracción, los minimalismos y la semiótica de la deconstrucción, trazan un río subterráneo a través de la pasada centura, caracterizándola como el imperio secular de la locura y el caos*¹⁹.

27 Son numerosos los cuentos en los que Hernández sondea las consecuencias de la violencia o, en palabras de Ortiz-Wallner, “estos relatos decantan el estado anímico y de vulnerabilidad de individuos profundamente marcados por las experiencias traumáticas de una guerra”²⁰.

28 En “Hechos de un buen ciudadano” (parte I y II), por ejemplo, una persona halla un cadáver en su casa y se dedica a buscar a los familiares, poniendo anuncios en los periódicos. El desenlace es de carácter horrorífico. Otras personas, tras haber leído los anuncios, deciden llevarle los cadáveres con los que ellos también se toparon en sus casas y con los que no saben qué hacer. El protagonista, a falta de familiares que soliciten la devolución de los finados, decide comerse los cuerpos. La teratología latinoamericana del caníbal²¹ sirve aquí como metáfora del consumo. Los cuerpos que llegan a casa del buen ciudadano son consumidos y desechables: nadie reivindica unos lazos afectivos, morales o, menos poéticamente, laborales, penales, biopolíticos. Son productos humanos desechos, seres sin identidad o papel social. Es la irrupción de la violencia capitalista y neoliberal en todos los ámbitos de la vida social, la supremacía de la relación dinero/ley que suprime todo tipo de lazo afectivo, moral o ético. La reacción común y corriente del protagonista hace que esos cadáveres no representen una significación de la violencia (política, ideológica etc.), sino su falta de sentido, es decir, la transformación de un hecho excepcional en una circunstancia totalmente cotidiana y trivial.

29 Si el *thriller* es la tipología de policial en que el mundo se ve con los ojos de la víctima o donde la amenaza define el espacio, este cuento de Claudia Hernández parece explotar tales patrones hasta las máximas consecuencias: son hipérbolos de la violencia que, por lo tanto, no necesitan de un lenguaje violento para expresarse; es material sombrío²². El espacio narrativo de Hernández es privado, íntimo. Sin embargo, los cadáveres llegan de lugares públicos que los rechazan. Sucesivamente pasan (o tendrían que pasar) por otro espacio público – el periódico en el que se publica el anuncio – para llegar a otro espacio privado, el hogar de los parientes de la víctima. La tragedia del crimen es, por lo tanto, exterior al espacio narrativo e implícita en él. Hernández nos hace intuir la presencia de un contexto mortífero, sin ni siquiera un residuo de humanidad.

30 ¿Cómo es, entonces, este contexto social? Necesitamos entender ahora si el tratamiento narrativo del espacio público – típico de la serie negra – posee especificidades centroamericanas. Para alcanzar nuestro objetivo traemos a colación el cuento de Mauricio Orellana Suárez “Morbus Erectus” (de *La teta mala*, 2014), las novelas-serie de Franz Galich, *Managua Salsa City*

(*¡Devórame otra vez!*) (2000) e *Y te diré quien eres (Mariposa traicionera)* (2006) y *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya.

31 Cuando la narración se desplaza del campo a la ciudad, del ámbito mítico o épico donde se engendra la resistencia al poder, a una ciudad depositaria de la barbarie y de la negación del derecho; cuando el conflicto pasa de la guerra ideológica a la violencia por miserables razones económicas, la serie negra se convierte en un medio fundamental de estetización del miedo y de la falta de seguridad²³. El salvadoreño Mauricio Orellana Suárez, por ejemplo, conjuga la vida cotidiana con la idea del crimen. En la barroquización del efecto estético enseña histriónicamente diferentes tipologías de pornografía, relacionándolas entre ellas alrededor del dispositivo “penis”. En “*Morbus Erectus*”, la violencia urbana y la corrupción policial se suman a relaciones homosexuales obscenas. La historia cuenta las andanzas excéntricas de Tito en busca de relaciones homoeróticas. El lenguaje es explícito tanto en la relación sexual como en el espantoso entorno de los protagonistas. La obscenidad de la violencia se suma a la obscenidad de las prestaciones sexuales, que son expresión de una visión del mundo. La crueldad transita por las dos esferas fundamentales de nuestras vidas: la pública y la privada; estas se compenetran y se borra la solución de continuidad entre los dos mundos.

32 Otro barroquismo: el éxtasis (“[...] estuvieron prendidos un buen rato: el hombre extasiado y Tito llorando como gata promiscua de tejado²⁴”) es también martirio y aflicción. Tito y su pareja ocasional se han reunido, tras haberse conocido pocas horas antes, en un hotel con jacuzzi. El protagonista, sin quererlo, rompe el grifo de la bañera haciendo que el agua salga descontrolada. El otro huye despavorido y Tito logra alcanzarlo antes de que arranque el auto. Hay que decir que el hombre se había esparcido melaza mientras Tito había sido rociado con orines y ahora los dos andan desnudos en el carro. En la ruta, la policía los detiene. El hombre los corrompe y se va, dejando a Tito, un marginal sin más posesiones que su cuerpo, en manos de la autoridad:

33 *A falta de dinero y al ver que rogar no llevaría a ningún lado, y para que no lo remitieran a las bartolinas adonde se supone llevan a las putas, borrachos, pandilleros y «homosexuales descarados», [...] Tito ofreció solícitamente lo único que podía ofrecer en esa situación. (188).*

34 El cuento termina con la victoria de Tito sobre la ley gracias a la venta de su cuerpo a quien tiene el control del biopoder: el déficit completo de límites éticos frente a la legislación del dinero incluye este cuento en la estética del cinismo teorizada por Beatriz Cortez. Si el hombre corpulento puede comprar el cuerpo de Tito y la impunidad policial, el protagonista, al revés, solo puede vender: vender su cuerpo para satisfacer deseo y necesidad, y entregarlo otra vez para comprar su libertad.

35 *Para Spinoza, además, el derecho natural del individuo no es dictado por la razón, sino por sus pasiones [...]. Al final de la guerra el poeta ya no busca darle sentido a su existencia a partir de su lugar en la formación de un nuevo estado. Por el contrario, al reinventarse, es el derecho natural el que demanda el poeta guiado nada más que por sus deseos y pasiones²⁵.*

36 Si seguimos la cita de Beatriz Cortez, individuamos también en la conciencia de una única fuente legislativa (el dinero) la degeneración de toda empatía moral, afectiva o ideológica con la realidad circundante.

37 Las demás obras – dos de Galich y la de Castellanos Moya – cuentan la realidad de la sociedad posbélica a través de la condición de los desmovilizados: de los ejércitos revolucionarios, en el caso de Galich; del contrainsurgente en el caso de Castellanos Moya. Los dos protagonistas, Pancho Rana y Robocop, se encuentran en una sociedad priva de todo tipo de perspectiva en la que la violencia sigue siendo una tarea cotidiana que no se desprende de la imposición de un orden ideológico sino de la persecución de intereses económicos. Pancho Rana

trabaja de guardia privado para unos asentados burgueses mientras que Robocop, en cualidad de desempleado, busca y encuentra diferentes faenas relacionadas con el poderío criminal y político del narcotráfico. Incluimos las dos historias en el legado del –_thriller_ latinoamericano porque se centran en el crimen y quien lo maneja. Al mismo tiempo, por el ritmo y la abundancia de armas, detectamos la influencia de otro género, el *action movie* estadounidense. Si esta relación es más firme y evidente en *Y te diré quien eres* y *El arma en el hombre*, también por las referencias intertextuales entre las que destaca el nombre del protagonista, lo es menos en *Managua Salsa City* (en adelante *MSC*). En este último caso, las dos novelas leídas como conjunto prevén un crecimiento del *action* hasta un clímax espeluznante que caracteriza casi enteramente a *Y te diré quien eres*.

38 En el inicio de *MSC*, Pancho Rana trata de seducir a una muchacha – apodada la Guajira –, una prostituta jefe de una pandilla de asaltantes entre los cuales contamos unos ex-Contras. La violencia de los beligerantes de los años 80 y su contexto ideológico decae a la mera perpetración de la violencia, con los Contras al acecho del Sandinista. En el caso de *MSC* el interés de la Guajira y de su pandilla atañe la posesión efímera del dinero. Son simétricos a los deseos de Pancho Rana: sus dueños están de viaje en Miami y él aprovecha su ausencia para “disfrazarse” de ellos – con carro y ropa –, vivir una noche loca y luego fugarse al extranjero tras haberles desvalijado la casa²⁶. Estamos en un contexto saturado de crimen, hurto y estafa; la Guajira quiere seducir a Pancho para robarle y Pancho solo quiere abandonarla tras satisfacer sus deseos.

39 El conflicto que el lector espera de la historia no tarda en producirse. En muchos *thrillers* clásicos (pensemos en el cuento de Hemingway “The Killers” de 1927) la historia se construye alrededor de la espera de un desenlace trágico que se intuye desde el comienzo. El suspenso que se disuelve en las últimas páginas es el motor narrativo. El armazón literario de *MSC* es el mismo: el encuentro entre los dos protagonistas implica la idea del desenlace. Sin embargo, en *MSC* se reproducen, en el patio de una vivienda particular, las acciones y los derrames de sangre típicos de la guerra contrainsurgente.

40 A pesar de la disolución de la ideología en el crimen y en la enajenación urbana, en *MSC* se vislumbra también un atisbo de positividad. Pancho y la Guajira, más allá de sus ambiciones lujuriosas o criminales, se encariñan mutuamente. El nacimiento de un sentimiento afirmativo atenúa la falta de cualquier anclaje ético. Una esperanza que fracasa con el final de la novela y, sobre todo con su prosecución que en cambio nos empuja hacia la decadencia total. El desenlace de *MSC* nos interesa porque se abre (no en términos diacrónicos, sino de una lectura crítica de la evolución de los géneros) a la vertiente más cruel del *thriller* centroamericano de la posguerra y que decidimos identificar plenamente con *El arma en el hombre* e *Y te diré quien eres*. En ellas, la violencia caracteriza el ambiente pero se despliega a través de una estetización y un ritmo narrativo diferentes. La realidad militar y su prosecución criminal son la razón social que lleva a esta variación del *thriller*. El mecanismo perverso se engendra a partir de la prosecución de la violencia bélica en la “vida democrática”. Robocop nos dice que: “[p]ese a las charlas en las que los jefes nos explicaban los alcances de la paz y presentaban opciones para nuestro futuro, supe que mi vida estaba a punto de cambiar [...]: las Fuerzas Armadas habían sido mi padre y el batallón Acahuapa mi madre²⁷”. Nos encontramos frente al clásico comienzo de picaresca – o testimonial²⁸ – en el que el narrador/protagonista nos presenta su condición social. El viaje por la nueva vida de Robocop nos ofrece la posibilidad de desplazarnos dentro de las nuevas dinámicas ilícitas, típicas de la posguerra. También en *Y te diré quien eres*, Pancho Rana, tras haber perdido su trabajo de guardaespaldas, es decir, la posibilidad de ejercer una violencia al mismo tiempo privada y legítima, se desempeña en una serie de crímenes a lo largo de tres países centroamericanos (Nicaragua, Guatemala y Honduras), en busca de la Guajira. En *El arma* e *Y te diré*, el amor deja de ser un ideal positivo y desaparece a favor de la idea obsesiva de posesión en la segunda y una falta total de empatía disfrazada de machismo en la primera. Además, para Robocop, la palabra, el conocimiento son instrumentos vedados, que solo el protagonista puede decidir divulgar. Así termina la segunda relación de Robocop con una mujer: “La vi ansiosa, con ganas de saber. [...] Más tarde, después de pasar al retrete, cuando ella dormitaba tendida boca

abajo, le hice un orificio en la espalda²⁹. La alcoba, de lugar de satisfacción del deseo y confianza privada, se convierte en el espacio de otro tipo de brutalidad: el lenguaje está prohibido y el conocimiento mata. Además, de la misma forma que en los cuentos de Hernández, el espacio público de disolución de las garantías penetra e invade lo privado. En este caso, el conocimiento es poder, o sea, representa la posibilidad de entrar en una maquinación oculta que conocen solo quienes participan en ella o la persona a la que, finalmente Robocop confiesa sus crímenes –confesión que nosotros leemos–.

41 La novela negra se ha desarrollado masivamente en el área centroamericana a la que nos referimos. De alguna forma, su adaptación al contexto histórico-político ha sido relativamente simple y ha ofrecido ejemplos muy interesantes. Más que dictaminar los elementos específicos de originalidad – y los hay, en Menjívar Ochoa, en Hernández o en las novelas que acabamos de examinar –, nos interesa inferir si se han producido narraciones diferentes, en las que se conjuguen las dos tipologías policiales (clásica y serie negra). No sería la primera vez que esto ocurre, pero nuestra tesis es que en las literaturas centroamericanas asistimos a la traslación del procedimiento policial de artificio literario a paradigma esencial de nuestra contemporaneidad.

Entre enigma y violencia social: complot y narrativa

42 Comentando la conspiración así como la entendemos hoy, el periodista italiano Leopoldo Fabiani escribe:

43 *il compotto è cambiato [...]. È stato a lungo il tentativo fraudolento, oscuro, di conquistare il potere o comunque di aggredirlo, da parte di chi ne era escluso. Oggi, [...] si tratta di tutt'altro: atti illegali compiuti da apparati dello Stato con o senza l'avvallo delle massime autorità politiche, inevitabilmente accompagnati da operazioni di "copertura", con lo scopo di impedire che venga alla luce cosa è veramente accaduto e, soprattutto, chi ne sono i responsabili³⁰.*

44 En un mundo dominado por el poder oculto y el contubernio político-criminal, el ciudadano resulta o se siente víctima de fuerzas que no comprende. Esta condición es aún más relevante en un contexto de confusión ideológica³¹. En la literatura centroamericana reciente, la conspiración se ha vuelto central y relevante, ocasionando dos reflexiones, ambas inherentes a la condición de sujetos social y políticamente aislados: la primera depende del concepto más clásico de complot, producido por o en contra de unos enemigos poderosos; la segunda tiene que ver con la construcción de una ficción paranoica donde el personaje se supone a sí mismo víctima de una maquinación. En el primer caso, el policial tiene la estructura de un thriller sofisticado y dotado de un mecanismo literario puntual apto para desentrañar el contubernio; en el segundo, la armazón del mismo coincide con la mera epistemología del protagonista, a pesar de que esta falle en el criterio de científicidad hasta parecer un delirio.

45 La obra que marcó el renacimiento del género en Nicaragua se relaciona con la primera tipología. *Castigo divino* (1988) de Sergio Ramírez cuenta una investigación *a posteriori* sobre hechos reales: el juicio que se produjo contra Oliverio Castañeda, un guatemalteco acusado de triple asesinato con estriquina en la ciudad de León, en 1932. Nos encontramos frente a un policial de no-ficción en el que la investigación del narrador/detective/jurista Sergio Ramírez trata de desmentir la culpabilidad de Castañeda al mismo tiempo que nos ofrece un *aide mémoire* de las relaciones ocultas del poder en el país y el contexto de falsedad que propició el surgimiento de la dictadura de Somoza. Desde la Revolución Sandinista, Ramírez nos enseña las dinámicas inherentes a la organización anterior del Estado, en la cual el complot y el fraude acompañaban la legitimación de la clase dominante.

46 Esta visión es relevante en la región y domina en *Último silencio* (2005) de Ronald Flores, donde un psicoanalista guatemalteco, radicado en Estados Unidos, vuelve a su país para vengarse de la represión que sufrió su familia. Desde el momento en que llega a Guatemala, sus andanzas

respetan los patrones de las novelas de espionaje, organizando – también gracias a sus conocimientos científicos – un complot oculto e individual para desenmascarar al verdugo, quien a pesar de sus reticencias, necesita tratamientos psicoanalíticos debido a los estragos de la guerra. En este caso, el complot es la construcción del caso criminal: el psicoanalista tiene que armar la serie de acontecimientos, desviaciones y ocultamientos para cometer su crimen (o venganza, este es el mismo caso del cuento “Emma Zunz” de Borges, por ejemplo) sin delatar su culpabilidad.

47 Por supuesto, la dimensión emotiva del acto es la que puede dañar su realización. En muchos cuentos y novelas breves del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa el complot es el enredo fundamental de los acontecimientos. En *El cojo bueno*³² (1996) el protagonista ha sido víctima de un secuestro que terminó con su liberación y que hizo que abandonara el país. Por unas circunstancias azarosas logra ponerse en contacto con sus secuestradores, aunque finalmente el conocimiento de la verdad no es de su interés. Destaca en esta novela breve la dimensión emotiva, tanto de la víctima como de los secuestradores, de sus dudas y sus maldades.

48 Por la falta de emotividad o por la capacidad de arreglar las imprecisiones humanas en la arquitectura divina del contubernio, la única entidad competente en la producción de complots es el Estado. De forma diferente que en *El cojo bueno*, en *Que me maten si ...* (1997) la maquinaria conspirativa está dirigida por un poder superior que excluye el azar o los problemas de conciencia. Los protagonistas tratan de ocultar algunos micrófonos espías para detectar fosas comunes y otros tráficos ilícitos relacionados con la guerra civil. El sujeto más involucrado en esta operación es un inglés que termina siendo desaparecido. Es una tentativa de complot no institucional – armada por una organización no oficial y hasta foráneos (ingleses) – que lleva a la aniquilación de los sujetos organizadores. De hecho, una guatemalteca vuelve a su país del “exilio” británico para tratar de rastrear las huellas de su amigo inglés. Finalmente descubre que su búsqueda la habría llevado a la muerte por mano de la misma organización sobre la que investiga. Esta no parece sorprender ni a la protagonista ni a nosotros, sino que mide la diferencia entre auto-organización conspirativa y poder oculto (respaldado por el Estado). Ernesto Sábato, refiriéndose al policial en Borges, escribía: “la perfección del mecanismo implica la simplicidad de los personajes, del mismo modo que un alfil no es capaz de actitudes imprevistas o problemas de conciencia³³”. Las maquinaciones del Estado son o aparecen construidas a la manera de perfectas tramas policiales en las que sus actantes no se desvían de la trama general en la que se mueven. El complot del Estado es central en otra novela breve de Rey Rosa, *El salvador de buques* (1993). Aquí un almirante encuentra unas huellas específicas por las que supone que alguien quiere obstaculizar su carrera en la vida militar y al mismo tiempo poner en riesgo su vida.

49 En la segunda tipología, el complot depende enteramente del punto de vista de los narradores-protagonistas (homodiegéticos en primera persona, igual que los detectives de novelas). Antes de ser la narración de las consecuencias de un complot real, que se produjo en la vida de los protagonistas, estamos frente a un complot hipotético, imaginado por ellos mismos. Primero, destacamos que los narradores no exhiben un claro aparato ideológico apto a la interpretación del mundo, sea esto constituido por instrumentos analíticos o ligado a organizaciones colectivas (partidos, asociaciones etc.). Los protagonistas, reproduciendo las características fundamentales de los detectives clásicos, son sujetos aislados que leen e interpretan los signos del contexto para llegar a conclusiones contundentes que consideran totalmente ciertas. Por esta razón, la construcción narrativa pasa del panfleto político (o del testimonio) al policial paranoico. Dos propuestas relevantes desde este punto de vista son, y lo han subrayado ya diversos estudios³⁴, *Insensatez* (2004) de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* (2009) del mismo Rodrigo Rey Rosa.

50 Muchas obras de Castellanos Moya, así como vimos con Rey Rosa, se centran en la amenaza y el complot. A partir de *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador* (1997) o ya antes en *Recuento de incertidumbres* (1993), Castellanos Moya construye unos personajes cuyas conjeturas son sociales y testimoniales, pero al mismo tiempo hipotéticas, armadas a partir de conexiones lógicas típicas del detective. El procedimiento narrativo (testimonio/detective) se repite en *El*

arma en el hombre donde Robocop atestigua sobre su vida violenta al mismo tiempo que investiga y trata de zafarse de los complots que se cierran sobre él; conspiración que se repite en *La diabla en el espejo* (2001), donde una narradora testimonia sobre las relaciones ocultas del poder en El Salvador (de las que entra y sale el mismo Robocop³⁵). También la actitud paranoica y naturalmente recelosa de los protagonistas de Castellanos Moya (típica también de los lectores de policiales) es al mismo tiempo clínica y narrativa: la primera, porque reproduce un paroxismo emotivo que puede ser considerado una enfermedad; la segunda, porque construye un narrador “sospechoso de las palabras³⁶”. Este, como un detective, se mueve en una realidad lingüística en la que todo enunciado oculta una realidad espantosa que perjudicará su vida.

51 Los protagonistas de Castellanos Moya (siempre narradores no omniscientes e intradegéticos) son, en diferentes ocasiones, contruidos según este esquema. Lo que resulta interesante depende de la tipología de policial que este mecanismo construye y de sus relaciones con el concepto de realismo en literatura. Por mucho que pueda parecernos verosímil, el policial es a fin de cuentas la negación del naturalismo; el mundo por el que se mueve el detective es un mundo ideal, sus andanzas son siempre coherentes con la visión del mundo que el autor quiere ofrecernos. Este tipo de caracterización de los personajes, en cambio, saca el género de su ambientación ideal para trasladarlo a una tipología narrativa totalmente diferente. El concepto de lo real aquí no depende de la capacidad mimética; estas ficciones ponen en escena nuestros procesos racionales de comprensión (y distorsión) de la realidad³⁷. La idea del complot depende de la racionalización de la experiencia articulada narrativamente gracias a la unión de los signos que los protagonistas descubren. Por mucho que sus conclusiones puedan parecer descabelladas o no apoyadas por pruebas fehacientes, las modalidades con las que construyen una(s) verdad(es) es policial. Finalmente, de la misma forma que en el género, las conclusiones lógicas sobredeterminan la realidad: en la *detection novel* clásica, el mecanismo inductivo producido por el detective hace confesar al criminal que certifica la exactitud de las ideas del protagonista. En las dos novelas antes mencionadas, las ideas de los protagonistas se auto-confirman, ya que, a partir de sus mismas elucubraciones, ellos toman la decisión de salir al exilio.

Conclusión

52 *Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis.*
Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula” (1942)

53 ¿Por qué razón *Insensatez* y *El material humano* cierran esta intervención sobre literatura policial centroamericana? Al empezar estas páginas decíamos que la existencia de una tradición policial nacional o regional se justifica – desde el punto de vista de la historia de la literatura– a raíz de la existencia, o menos, de una producción masiva del género que, por consiguiente, determina una mirada diferente y reconocible por su relación peculiar con las dinámicas de una tradición literaria al mismo tiempo universal y particular. Castellanos Moya y Rey Rosa sacan la gramática textual del contexto que la justifica para insertarlas en historias de orden diferente. Dicho en pocas palabras, usan el género cual forma esencial del conocimiento. Suponemos que las razones de esta elección dependen de que en el imaginario centroamericano reciente, las dinámicas reales y eficientes de la política y del poder se conciben siempre como ocultas. Esta sensación social, sumada a la condición de violencia generalizada (representada repetidas veces por la serie negra), lleva a la conclusión de que dichas dinámicas secretas son inexorablemente funestas y necesitan ser develadas.

54 Los protagonistas son el mismo Rey Rosa en una y una variación estética de la biografía de Castellanos Moya en otra; como los detectives de la literatura, más que sabuesos profesionales y adiestrados, son dos intelectuales, personas acostumbradas a leer y, sobre todo, a reflexionar sobre la realidad. La segunda razón de gran interés es la manera con la que, en nuestra opinión, insertan la literatura policial en la tradición centroamericana. En el siglo XX, la tipología literaria popular

que se impuso con cierto éxito en el área ha sido el testimonio literario. Más allá del debate sobre cómo se escribe y cuáles son sus límites, nos interesa básicamente señalar que, siendo literatura popular, el género ha satisfecho las demandas sociales de esclarecimiento, reflexión sobre la realidad y heroicidad a través de la construcción epidíctica de un personaje emblemático (de un movimiento político o social, de una etnicidad etc.). De forma parecida al detective (principalmente de la serie negra), el protagonista del testimonio habla un lenguaje parecido al nuestro, nos conduce a través de un mundo sórdido, peligroso y desconocido, haciéndonos descubrir sus injusticias, sus valores positivos y negativos y enfatizando la existencia de sujetos heroicos que se oponen al *status quo*.

55 En este sentido, detective y testigo son “superhombres” que nos conducen a través de la sociedad moderna y luchan denodadamente contra un enemigo potente y despiadado. En las dos novelas, los aprendices involuntarios de detective trabajan con el testimonio. En *Insensatez*, el protagonista es el revisor del (o lo que entendemos ser) informe REMHI; en *Rey Rosa*, el narrador quiere escribir un ensayo sobre la genealogía del control social en Guatemala, empezando por la biografía del fundador del Gabinete de Investigación Benedicto Tun, y continuando con el estudio del archivo del Gabinete. Los dos, entonces, entran en contacto con el testimonio como género: el primero, en la lectura cuidadosa y detallada de los pormenores de los homicidios de los indígenas guatemaltecos; el segundo, en la escritura de sus peripecias de escritor/detective del control social policiaco. Policial y testimonio se encuentran y se desestructuran mutuamente, el primero en el contacto con el realismo del segundo; el segundo, en la estructura artificiosa del primero. La realidad es un crimen y los detectives son llamados a investigarla. Pero si en el policial clásico la verdad es la única opción, y en la serie negra existe, aunque el poder la imposibilite, aquí es eventual, nunca cierta e hija de la falta total de dinámicas interpretativas posibles en una sociedad desestabilizada por una violencia holística.

Bibliografía crítica

- 56 Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. (Torino: Einaudi, 1995).
- 57 Altman, Rick, *Film/Genre*. (London: British Film Institute, 2000).
- 58 Barros-Lémez, Álvaro, *La narrativa de Dashiell Hammett (Abraxás en el país de las pesadillas)*. (Montevideo: Monte Sexto, 1986).
- 59 Benjamin, Walter, *Angelus Novus*. Edición de Renato Solmi. (Torino: Einaudi, 2001).
- 60 Besarón, Pablo, *La conspiración. Ensayo sobre el complot en la literatura argentina*. (Buenos Aires: Simurg, 2009).
- 61 Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*. (Caracas: Monte Ávila, 1990).
- 62 Borges, Jorge Luis, Prólogos con un prólogo de prólogos. (Madrid: Alianza, 1975).
- 63 _____, *Borges oral*. (Buenos Aires: Bruguera, 1983).
- 64 _____, *Otras inquisiciones*. (Madrid: Alianza, 2003).
- 65 Cortez, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana reciente*. (Guatemala: F&G, 2009).
- 66 Fabiani, Leopoldo, “Da Sarajevo alle Twin Towers e oltre”, en Ranieri Polese (ed.), *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*. (Parma: Guanda, 2007), págs. 109-117.
- 67 Fernández Retamar, Roberto, *Recuerdo a*. (La Habana: UNIÓN, 2006).
- 68 Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire*. Traducción de Alceste Tarchetti. (Torino: Einaudi, 1993).
- 69 Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. (Paris: du Seuil, 1982).
- 70 Hofstadter, Richard J., *The paranoid Style in American Politics*. (London: Vintage Book, 2008).

- 71 | Jastrzębeska, Adriana Sara, “De historia a paranoia. Dos novelas negras centroamericanas”, en *Centroamericana*, 21, 22: 1, 2, (2012), págs. 337-350.
- 72 | Jossa, Emanuela, “Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa”, en *Centroamericana*, 23: 2, (2013), págs. 38-51.
- 73 | _____, “Il braccio, il rinoceronte: raccontare El Salvador”, en Claudia Hernández, *Fastidio di avere un rinoceronte e altri racconti*. Edición de Emanuela Jossa. (Firenze: Le lettere, 2014).
- 74 | Link, Daniel (ed.), *El juego de los cautos*. (Buenos Aires: Marca, 2003).
- 75 | Mendoza, Rosa, *Peripecias de unas aprendices de detective*. (Guatemala: Artemis, 2013).
- 76 | Ortiz Wallner, Alexandra, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2012).
- 77 | _____, “Claudia Hernández: por una poética de la prosa en tiempos violentos”, en *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 6 (2013), págs. 1-10.
- 78 | Palmer, Jerry, *La novela de misterio (Thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. (México: FCE, 1983).
- 79 | Pauls, Alan, *El factor Borges*. (Barcelona: Anagrama, 2000).
- 80 | Piglia, Ricardo (ed.), *Cuentos de la Serie Negra*. (Buenos Aires: CEAL, 1979).
- 81 | _____, “La ficción paranoica”, *Clarín*, 05/05/1991, págs. 4-5.
- 82 | _____, (ed.), *Las Fieras*. (Buenos Aires: Alfaguara, 1999).
- 83 | _____, “Teoría del complot”, en *Casa de las Américas*, 145:1 (2005).
- 84 | Ramírez, Sergio, *La manzana de oro*. (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012).
- 85 | Rojas Gonzáles, José Pablo, “‘Hechos de un buen ciudadano’, de Claudia Hernández: la naturalización de «lo fantástico», en *Kañina, Revista Artes y Letras*, XXXVIII: 1 (2014), págs. 43-55.
- 86 | Sábato, Ernesto, *Uno y el universo*. (Buenos Aires: Sudamérica, 1968).
- 87 | Seligmann-Silva, Márcio, “Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, en *Psic.Clin.*, 20:1 (2008), págs. 65-82.
- 88 | Tuckett, Kate, *Conspiracy Theories*. (Chichester: Summersdale, 2004).
- 89 | Wieser, Doris, “Masculinidad y violencia de género en la novela negrocriminal nicaragüense”, en *Badebec* 4: 8 (2015), págs. 205-232.

90 | **Notas de pie de páginas**

91 | Este trabajo es cofinanciado por el Fondo Social Europeu, a través del Programa Operacional Potencial Humano, y por Fundos Nacionais a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia – en el marco de la Bolsa de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/93975/2013.

92 | ¹ Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. (Madrid: Alianza, 1975).

93 | ² Véase Rick Altman, *Film/Genre*. (London: British Film Institute, 2000), págs. 69-82.

94 | ³ Véase Rick Altman, *Film/Genre*, pág. 172.

95 | ⁴ Véase Ana Margarita Hernández de Polaczyk, “Vasos comunicantes entre el *whodunit* y *Peripecias de unas aprendices de detective*”, en *Rosa Mendoza, Peripecias de unas aprendices de detective* (Guatemala: Artemis, 2013), pág. 170.

96 | ⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. (Paris: du Seuil, 1982).

97 | ⁶ La cita aparece por primera vez en “The Simple Art of Murder” de 1950. Esta la tomamos

de Álvaro Barros-Lémez, *La narrativa de Dashiell Hammett (Abraxás en el país de las pesadillas)*. (Montevideo: Monte Sexto, 1986), pág. 62.

98 ⁷ En la novela *Los sordos* (2012) del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, un chico de veinte años es contratado como guardaespaldas. Se enamora de su dueña que es muy amable con él y hasta le paga los estudios universitarios. Tras su secuestro, decide investigar por su cuenta para dar con ella, transformándose así en detective. Cayetano, el protagonista, “era el menor de los Aguilar Alamar de Jalpatagua, que está en tierra caliente. Gente seca y rehecha (sangre morisca corría por sus venas), los Aguilar eran «pobres –pero no tanto»”. Rodrigo Rey Rosa, *Los sordos*. (México: Alfaguara, 2012), posición del ebook: 236. En Guatemala, tal y como en toda América Central y Latina, parece valer la reflexión de Borges según la cual el detective no puede ser un policía ya que para los argentinos el policía es una “maffia” (sic) y los únicos valores positivos se encuentran en lazos de otro tipo como la amistad o el respeto. Jorge Luis Borges, “Nuestro pobre individualismo”, en Id., *Otras Inquisiciones*. (Madrid: Alianza, 2003), pág. 57. En *Los sordos* es muy evidente esta actitud también por parte de la burguesía más pudiente del país, ya que al necesitar un guardaespaldas, Clara no quiere di ex-kaibiles, ni ex PAC (Patrullas de Autodefensa Civil), todos cuerpos ligados con las violencias del Estado en los años de la guerra.

99 ⁸ Véase Doris Wieser, “Masculinidad y violencia de género en la novela negrocriminal nicaragüense”, en *Badebec*, 4: 8 (2015), págs. 205-232.

100 ⁹ Véase Jerry Palmer, *La novela de misterio (thrillers). Génesis y estructura de un género popular*. (México: FCE, 1983), págs. 110-111. Para Palmer, con solo entrar en escena, el detective reproduce el concepto de querigma bíblico. Es decir que, conscientes de que él posee los instrumentos adecuados para corregir las injusticias, los lectores interpretan su presencia como la garantía de la *buena novella*.

101 ¹⁰ Alan Pauls, *El factor Borges*. (Barcelona: Anagrama, 2000).

102 ¹¹ Sergio Ramírez, “Primeras palabras con Borges”, en Id., *La manzana de oro*. (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012), posición del ebook: 701-908, y Roberto Fernández Retamar, “Encuentro con Borges”, en Id., *Recuerdo a*. (La Habana: UNIÓN, 2006), págs. 230 y ss.

103 ¹² Usamos aquí la edición italiana de Walter Benjamin, *Angelus Novus*. Edición de Renato Solmi. (Torino: Einaudi, 2001), págs. 247-252.

104 ¹³ Ricardo Piglia, “Introducción”, en Id. (ed.), *Cuentos de la Serie Negra*. (Buenos Aires: CEAL, 1979), pág. 13.

105 ¹⁴ Ricardo Piglia, “Prólogo” en Id. (ed.), *Las Fieras*. (Buenos Aires: Alfaguara, 1999), pág. 12.

106 ¹⁵ Usamos aquí la edición italiana de Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*. Trad. de Alcesti Tarchetti. (Torino: Einaudi, 2004), pág. 224. El filósofo francés nos explica que el instrumento ideado por Jeremy Bentham no se limita a la vigilancia del espacio de la prisión, sino que se constituye cual metáfora del control en todos los contextos del capitalismo; Foucault individúa en panóptico el dispositivo alrededor del cual se definen los instrumentos y las formas de intervención del control en los hospitales, las fábricas, las escuelas y, por supuesto, las cárceles. Véase también Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. (Torino: Einaudi, 1995).

107 ¹⁶ Márcio Seligmann-Silva, “Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, en *Psic. Clin.*, 20:1 (2008), pág. 71. El autor añade que: “Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural”.

108 ¹⁷ Tomamos el adjetivo de la obra de Virgilio Piñera *Cuentos fríos* (1956), con la que encontramos una relación muy fuerte. Virgilio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*. (Madrid: Cátedra, 2008). Otros críticos inscriben los cuentos de Hernández en el fantástico

“cortazariano”. Esto no impide hablar de una conmixión de géneros ya que también el autor argentino practicó tours de force entre serie negra y fantástico (“Continuidad de los parques” podría ser un ejemplo). Véase José Pablo Rojas González, “‘Hechos de un buen ciudadano’, de Claudia Hernández: la naturalización de «lo fantástico»”, en Káñina, *Revista Artes y Letras*, XXXVIII: 1 (2014), págs. 43-55.

109 **18** Emanuela Jossa, “Il braccio, il rinoceronte: raccontare El Salvador”, en Claudia Hernández, *Fastidio di avere un rinoceronte e altri racconti*, edición de Emanuela Jossa (Firenze: Le lettere, 2014).

110 **19** Vicente Cervera y Mercedes Serna, “Introducción”, en Viriglio Piñera, *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, pág. 67.

111 **20** Alexandra Ortiz Wallner, “Claudia Hernández: por una poética de la prosa en tiempos violentos”, en *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 6 (2013), pág. 3.

112 **21** Carlos Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. (La Habana: Casa de las Américas, 2005).

113 **22** Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*. (Caracas: Monte Ávila, 1990), págs. 12-13.

114 **23** En la colección de cuentos de jóvenes escritores guatemaltecos *Ni hermosa ni maldita* (Guatemala: Alfaguara, 2012) abundan las narraciones en las que el crimen define el espacio. De los 24 cuentos que constituyen la antología, muchos son de ambientación urbana o en general criminal. La mayoría de ellos no se limitan a representar la violencia, sino que articulan la amenaza generalizada a través del complot o de la resistencia a él. Esta ficción paranoica nos parece muy relevante en la literatura centroamericana contemporánea, como veremos más adelante.

115 **24** Usamos aquí la edición presente en Werner Mackenbach (ed.), *Cicatrices. Un relato del cuento centroamericano*. (Managua: Anamá, 2004), pág. 186. Las demás citas se refieren a esta edición.

116 **25** Beatriz Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana reciente* (Guatemala: F&G, 2009), págs. 118-119. Más adelante en el ensayo de la Cortez, leemos: “Butler señala, por lo tanto, que no puede llevarse a cabo la formación del sujeto sin la existencia del lazo pasional que lo une a aquello que, a su vez, lo subordina: la regulación social”, pág. 215.

117 **26** Alexandra Ortiz Wallner, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2012). La autora habla de inversiones de puntos de vista que en esta novela resultan ser, en fin, especulares: los dos personajes proceden de diferentes organizaciones ideológicas pero finalmente se encuentran en el crimen como praxis. Desde cierto punto de vista es una indagación de la historia: “La novela pone en acción la dimensión *friccional* del texto y sirve para escenificar su hibridez. La recuperación de voces disímiles de la H/historia [...] pueden a su vez rearticular una “memoria de los vencidos” con el fin de otorgar sentido al presente y crear un horizonte utópico común”, pág. 101.

118 **27** Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*. (Barcelona: Tusquets, 2001), pág. 12.

119 **28** Para una lectura de *El arma en el hombre* en términos testimoniales, véase Betriz Cortez, *Estética del cinismo*, págs. 90 y ss.

120 **29** Horacio Castellanos Moya, *El arma en el hombre*, pág. 102.

121 **30** Leopoldo Fabiani, “Da Sarajevo alle Twin Towers e oltre”, en Ranieri Polese (ed.), *Il complotto. Teoria, pratica, invenzione*. (Parma: Guanda, 2007), pág. 109.

122 **31** El concepto de paranoia y complot es típico de la retórica política de Estados Unidos, tal y como apunta Richard Hofstadter en su conocido ensayo *The Paranoid Style in American*

Politics. (London: Vintage Book, 2008). Para tener una idea de las potencialidades narrativas del *paranoid style* véase Kate Tuckett, *Conspiracy Theories*. (Chichester: Summersdale, 2004). Planteamos nuestras ideas también a raíz de las relecturas críticas recientes de algunas obras o tradiciones literarias. Por ejemplo, a partir de las ideas de Ricardo Piglia (los artículos “La ficción paranoica” de 1991 y “Teoría del complot” de 2005), en Argentina se ha desarrollado la idea de que muchos autores del siglo XX estructuran sus obras en términos de complots. Véase Pablo Besarón, *La conspiración. Ensayo sobre el complot en la literatura argentina*. (Buenos Aires: Simurg, 2009).

123 **32** Tomamos estas novelas breves de la colección *Imitación de Guatemala* (Madrid: Alfaguara, 2013).

124 **33** Ernesto Sábato, *Uno y el universo*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), pág. 78.

125 **34** Adriana Sara Jastrzębeska, “De historia a paranoia. Dos novelas negras centroamericanas”, en *Centroamericana*, 21, 22: 1, 2, (2012), págs. 337-350, Emanuela Jossa, “Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya y *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa”, en *Centroamericana*, 23: 2, (2013), págs. 31-58.

126 **35** Añadimos a este elenco también *El sueño del retorno* (2014).

127 **36** Jorge Luis Borges, *Borges oral*. (Buenos Aires: Bruguera, 1983), pág. 81.

128 **37** Daniel Link, en los mismo años de la publicación de la novela de Castellanos Moya, escribía: “[e]l modelo de funcionamiento de la literatura policial ha llegado incluso a alcanzar estatuto epistemológico”. Daniel Link, “Introducción”, en Id. (ed.), *El juego de los cautos*. (Buenos Aires: Marca, 2003), pág. 10. Leopoldo Fabiani cita al escritor norteamericano Don DeLillo, según el cual el complot satisface “un particolare tipo di nostalgia: la nostalgia per il grande disegno, per la cospirazione che spiega assolutamente tutto”, Leopoldo Fabiani, “Da Sarajevo alle Twin Towers e oltre”, pág. 114.

129

Para citar este artículo :

Andrea Pezzè, « El género policial en Centroamérica: entre peculiaridad local y episteme latinoamericano », Boletín AFEHC N°69, publicado el 04 junio 2016, disponible en: http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=4304

Comentarios

Normas de uso


Esta es la opinión de los lectores de la AFEHC, no de la AFEHC No está permitido verter comentarios injuriantes. Reservado el derecho a eliminar los comentarios que consideremos fuera de tema. Una vez aceptado el comentario, se enviará un correo electrónico confirmando su publicación.


¿No tienes una cuenta todavía?

[Puedes crear una \(index.php?action=dir_add\)](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=dir_add)

Como usuario registrado usted podrá publicar de forma inmediata comentarios con su nombre.

Desde 2001, A.F.E.H.C., Todos los Derechos Reservados.

Powered by : 

Página albergada por : 
2.6.1d