

Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla

Narrativas del crimen en América Latina

Transformaciones y transculturaciones del policial



LIT Ibéricas 3

LIT

Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla
Narrativas del crimen en América Latina

LIT Ibéricas

Estudios de literatura iberorrománica
Beiträge zur iberoromanischen Literaturwissenschaft
Estudos de literatura ibero-romântica

herausgegeben von

Prof. Dr. Tobias Brandenberger
(Universität Göttingen)

Prof. Dr. Albrecht Buschmann
(Universität Rostock)

Prof. Dr. Marco Kunz
(Université de Lausanne)

vol. 3

LIT

Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla

Narrativas del crimen en América Latina

Transformaciones y transculturaciones
del policial

LIT

Umschlagbild: Leo Arias. Todos los derechos reservados.

Esta publicación ha sido financiada por la Organización Neerlandesa para la Investigación Científica (NWO).



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-11700-7

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2012

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 320 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, e-Mail: mlo@medien-logistik.at

Schweiz: B + M Buch- und Medienvertrieb, e-Mail: order@buch-medien.ch

ÍNDICE

Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla: Introducción a cuatro manos	9
<u>Transformaciones del género policial en América Latina</u>	
Mempo Giardinelli: Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen	27
Valeria Grinberg Pla: Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma	39
Uriel Quesada: De <i>Castigo divino</i> a <i>El cielo llora por mí</i> : 20 años del neopoliciaco centroamericano	59
<u>El género y su popularidad: de miedos y atracciones</u>	
Albrecht Buschmann: Violencia y racionalidad en la narrativa de detección: algunas preguntas teóricas al género policiaco	77
Glen Close: Desnudarse y morir: la erotización del cadáver femenino en el género negro	89
Verena Dolle: Espacios al margen de la ley	109
<u>Formas de la violencia en el policial mexicano</u>	
Marco Kunz: Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente	129
Ana Luengo: El fronterizo género policial: <i>Tijuana City Blues</i> y <i>Loverboy</i> de Trujillo Muñoz ¿una nueva propuesta?	141
Brigitte Adriaensen: El exotismo de la violencia ironizado: <i>Fiesta en la madriguera</i> de Juan Pablo Villalobos	155
<u>Detectives latinoamericanos en acción</u>	
Carlos van Tongeren: Cinismo, ironía y humor negro en la narrativa negra de Rolo Diez	171
Daniel Noemi Voionmaa: Literatura y estado de excepción desde Heredia y Belascoarán Shayne	187

Incursiones del policial en las batallas por la memoria

- Doris Wieser: *Whodunit e intratextualidad en La diabla en el espejo y El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya 203

- Silvana Mandolessi: *A quien corresponda: policial negro y memorias de la militancia revolucionaria en la novela posdictatorial* 217

Exploraciones metaficcionales en el género policial

- Hartmut Nonnenmacher: La tematización de la literatura y la cultura popular en la narrativa policiaca hispanoamericana 235

- Rosa Pellicer: Estrategias metaficcionales en la narrativa policiaca hispanoamericana 249

- Sobre los autores** 265

Introducción a cuatro manos

El origen de este volumen se encuentra en el deseo de reflexionar, dentro del amplio espectro de las narrativas de la violencia, sobre el género policial en todas sus variantes, en tanto discurso literario y fílmico específico que ha permitido articular desde sus primeras manifestaciones las más variadas posiciones sobre la violencia, la ley y el orden, la justicia y la modernidad. Con este objetivo, hace dos años, convocamos a participar en la sección «De la realidad a la representación y viceversa: narrativas del crimen en la literatura y el cine latinoamericanos» del Hispanistentag a realizarse en Passau, en marzo de 2011. Durante este encuentro, discutimos los modos en los cuales, tanto en la literatura como en el cine latinoamericanos, el policial ha funcionado como espacio de reflexión tanto sobre la violencia como sobre el género mismo, y por extensión sobre la literatura y el cine, es decir sobre los modos de representación, circulación y resignificación de la violencia.

La pregunta principal que nos planteamos es cómo la novela policial, en todas sus variantes y combinaciones de la novela de enigma, la novela negra, el *thriller* o la narconovela, pone en escena la violencia, al tiempo que lleva a cabo importantes transformaciones formales y transculturaciones regionales del género a lo largo de su historia en América Latina. El presente volumen intenta dar algunas respuestas a este interrogante y algunas pistas sobre los derroteros del policial por esas tierras. Sin embargo, antes de adentrarnos en la cuestión de la idiosincrasia del policial latinoamericano, nos parece necesario definir el concepto mismo de la violencia, así como también tomar una posición en el laberinto terminológico que rodea el género policial.

En cuanto al concepto de la violencia, nos resultó particularmente fructífera la distinción elaborada por Slavoj Žižek, en su libro *Violence: Six Sideway Reflections* (2008), entre violencia subjetiva, violencia sistémica y violencia lingüística. Según Žižek, la violencia subjetiva tiene un origen claramente identificable a primera vista: un asesino en serie, el servicio secreto de un régimen dictatorial, una banda de narcotraficantes que siembra el terror. Sin embargo, detrás de esta violencia subjetiva, se esconde una violencia sistémica: lo que Žižek llama las consecuencias catastróficas del funcionamiento aparentemente impecable de los sistemas políticos y económicos actuales (2008: 1). En este contexto, es interesante destacar que incluso un pensador como Jan Philipp Reemtsma, quien sostiene que –a pesar de todo– la modernidad sigue siendo el último bastión contra la tolerancia o legitimación de la violencia, no puede menos que admitir lo ingenuo que sería considerar

actos de violencia extrema (mutilación, torturas) como simples excepciones o aberraciones patológicas (cfr. 2008, esp. cap. 2), reconociendo de este modo la compleja e inevitable relación entre modernidad y violencia.

Es sabido que desde sus inicios, la novela negra en Estados Unidos se concentró más bien en denunciar los estragos sociales producidos por el sistema capitalista durante los años 20 y 30, sin por ello llegar a una denuncia del sistema en sí, sino ateniéndose a criticar tan sólo sus síntomas puntuales (cfr. Close 2006: 145). En otras palabras: el *hard-boiled* estadounidense se enfocaba en la violencia subjetiva, sin adentrarse en la denuncia de la violencia sistémica responsable de aquella. En América Latina, en cambio, se nota una tendencia a centrarse más en el cuestionamiento de la violencia sistémica detrás de las explosiones incidentales de la violencia subjetiva. Así, la narrativa policial latinoamericana no sólo denuncia la violencia ejercida a muchos niveles por gobiernos dictatoriales, piénsese en el clima asfixiante de *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia o en la temática de la primera novela protagonizada por el detective Heredia, *La ciudad está triste* (1987) de Ramón Díaz Eterovic, sino que también desde muy temprano demostró una preocupación por denunciar la implementación del neoliberalismo, como ocurre en la serie protagonizada por el detective Héctor Belascoarán Shayne de Paco Ignacio Taibo, iniciada con la publicación de *Días de combate* en 1976. En este contexto cabe recordar que no por casualidad, Piglia retoma la famosa sentencia de Bertold Brecht, "¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?" [Der Bankraub ist eine Initiative von Dilettanten. Wahre Profis gründen eine Bank] como epígrafe de su novela *Plata quemada* (1996) en cuyo centro se encuentra una acerriña crítica a la violencia del capitalismo. Ya en su clásico ensayo «Sobre el género policial» de 1974, y reconociendo la relación intrínseca entre la exposición de la violencia sistémica y el policial negro latinoamericano, el mismo Piglia considera que la máxima de Brecht es la mejor definición posible para una serie negra (2001: 62). Lo mismo le ocurre al protagonista de *El décimo infierno* (1999) de Mempo Giardinelli, quien se pregunta en varias ocasiones cuál puede ser su crimen –acaba de asesinar unas tres o cuatro personas, parece haber perdido la cuenta– en comparación con la violencia de género (y en este caso la crítica sistémica se dirige más bien hacia las estructuras sociales opresivas del patriarcado, cuyas bases se encuentran –no obstante– en la propiedad privada) ejercida día a día por los innumerables maridos que le pegan a su mujer o la aterrorizan psicológicamente (cfr. 1999: 77).

Además de explicar la correlación entre la violencia subjetiva y la sistémica, Žižek llama la atención sobre la violencia lingüística, es decir, sobre la violencia simbólica de todo lenguaje, la cual precede tanto a la

violencia sistémica como a la subjetiva. Lo interesante de esta perspectiva es que invita a pensar en el lenguaje no como reflejo de la realidad social, sino como su condición de posibilidad. En este sentido, habría que preguntarse hasta qué punto el discurso violento del género policial más que reflejar –de forma mimética– la violencia, propone una reflexión más profunda sobre la violencia simbólica del lenguaje en sí como instancia productora y legitimadora de realidades violentas. Por extensión, la novela policial posibilita una crítica de la racionalidad moderna, es decir de la gramática en la cual se asienta la lógica del capitalismo, a través de una exploración, a veces cínica, a veces lúdica, de la violencia del lenguaje en su propia materialidad. Esta característica permite pensar la novela policial latinoamericana como un lenguaje violento volcado no sólo sobre la realidad, sino también sobre sí mismo, en una autorreferencialidad que lejos de agotarse en el gesto metaliterario, se embarca en ambiciosas reflexiones sobre la violencia lingüística de la modernidad.

Pero, ¿a qué nos referimos cuando decimos literatura o género policial? Dado que hay muchas denominaciones en circulación y que incluso un mismo calificativo es usado a veces con distintos significados por diferentes autores, queremos aclarar nuestro uso de la terminología en curso. Elegimos *género policial/policiaco/policíaco*¹ (y en consecuencia literatura y cine policiales), por parecernos la denominación que corresponde al uso más habitual en la lengua española, equivalente al francés *roman policier*, al inglés *crime novel*, y al alemán *Kriminalroman*, como la categoría más amplia y abarcadora bajo la cual se encuentran las múltiples variantes del género. La clasificación sistemática propuesta por Hubert Pöppel en su estudio sobre *La novela policiaca en Colombia* (2001: 26) permite no sólo visualizar el abanico de las variantes existentes del género policial (dependiendo del modo en el que cada texto en particular resuelva aspectos formales tales como el enfoque en el detective o en el criminal, el que haya o no una investigación, el método usado por el detective para resolver el crimen o misterio, la restitución o no del orden social, la consecución o no de la justicia, el final cerrado o abierto), sino también comprender que dentro del género hay espacio para jugar libremente con estas variables, por lo que nuevas formas del policial son posibles. Así, como es evidente en el esquema propuesto por Pöppel, la novela de enigma, la novela dura o negra, el *thriller* y la novela de espionaje son variaciones del género policial. Corresponde hacer la salvedad, no obstante, de que Pöppel utiliza

¹ Somos conscientes de que no hay una única forma panhispánica y que, dependiendo de la variante de español que uno hable, utilizará preferentemente la forma «policial», «policíaca», «policíaco». A nuestro entender, todas estas son formas legítimas que ponen en evidencia las diferencias de uso entre los distintos colaboradores del volumen, reflejo a su vez de la diversidad lingüística del español y de su carácter plurinormado.

género negro como sinónimo de policial. No compartimos esta homologación ya que la novela y el cine negros responden, como indica William Nichols (2010) a una sensibilidad o poética surgida en los Estados Unidos en los años 20 pero que no se limita al contexto geográfico y cultural norteamericano, sino que es productiva en contextos culturales diversos entre los que se encuentra el latinoamericano; es decir que se trata de una de las variantes del policial. Como es sabido, en la narrativa negra o dura (*hard-boiled*) ya no importa tanto la solución del misterio, y el detective, si lo hubiera, no descubre al culpable gracias a su suprema inteligencia, sino más bien por azar o ayudado por el uso de la fuerza. Esto es así, explica Nichols, porque el violentamiento y el desencanto de los sujetos "se encuentran en el corazón de la poética de la novela negra, en el cual lo estético, lo temático y lo mítico se fusionan con lo social y lo histórico en lo que Frederic Jameson ha denominado la "ideology of form" [ideología de la forma]" (Nichols 2010: 299). Por ende, la novela y el cine negros se definen por esta poética violenta y desencantada, lo que no es aplicable a las novelas de enigma clásicas. Ya Mempo Giardinelli (1984), en su clásico estudio sobre *El género negro*, señala que esta narrativa "se caracteriza por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo" (10; énfasis nuestro), de modo que el crimen deja de ser tratado como un problema racional, para pasar a ser visto en su dimensión social, lo que se traduce en una poética dura. Aquí realismo no significa costumbrismo o naturalismo, sino la búsqueda de un lenguaje despiadado.

En el ámbito de los estudios literarios latinoamericanos, hay una marcada tendencia a considerar las transformaciones de la novela en relación con sus enfoques temáticos; así, es habitual hablar de la novela de dictador, la novela bananera o la narconovela. Si bien reconocemos la importancia de pensar críticamente un conjunto de textos que gira alrededor de una problemática en particular, del mismo modo nos parece relevante tener en cuenta que estos corpus textuales también forman parte de tradiciones escriturarias más amplias, con las que comparten los procedimientos literarios o la sensibilidad, de modo que las novelas de dictador como *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos o *El Señor Presidente* (1966) de Miguel Ángel Asturias se inscriben dentro del realismo mágico, las novelas bananeras de Carlos Luis Fallas, Ramón Amaya Amador y Joaquín Beleño forman parte de la corriente socialrealista, mientras que narconovelas como *Balas de plata* (2008) de Élmer Mendoza o *Tiempo de alacranes* (2005) de Bernardo Fernández ponen en funcionamiento estrategias típicas del género policial. Esto no impide, por otra parte, que las nuevas temáticas hayan afectado la estructura del policial: si la novela negra tenía la metrópolis como escenario preferido, la narconovela ha vuelto a destacar otros espacios

como la jungla (*El arma en el hombre* [2001], de Horacio Castellanos Moya), o el desierto (2666 [2004] de Roberto Bolaño).

Entender estas relaciones estructurales nos permite visualizar, para el caso del policial que nos ocupa en el presente volumen, la magnitud de su productividad en América Latina: desde *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez hasta *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, pasando por *Realidad nacional desde la cama* (1990) de Luisa Valenzuela y *Que me maten si...* (1996) de Rodrigo Rey Rosa, el policial se nos descubre como una forma de narrar que, en lugar de funcionar como corset genérico, ha dado lugar a una literatura que juega libremente con sus principios constructivos, rompiendo esquemas preestablecidos y combinándolos con otras tradiciones y formas preestablecidas de narrar. De hecho, tal vez el policial sea sólo un lenguaje, una mirada, que son puestos en acción, como una máquina simbólica más, en conjugación con otros modos de decir, de filmar, de representar la realidad. Por eso nos parece importante discutir hasta qué punto vale la pena seguir hablando del policial como un género y si no sería más apropiado referirnos a un modo particular de narrar. Porque si bien entendemos que las definiciones muy amplias de la literatura y del cine de corte policial terminan siendo poco operativas, nos parece que una definición demasiado estrecha o ahistorical también sería problemática, porque una de las consecuencias de la vitalidad del género en América Latina es su versatilidad en más de un sentido: a través del tiempo, es decir que es fundamental tener en cuenta su historización; a nivel regional, es decir en lo que respecta a las variantes producto de su hibridación con tradiciones literarias y filmicas locales, así como también su inserción en discusiones político-culturales de regiones o países determinados. En una palabra, nos parece que más que un transplante del género, lo que ha tenido lugar, es una apropiación del mismo, de ahí los rasgos de transculturación que pueden identificarse en su práctica latinoamericana. Por eso, constatamos junto con David Lagmanovich (2001) que, en América Latina, lejos de reproducir los modelos europeos o estadounidenses del género, los autores se han apropiado del mismo adaptándolo a las propias necesidades narrativas y a las problemáticas locales. Es justamente este proceso de territorialización el que da pie a las transformaciones y transculturaciones del policial a las que nos referimos en el título de nuestro volumen.

Así como la transformación del policial es evidente en la utilización de sus técnicas más allá de los límites de la literatura estrictamente policial, como en el caso de las anteriormente citadas novelas de García Márquez, Bolaño, Valenzuela y Rey Rosa, también lo es en su hibridación con otros géneros literarios como la novela histórica, el testimonio o el

Bildungsroman. Es más, los híbridos del policial con formatos documentales típicamente latinoamericanos como la crónica y el testimonio –piénsese por ejemplo en el ya clásico *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh– es probablemente una de las características más sobresalientes de su transculturación. Por último, la hibridez del policial se articula también en términos intermediáticos, es decir, en las complejas conexiones e intercambios entre el cine y la literatura policiales, y con otros cines de género: ciencia-ficción, terror, gótico. Una película como *Crónica de una fuga* (2006) de Israel Adrián Caetano se vale de estrategias del cine gótico y de terror, así como del registro testimonial, ya que el film es una adaptación de *Pase libre*, el testimonio de Claudio Tamburrini, sobreviviente del campo clandestino de detención conocido como la Mansión Seré durante la última dictadura militar en Argentina. Además, también introduce elementos de la novela negra, al centrarse en los supuestos criminales, detenidos ilegalmente por órdenes del gobierno y torturados de manera salvaje, para así poner en cuestión la legitimidad del Estado que los victimiza por medio de prácticas aberrantes.

De manera similar al modo en el que se ponen en cuestión las fronteras entre los distintos géneros o subgéneros literarios, dentro del policial mismo, algunas de sus reescrituras latinoamericanas desestabilizan la clara separación entre novela negra y novela de enigma. En efecto, si bien esta distinción se mantiene en gran parte de la producción latinoamericana, que preferentemente ha adoptado a partir de los años 70 el modo narrativo de la vertiente negra, el resurgimiento del relato problema en años recientes con novelas como *Crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez o *Blanco nocturno* (2010) de Ricardo Piglia, más que reproducir la fórmula (ya remanida) del *whodunit* y su lógica infalible, invita a repensar la distinción tradicional entre la novela de enigma y las narrativas negras o *hard-boiled*.

Asimismo, las transformaciones del género afectan aspectos centrales de la estructura típica de la literatura policial, como el rol asignado al detective o la solución del misterio, reescribiendo de este modo las reglas del juego para América Latina. En efecto, una de las marcas más claras de la transculturación del género en el contexto latinoamericano que ya ha sido estudiada es la ausencia o falta de importancia del detective en muchas novelas negras, lo que deviene en un énfasis en la figura del criminal, fenómeno sobre el que ha llamado la atención Glen S. Close (2006) y que es evidente en novelas como *Plata quemada* (1996) de Ricardo Piglia, *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza, o *Puerto Apache* (2002) de Juan Martini, entre muchas otras.

En estas novelas, tanto la ausencia del detective como su sustitución por un periodista² o su desplazamiento del centro de la trama (es decir que si bien aparece un detective o policía en la novela, su actuación es periférica e irrelevante) resultan en la consecuente focalización del relato en los parias de la sociedad (asesinos a sueldo, estafadores, ladrones, drogadictos, soldados o ex-guerrilleros desmovilizados), mostrando hasta qué punto en América Latina la viabilidad del género policial tiene que ver con su capacidad de proponer personajes e historias creíbles, anclados en el imaginario regional o nacional. Pero sobre todo, desde el punto de vista discursivo, este tipo de novela negra ofrece una mirada sobre el crimen y la violencia desde los márgenes de la respetabilidad y la institucionalidad, por lo que abre un debate sobre los términos en los que estas se definen, invitando a reflexionar sobre la relación dialéctica entre la aparente violencia subjetiva ejercida por este o aquel criminal con la injusticia social del sistema, en los términos planteados por Žižek a los que nos referimos más arriba.

También la crítica a las instituciones y al *establishment*, que desde siempre ha sido posible a través de las estrategias narrativas del género policial, sobre todo en su variante *hard-boiled*, es llevada en América Latina hasta sus últimas consecuencias por medio de otra transformación del género, analizada en profundidad por Amelia Simpson en su clásico *Detective Fiction from Latin America* (1990): la de romper con la expectativa, no tanto de ofrecer una solución al crimen, sino de garantizar el restablecimiento de la justicia. Así, en las novelas *Penúltimo nombre de guerra* (2004) de Raúl Argemí y *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo o en una película como *La zona* (2007) de Rodrigo Plá es difícil distinguir entre criminales y buenos ciudadanos o policías y ladrones, e incluso hay casos, como la ya citada *Crónica de una fuga* o la novela *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano, en los que la máxima violencia es ejercida impunemente por el Estado, conllevando un replanteamiento de quiénes son realmente las víctimas y quiénes los victimarios en el sentido de la pregunta de Brecht a la que se refiere Piglia. Lo que parece estar en juego en estas narrativas policiales es una suspensión del juicio moral por parte del narrador, como los que hacen los detectives desencantados Heredia (en las novelas de Ramón Díaz Eterovic) y Héctor Belascoarán Shayne (en la serie de Paco Taibo II) o el policía existencialista Mario Conde (en el cuarteto de Leonardo Padura). Tal vez, la falta de una instancia moral explícita dentro de la novela vuelque esa tarea en el lector, quien asumirá, o no, el desafío del pensamiento crítico.

² Tanto en *Plata quemada* como en *Cuestión es perder de método* (1997) de Santiago Gamboa, el trabajo del detective es realizado por un periodista, figura creíble e importante en América Latina, en donde el periodismo de investigación ocupa un rol de denuncia significativo.

Por otro lado, y al mismo tiempo que incorporan elementos discursivos o temáticos regionales o nacionales al género policial, contribuyendo al proceso de su territorialización, muchos autores han empezado a orientarse en los mercados europeos (piénsese en la Semana Negra de Gijón o en la colección *Série Noire* de la prestigiosa editorial parisina Gallimard, que sólo incluye a autores latinoamericanos a partir de 1993) y por lo tanto a escribir para un público internacional. Cabría preguntarse, entonces, hasta qué punto esta orientación tiene o no influencia en la forma de escribir y por lo tanto en el discurso del género. Tener en cuenta este tipo de interacciones con el mercado del libro y el campo cultural europeo nos lleva a vislumbrar la complejidad de la transculturación, entendida como un proceso de múltiples intercambios, préstamos y fusiones entre las distintas áreas culturales en las que se mueve la literatura policial a ambos lados del océano, y no como una calle de sentido único. También la literatura policial europea y norteamericana, dicho sea de paso, acusa recibo de este *transfer* cultural entre las orillas, en las referencias borgeanas en *Il nome della rosa* (1980) del italiano Umberto Eco, en novelas como *Quinteto de Buenos Aires* (1997) del español Manuel Vázquez Montalbán, y –muy notoriamente– en la obra de autores jóvenes que, como Laura Alcoba y Patricio Pron, publican en Europa sobre temáticas (evidentemente no sólo) argentinas; para no hablar de los numerosos escritores latinos en los EE.UU., entre los que se cuentan Rolando Hinojosa, Rudolfo Anaya, Lucha Corpi, Michael Nava, Alicia Gaspar de Alba y Marcos McPeek Villatoro, quienes –así lo explica Ana Patricia Rodríguez– "usan el género de la novela negra para poner en tela de juicio las instituciones autoritarias, los valores normativos y las condiciones socioeconómicas y políticas en los cuales origina la criminalización de los latinos en los EE.UU" (2010: 425). No obstante, dichos autores publican en dicho país y en inglés, es decir haciendo uso del mercado editorial norteamericano en su propio terreno.

Pero no sólo la producción de autores latinoamericanos radicados o nacidos en Europa o Estados Unidos contribuye a la deslocalización del género policial. También la provocadora propuesta de Guillermo Martínez, que en *Crímenes imperceptibles* sitúa la trama nada menos que en Inglaterra, cuna de la novela policial clásica, afirma la potestad de Latinoamérica para escribir novela policial a secas, sin el aditivo de color local. A diferencia de aquellos primeros escritores que, tanto en España como en América Latina, incursionaron en el policial usando pseudónimos anglosajones (y también ambientando sus novelas en los territorios paradigmáticos de la *crime novel*) con el objetivo de legitimar su uso de un género considerado foráneo, Martínez usa el género como propio, arrogándose el derecho no sólo de desarrollar la acción en pleno Oxford, sino colocando, además, un protagonista argentino devenido

detective *amateur* en el centro de la trama, metáfora del gesto decolonial de la novela. Así, constatamos que a la fase de imitación de modelos extranjeros, y a la de territorialización del género, se le suma una etapa de deslocalización, en la cual los procesos translocales y transculturales ponen en cuestión el binomio centro y periferia.

En este contexto, también es importante reflexionar sobre el rol del binomio centro y periferia en el género policial en relación con el concepto de "exotismo de la violencia", introducido por Ignacio Sánchez Prado (2005), que según él caracteriza la producción cultural mexicana, e incluso latinoamericana, contemporánea. En efecto, Sánchez Prado sostiene que en el cine mexicano -y latinoamericano- ha habido desde los años 90 una transición de una preferencia por la estética del realismo mágico hacia el predominio de una estética de la violencia. Es interesante constatar que el argumento de Sánchez Prado a veces se ve reproducido implícitamente en la percepción de la novela policial, especialmente de la narconovela, como literatura que contribuye a reafirmar el estereotipo de la esencia violenta latinoamericana. Tanto en el área de la narconovela mexicana como en el área de la llamada literatura de la violencia colombiana varios críticos se han molestado ante lo que consideran una utilización de la violencia como producto de exportación rentable, que crea una imagen sensacionalista o caricaturizada, no fidedigna de estos países en el extranjero (cfr. Jaramillo [2000] y Jáuregui y Suárez [2002]). En el caso de la literatura mexicana, notamos la tendencia a criticar aquellas narconovelas que crean una imagen sensacionalista y superficial de un México poblado de "druglords and guns and girls" (Adam Thirlwell 2011: Kindle Location 20). En el contexto colombiano son bien conocidas las polémicas a las que dio lugar la película basada en la novela *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, hasta tal punto que Germán Santamaría, un reconocido periodista, propuso incluso censurar esta película, argumentando que da una imagen violenta de Medellín (y del país entero) totalmente dañina (cfr. 2000: 5). Sin embargo, aunque *La virgen de los sicarios* se distancia de la novela policial clásica al enfocarse en la perspectiva de los criminales, no por eso se limita a vender la violencia como un producto *made in Colombia*. De hecho, por medio del cinismo articula una crítica social aguda, que, al mismo tiempo, ha dificultado su recepción.

En consecuencia, nos parece exagerado sostener que el género policial contribuye sin más a la exotización de América Latina como continente violento. Además de escritores consagrados como los ya mencionados Fernando Vallejo y Roberto Bolaño –cuya obra ha alimentado sustancialmente el debate sobre esta imagen de América Latina como cuna de la violencia o del mal–, hay otros autores menos conocidos cuya

obra ilustra cómo el género policial puede aportar una visión crítica sobre la violencia. Así, en *O Xangô de Baker Street* (1995) de Jô Soares o en *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, la identificación de América Latina con la violencia es carnavalizada a través de una mirada hacia occidente mismo, cuya modernidad es retratada, en cambio, como fuente de violencia. Dicha carnavalización conlleva, pues, un desenmascaramiento, más o menos radical, y con frecuencia irónico o humorístico, de los estereotipos asociados con el fantasma de la violencia latinoamericana.

De hecho, la ironía y el humor no sólo cumplen un papel esencial en la deconstrucción de los estereotipos reinantes. Siempre han tenido un papel fundamental en las estrategias de supervivencia del género. Así, en sus inicios, gracias a la parodia y al pastiche, la novela detectivesca europea o norteamericana pudo ser transmitida a nuevos contextos regionales. Ejemplos paradigmáticos de este fenómeno son *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *a.k.a.* Bustos Domecq para la novela de enigma y *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano para la novela negra, en los que se evidencia la manera en que el género supo regenerarse por medio de reflexiones metaliterarias que aseguraban su carácter irónico y lúcido, en una palabra, su innovación feliz.

Por otra parte, la ironía se ha revelado también como un instrumento eficaz para cuestionar el espectro de la violencia sistémica, tanto política como económica, que se esconde como un holograma detrás de la realidad violenta. Al cuestionar continuamente la dicotomía entre lo verdadero y lo mentiroso, la apariencia y la realidad, al sembrar la duda en el texto, la ironía se presenta como un instrumento esencial para el análisis de la realidad latinoamericana. Un buen ejemplo de ello es la novela *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, cuyo protagonista se deja engañar ingenuamente por las mentiras y las tretas de un discurso oficial cuya apariencia legal esconde una realidad altamente represiva. Otros claros ejemplos del uso del humor y la ironía para criticar la violencia sistémica se pueden ver en *El hombre de Montserrat* de Dante Liano, en *Qué raro que me llame Guadalupe* (1998) de Myriam Laurini y en *La diabla en el espejo* (2001) de Horacio Castellanos Moya.

Por último, la ironía también puede ser una manera de acercarse de forma indirecta y oblicua a los traumas generados por la violencia. Este parece ser el caso de la famosa novela *2666* de Roberto Bolaño, donde las elipsis y las digresiones del narrador nos distraen y desvían con ironía cruel del misterio y del origen de la violencia; una violencia al mismo tiempo inminente y palpable en el discurso falsamente ingenuo del narrador.

En realidad, tanto la risa bajtiniana carnavalesca como la sonrisa maliciosa provocadas por el humor (negro), la ironía y la parodia disparan un proceso metarreflexivo sobre el género policial y su inscripción transcultural en el contexto latinoamericano. No por casualidad, Amelia Simpson, en su ya citado estudio, plantea que la novela negra en América Latina se aparta de la vertiente norteamericana precisamente porque funciona como espacio de reflexión y crítica, tanto sobre el género literario como sobre la sociedad (1990: 23-24). Ella nota que esta metarreflexión adquiere tres modalidades diferentes: satírica, docuficcional y circular (producto de la negación de la lógica argumentativa del género con respecto a las expectativas de solución final del crimen o misterio), de modo tal que los policiales latinoamericanos pueden leerse a la manera de un palimpsesto (cfr. 1990: 182-183). Constatamos entonces junto con Simpson que la autorreferencialidad del policial es una de las más interesantes transformaciones del género en América Latina.

Las estrategias de literarización, tan abundantes en los policiales latinoamericanos, constituyen, pues, una variante más de la metarreflexión crítica, de modo que el carácter estrictamente formulaico del policial tradicional se desdibuja en relatos o novelas fruto de la pluma de autores latinoamericanos cuyos textos ponen en cuestión la división entre alta y baja literatura. Así, los juegos explícitos con las convenciones del género, la gran cantidad de citas y referencias intertextuales tanto como las constantes reflexiones metatextuales, y específicamente metaliterarias, son indicadores de la voluntad o –mejor dicho– la conciencia literaria del policial en América Latina, es decir, de una práctica escrituraria que se entiende e inscribe a sí misma como discurso literario sobre la violencia.

Las transformaciones del género policial, algunas de las cuales han sido generadas específicamente por su transculturación en tierras latinoamericanas, han garantizado su supervivencia e incluso le han ganado un espacio nada desdeñable en la producción literaria de las últimas décadas. No obstante, en América Latina el policial también mantiene la tensión entre el carácter formulaico prevalente en los orígenes estereotipados del género (cfr. Todorov 1971) y la dimensión crítica asociada a su reescritura creativa. Al mismo tiempo, vemos cómo la transculturación del género, particularmente su hibridación, lo libera de una atadura demasiado estrecha a las reglas del policial, evitando caer así en una mera repetición de lugares comunes. Las múltiples formas de la literatura y el cine policial, desde el relato problema hasta la novela negra, pasando por todas sus variantes y reinterpretaciones, indican que sigue siendo un modo productivo y hasta novedoso de

representar la realidad el cual conlleva, a su vez, una reflexión sobre la violencia simbólica, sistémica y subjetiva.

Claro está, la vitalidad del policial en América Latina justifica el proyecto de reflexionar sobre sus usos y sentidos en dicho contexto regional y cultural, que dio pie al presente libro sobre narrativas del crimen. Pero, ¿a qué se debe la popularidad del género entre el público lector? ¿Cuál es la atracción de ver o leer sobre cadávares, de la permanente confrontación con una muerte violenta? Si pensamos en la relación entre el policial como sistema estético y su crítica a la modernidad capitalista (es decir a la violencia sistémica en la terminología de Žižek), tal vez valdría la pena leer el policial en clave benjaminiiana. Según Walter Benjamin, el cadáver, específicamente, la calavera, es el lugar por excelencia en el cual es posible inscribir un sentido histórico por medio de la alegoría:

La historia, en todo lo que tiene, desde el comienzo, de extemporáneo, penoso, fallido, se acuña en un rostro, no, en una calavera [...]. Este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo. (1991: 343; traducción de Idelber Avelar [2000: 5])³

Mutatis mutandis, podríamos pensar que en el siglo XX y a comienzos del siglo XXI, el género negro nos confronta con la "historia sufriente del mundo" acuñada en los cuerpos mutilados, violados, vejados, en descomposición, brutalmente asesinados que pueblan el cine y la literatura policiales, porque estos cuerpos remiten alegóricamente a la violencia del sistema.

Dentro del amplio espectro de innovaciones que caracteriza al policial latinoamericano, los ensayos aquí reunidos discuten las transformaciones del género, al tiempo que dan cuenta de su territorialización en distintos contextos regionales, aportando nuevas perspectivas sobre la afirmación del policial como discurso crítico sobre la violencia. Asimismo, los cinco núcleos temáticos en los que se divide el presente volumen reflejan las preocupaciones centrales en torno a las cuales giran las reflexiones de los colaboradores, y cuya relevancia para una teorización del género policial y su práctica en América Latina ha sido expuesta en esta introducción.

El primer apartado, titulado **Transformaciones del género policial en América Latina**, reúne trabajos en los cuales se estudia la productividad del policial en el contexto latinoamericano poniendo en evidencia cómo

³ "Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopf aus. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidengeschichte der Welt".

en el proceso de su territorialización, el género ha ido desarrollando características específicamente latinoamericanas. El ensayo de Mempo Giardinelli, «Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen» da inicio al apartado, y a todo el volumen, ofreciendo un panorama crítico de los orígenes y las transformaciones del género negro en América Latina, en las cuales reconsidera también algunas observaciones expuestas en su clásico estudio *El género negro* de 1984. A continuación se encuentra «Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma» de Valeria Grinberg Pla. Este trabajo invita a repensar la tradicional distinción entre novela negra y novela de enigma a partir de la lectura de varias novelas recientes en las cuales, por medio de las estrategias narrativas típicas de esta última, tiene lugar una crítica acérrima a la modernidad que las acerca a la tradición negra. Por último, «De *Castigo divino* a *El cielo llora por mí*: 20 años del neopoliciaco centroamericano» por Uriel Quesada cierra el apartado. Como indica su título, el autor propone aquí un recorrido histórico por el género en Centroamérica, sus temáticas y estilos, que incluye información poco conocida sobre los primeros relatos policiales centroamericanos.

Bajo **El género y su popularidad: de miedos y atracciones**, hemos recogido los trabajos que reflexionan sobre los posibles motivos para la popularidad del género. En el primer ensayo, «Violencia y racionalidad en la narrativa de detección: algunas preguntas teóricas al género policial», Albrecht Buschmann aventura la hipótesis de que la narrativa policial nos ayuda a convivir con el crimen, al situarlo dentro de un marco que provee una explicación racional de la violencia. Glen Close, por su parte, en «Desnudarse y morir: la erotización del cadáver femenino en el género negro» destaca y cuestiona la presencia de un modelo necropornográfico misógino en la novela negra de habla hispana, que se origina en la fascinación por el cadáver femenino, lo cual a su vez explica cierta atracción perversa del género. Finalmente, en «Espacios al margen de la ley», Verena Dolle analiza cómo los conceptos de la ciudadanía del miedo (Susana Rotker 2000) y del fantasma de la violencia (Martín Hopenhayn 2002) son vistos con ojos críticos por el cine policial latinoamericano, especialmente en la película *La zona* (2007) de Rodrigo Plá.

El siguiente apartado, titulado **Formas de la violencia en el policial mexicano**, está dedicado específicamente a las novelas que transcurren en la región fronteriza entre México y los Estados Unidos. En la primera contribución, «Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente», Marco Kunz argumenta que la novela fronteriza mexicana ya no se enfoca tanto en cuestiones de identidad transcultural, propias de la llamada zona de contacto, sino

que hoy en día se centra más bien en la criminalidad vernácula para contar, a menudo de modo irónico, lo que pasa en el interior del país. A su vez, Ana Luengo, en su ensayo «El fronterizo género criminal: *Tijuana City Blues* y *Loverboy* de Trujillo Muñoz ¿una nueva propuesta?», apunta cómo las novelas de la frontera combinan un uso ecléctico y transcultural de modelos e influencias extranjeros con una apelación hábil a la fascinación por la violencia. En el ensayo que cierra este apartado, «El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* por Juan Pablo Villalobos», Brigitte Adriaensen estudia la manera en la cual la ironía contribuye a cuestionar el "exotismo de la violencia" (Sánchez Prado 2005) que se ha convertido en un fenómeno ampliamente difundido en el cine y la literatura latinoamericanos, al tiempo que enfatiza las relaciones de esta narconovela con el género policial.

En el apartado **Detectives latinoamericanos en acción**, se incluyen dos ensayos que indagan en el papel y la posición del detective en la novela policial latinoamericana. Por un lado, Carlos van Tongeren, en «Cinismo, ironía y humor negro en la narrativa criminal de Rolo Diez», estudia cómo las novelas de dicho autor contribuyen a denunciar, con un sentido agudo de ironía y humor, las limitaciones del detective tradicional, cuestionando hasta cierto punto el principio de la racionalidad totalizante en la novela policial. Por el otro lado, en «Literatura y Estado de excepción desde Heredia y Belascoarán Shayne», Daniel Noemi Voionmaa pone en cuestión la declaración de la muerte del detective por parte de Glen S. Close (2006) para insistir en que la mera presencia del detective y su moralidad melancólica, como figura residual y en verdad anacrónica en el contexto neoliberal, abre el horizonte para la creación de un verdadero estado de excepción en América Latina.

Bajo **Incursiones del policial en las batallas por la memoria** figuran dos trabajos centrados, precisamente, en la relación del género policial con el debate sobre la memoria. En «*Whodunit* e intratextualidad en *La diabla en el espejo* y *El arma en el hombre* de Horacio Castellanos Moya», Doris Wieser recalca que en estas novelas el lector puede adoptar el papel del detective, pero –sin embargo– la elucidación del misterio va acompañada de una visión pesimista sobre la violencia todavía imperante en la sociedad salvadoreña y sobre el éxito del proceso de reconstrucción nacional en la posguerra. Silvana Mandolessi, por su parte, en «*A quien corresponda*: policial negro y memorias de la militancia revolucionaria en la novela posdictatorial», ilustra para el contexto argentino cómo el género policial participa plenamente en los debates sobre la memoria y la responsabilidad de la militancia política durante

los años 70, como han señalado recientemente Carlos Gamerro (2006) y Elsa Drucaroff (2011).

El último apartado, cuyo título es **Exploraciones metaficcionales en el género policial**, contiene dos trabajos sobre la autorreferencialidad del género. En «La tematización de la literatura y la cultura popular en la narrativa policiaca hispanoamericana», Hartmut Nonnenmacher señala que la búsqueda de un grado de literariedad mayor por parte del género policial conlleva una hibridación entre lo culto y lo popular, lo que, a su vez, conduce a un grado de literarización tan elevado que el aspecto detectivesco prácticamente desaparece de algunas novelas. Finalmente, Rosa Pellicer, en «Estrategias metaficcionales en la narrativa policiaca hispanoamericana», rastrea varios ejemplos de la metalepsis, ilustrando cómo el pasaje de un nivel narrativo a otro contribuye a la renovación de este género, que parece negarse obstinadamente a asistir a su propio entierro.

Antes de cerrar este espacio de la introducción, quisiéramos expresar nuestro agradecimiento al Deutscher Hispanistenverband, gracias a cuyo apoyo nos fue posible organizar la sección del Hispanistentag 2011 que dio origen a este volumen; a todos los contribuyentes, pero especialmente a Mempo Giardinelli, por aceptar tan generosamente nuestra invitación a colaborar en el mismo; a los editores responsables de la serie LIT-Ibéricas por ofrecernos un espacio editorial para este proyecto; y *last but not least*, a Carlos van Tongeren, sin cuyo minucioso trabajo de edición este libro nunca hubiera llegado a sus manos.

Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla
Nijmegen y Buenos Aires, julio de 2012

Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Benjamin, Walter (1991): «Ursprung des deutschen Trauerspiels». *Abhandlungen. Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt, Suhrkamp, pp. 205-430.
- Close, Glen (2006): «The Detective Is Dead. Long Live the Novela Negra!». Craig-Odders, Renée W.; Collins, Jacky; Close, Glen S. (eds.): *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. Jefferson, McFarland, pp. 143-161.
- Giardinelli, Mempo (1984): *El género negro*. 2 vols. México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana.

- Jaramillo, María Mercedes (2000): «Fernando Vallejo: desacralización y memoria».
- Jaramillo, María Mercedes Jaramillo (ed.): *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX. Vol. II: Diseminación, cambios, desplazamientos*. Bogotá, Ministerio de Cultura, pp. 407-439.
- Jáuregui, Carlos & Suárez, Juana (2002): «Profilaxis, traducción y ética: la humanidad 'desechable' en *Rodrigo D, no futuro, La vendedora de rosas* y *La virgen de los sicarios*». *Revista Iberoamericana* LXVIII:199, pp. 367-392.
- Lagmanovich, David (2001): «Evolución de la narrativa policial rioplatense». *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXVI:54, pp. 35-58.
- Nichols, William (2010): «A los márgenes: hacia una definición de 'negra'». *Revista Iberoamericana* LXXVI:231, pp. 295-303.
- Piglia, Ricardo (2001) [1974]: «Sobre el género policial». *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, pp. 59-62.
- Pöppel, Hubert (2001): *La novela policiaca en Colombia*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- Reemtsma, Jan Philipp (2012): *Trust and Violence. An Essay on a Modern Relationship*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Rodríguez, Ana Patricia (2010): «Heridas abiertas de América Central: La salvadoreñidad de Romilia Chacón en las novelas negras de Marcos McPeek Villatoro». *Revista Iberoamericana* LXXVI:231, pp. 425-442.
- Sánchez Prado, Ignacio (2005): «Amores Perros: violencia exótica y miedo neoliberal». *Revista de la Casa de las Américas*, 240, pp. 139-153.
- Santamaría, Germán (2000): «Prohibir al sicario». *Revista Diners*, octubre, p. 5.
- Simpson, Amelia (1990): *Detective fiction from Latin America*. Rutherford/Cranbury/London, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses.
- Thirlwell, Adam (2011): «Introduction». Villalobos, Juan Pablo: *Down the Rabbit Hole. High Wycombe, And Other Stories*, Kindle Location, 23-80.
- Todorov, Tzvetan (1971): «Typologie du roman policier». *Poétique de la prose*. Paris, Seuil, pp. 55-64.
- Žižek, Slavoj (2008): *Violence: Six Sideways Reflections*. London, Profile Books.

Transformaciones del género policial en América Latina