

Ni Marlowe ni Sherlock. Violencia y novela policíaca en tres ejemplos centroamericanos

MARÍA TERESA LAORDEN ALBENDEA
Universidad Técnica de Berlín



Resumen: A partir de los años de la posguerra centroamericana, que comienzan en la década de los 90, surge con fuerza el neopolicial en esta región aprovechando las tramas, el lenguaje y las estructuras del género policíaco para transformarlo y realizar una crónica en vivo de sus sociedades. La violencia se convierte en un elemento estructural de las obras con la que los personajes deben convivir de forma constante y soterrada. En este artículo analizaremos tres de las novelas más representativas de esta época en busca de esos elementos constitutivos de la novela policíaca y en función de la definición de *violencia oblicua* (1997) de Dante Liano y de *violencia autotélica* (2008) expuesta por Jan Philipp Reemtsma.

Palabras clave: Neopolicial centroamericano, violencia, desencanto, literatura de posguerra



nadie puede extrañarle la íntima relación existente entre la violencia y la novela policíaca. Una de las premisas del género es el crimen¹, que será más o menos violento, más o menos cruel, más o menos despiadado dependiendo del subgénero. De esta misma forma, el detective que investiga el caso tiene que compartir esas características. Es decir, si

¹ Para profundizar en las premisas clásicas de la novela policíaca se puede comparar con Todorov, Tzvetan (1992).

tomamos a los detectives más famosos de la literatura universal, nos encontramos dos grandes grupos: los Sherlock Holmes y Hercules Poirot, mentales y deductivos, y los Philip Marlowe o Sam Spade, mucho más sucios y violentos.

Estos detectives tan diferentes son los estandartes de las dos corrientes históricas más importantes de la novela policíaca: la novela clásica de enigma y la novela negra. Se considera que la novela policíaca clásica surgió con *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe² y que ha tenido entre sus mayores exponentes a Conan Doyle y a Agatha Christie, mientras que cuando hablamos de la novela negra nos referimos normalmente a lo que se llama el *hard-boiled* americano del tipo de Raymond Chandler o Dashiell Hammet.

Si se atiende a la ideología implícita en este género, en la novela de enigma se nos presenta una sociedad armónica que se ve amenazada al cometerse un asesinato. Al lector solo se le presenta el resultado del crimen, es decir, el cuerpo de la víctima, por lo que toda la novela estará basada en resolver el misterio de la identidad del asesino. Así, el orden solo puede ser reestablecido por el detective respondiendo a la pregunta del *whodunit*, es decir, ¿quién lo hizo? De esta forma, a la vez que se resuelve la identidad del asesino, se vuelve a la armonía del principio y la justicia prevalece. Sin embargo, en la novela negra desaparece el *misterio* desbancado por la *acción* (Ulrich Schulz-Buschhaus, 1975). Al contrario que en la novela de enigma, el lector presencia los asesinatos a la vez que acompaña al detective en su investigación, siendo testigo de primera mano de la corrupción que existe en el propio orden social. La narración sirve al propósito de realizar una crónica en vivo, una especie de radiografía de la sociedad.

Por otra parte, y teniendo en cuenta su estructura formal, la fórmula detectivesca tiende a ser un género bastante conservador. Son novelas que están muy codificadas por lo que, en principio, debería ser relativamente fácil reconocerlas entre otros discursos. Esto significa que se siguen unos cánones bien conocidos por los lectores en cuanto a tramas, lenguaje, ideología e incluso personajes. Tanto es así, que invariablemente nos encontramos tres figuras imprescindibles para la novela de detección: el detective y el criminal, como personajes principales y antitéticos, y la víctima como desencadenante de la investigación.

² Comparar con Giardelli, Mempo (1984: 23).



Sin embargo, algo característico en el nuevo género policíaco centroamericano, cuyos rasgos se aproximan más al género negro que a la fórmula clásica, es que se produce una transformación en estas figuras. Como veremos, el detective ya no se ajusta a la imagen del Marlowe o el Sherlock Holmes, sino que más bien son seres grises, anodinos, ni especialmente inteligentes, ni siquiera íntegros, que a veces acceden a la investigación, si es que la hay, de forma accidental. Encontramos la inversión del canon como norma, la ironización y la instauración de la violencia como otro de los personajes principales de la narración. De esta forma, y como veremos más adelante, la corrupción y la violencia están tan embebidos en la sociedad que llega a todos los niveles, desde lo público a lo privado, permeabilizando estamentos como el de la policía, la familia, e incluso el clero; tanto las familias ricas y la burguesía como los campesinos, todos sufren algún tipo de violencia. Nadie se salva y las relaciones se vuelven absurdas e insostenibles.

Este fenómeno de la violencia se puede analizar desde muy diversos planos. Según Peter Waldmann (1985) se puede hablar de *violencia personal*, que tiene que ver con la interacción social en la que hay un enfrentamiento corporal directo, de *violencia institucional*, en la que ciertas personas pueden mandar sobre otras personas frente a la amenaza de castigo físico, y de *violencia estructural*, definida como «la causa de la diferencia entre la realización somática y espiritual del hombre y su realización potencial» (Kohut, 2002: 105). Existe también la diferencia entre amenaza de violencia y acto de violencia, la violencia política o la urbana, la violencia física y la psíquica, etc. Para acotar este problema dentro del género del neopolicial centroamericano, podemos acercarnos a dos teorías: una que nos llega desde los estudios literarios por medio del escritor Dante Liano (1997) y la otra desde la sociología de la mano de Jan Philipp Remstma (2008).

Para Joan Ramón Resina, la novela policíaca suele surgir en sociedades que permitan la crítica³; en general hay poca aparición de este género en regímenes totalitarios:

En una sociedad determinada por la ocupación militar, exilio masivo, ejecuciones, presidio político y brutalidad burocrática, ¿qué papel podía te-

³ Sin embargo también hay ejemplos en los que la novela policíaca ha servido para hacer una crítica escondida que evitara la censura allí donde no se podía opinar abiertamente, o incluso ha servido como instrumento del propio sistema, como en la Cuba de los años 70.

ner la novela policíaca? ¿Qué interés puede despertar la violencia oculta en una sociedad constituida por una violencia transparente? (Resina, 1997: 44).

Esta violencia oculta de la que habla Resina viene definida por Dante Liano, para quien existen tres tipos de obras en la literatura guatemalteca elaborada a partir de 1954, pero que para nuestro propósito se puede extender a la literatura de buena parte de Centroamérica:

1. obras testimoniales, como *Los días de la selva*, de Mario Payeras o como *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elisabeth Burgos;
2. obras de denuncia: aquellas que de una u otra manera, siendo principalmente obras literarias también denuncian la situación de violencia del país;
3. obras de violencia oblicua: aquellas en las que, por voluntad del autor o a pesar de la voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida. (Liano, 1997: 261).

De estos tres tipos de obra, nos interesa especialmente la noción de *violencia oblicua*, cuyas representaciones se encuentran abundantemente en las obras centroamericanas posconflictos⁴ que vamos a analizar, en las que la violencia deja de aparecer de forma directa y se convierte en una violencia alegórica.

Asimismo, otra característica que se aprecia en estas novelas viene explicada por el sociólogo alemán Jan Philipp Reemtsma (2008) quien propone una clasificación fenomenológica de la violencia. Parte de la base de que el problema de la violencia, o de la forma en que reaccionamos frente a ella, podría ser el hecho de que en nuestras sociedades occidentales se ha firmado un pacto tácito de renuncia a la violencia por parte del individuo en favor del estado, en quien deposita su confianza para que la administre por el bien general. Este hecho provoca una obvia contradicción porque consideramos la violencia como no natural y sin embargo hay que explicar los casos de violencia física que indudablemente seguirán existiendo, por lo que la solución al problema de la violencia, se ha convertido en parte del problema.

⁴ Las guerras civiles acabaron como sigue: 1990 Nicaragua, 1992 El Salvador y 1996 Guatemala. Sin embargo existe controversia en cuanto si la posguerra en estos países ha concluido: Ver Linz y Stephan (1996) y Santiso (2001).



Según Jan Philipp Reemtsma, existen tres tipos de violencia física:

Lozierende Gewalt o violencia locativa: Es decir, cuando el cuerpo de la víctima ocupa un espacio del que se le quiere echar. Es la forma de violencia que encontramos en las guerras.

Raptive Gewalt o violencia raptiva: Tiene que ver con el cuerpo de la víctima. Es la violencia típica en una violación o un secuestro.

Autotelische Gewalt o violencia autotélica: Definiendo autotélico como la acción que tiene en sí misma la justificación de su propio fin, es decir, cuando se destruye un cuerpo con el único fin de destruirlo.

De estos tres tipos de violencia, la violencia *autotélica* es la más difícil de comprender en nuestra sociedad porque no existe una instrumentalización, es decir, no se obtiene nada a cambio, salvo la destrucción del cuerpo. Por eso dentro de la modernidad se la considera como una *crueledad sin sentido*, como el símbolo de todo lo malvado: «*Sinnlose Grausamkeit heißt die erwähnte Wortmünze, und man möchte gleich eine Einrede starten: Als ob es sinnvolle Grausamkeit gäbe*»⁵ (Reemtsma, 2008: 120). La sociedad siempre va a buscar una explicación y la solución que se encuentra pasa por depositar estos actos en el dominio del mal, la locura, o ambos, ya que no se puede racionalizar de otra forma.

Una de las razones del gran éxito del género policial podría venir de este intento de racionalización de la violencia⁶. Sin embargo, en las sociedades centroamericanas de finales del siglo XX y del siglo XXI, donde la violencia se ha convertido en una pieza constitucional de la sociedad, aparecen estas obras de posguerra nutridas de la violencia *oblicua* que menciona Dante Liano, o lo que es lo mismo, se trata de una violencia figurada, que se revela indirectamente en el día a día de los personajes. Es una violencia urbana, porque el escenario va a ser casi siempre la ciudad y, frecuentemente, son casos de la violencia *autotélica* expuesta por Reemtsma, es decir, es violencia

⁵ «Crueldad sin sentido dice la frase de marras, y uno quiere objetar inmediatamente: ¡Cómo si existiera la crueldad con sentido!» La traducción es mía.

⁶ El profesor Albrecht Buschmann defiende esta tesis por la que «el subgénero es especialmente atractivo porque ilustra y despliega el tema tabú, la violencia, y al mismo tiempo lo hace controlable a través del modelo de enigma racional, integrándolo en nuestro modelo perceptivo de manera tranquilizadora» (2012: 84)

en sí y por sí misma, sin justificación alguna. La forma en que se presenta y representa la violencia en este tipo de textos muestra cómo los individuos se relacionan con un constante y soterrado nivel de agresión.

Después de este breve mapa de la violencia, pasaremos al análisis de tres de las obras más representativas de este período de la literatura centroamericana: *Baile con serpientes* (1996) del hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, *Caballeriza* (2006) de Rodrigo Rey Rosa y *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano. Las tres novelas están marcadas por un uso de la violencia oblicua que abre un espacio en el cual se permite un alejamiento de las posturas ideológicas que se presentaban en la literatura de épocas anteriores, como por ejemplo en la literatura *testimonial*. Bien sea con la intención del autor o sin ella, estas obras están despojadas de maniqueísmos políticos y presentan la violencia de una manera indirecta, pero al mismo tiempo constante y envolvente.

Baile con serpientes (1996) de Castellanos Moya se sitúa en un tiempo incierto pero que podría coincidir con los años inmediatamente siguientes al fin de la guerra civil (1992) en El Salvador. Eduardo Sosa es un sociólogo desempleado que no encuentra su lugar en la sociedad, y que ocupa su tiempo siguiendo a un vagabundo que vive en un Chevrolet amarillo frente a su casa. El vagabundo, Joaquín Bustillo, es un antiguo hombre de negocios que perdió todo y terminó viviendo en la calle por un asunto de faldas. Pero el aburrimiento hace que Sosa se obsesione hasta tal punto con Bustillo que, en un momento dado de la narración y tras ganarse su confianza, lo asesina, suplanta su personalidad y se ve impulsado a vengarlo matando a todos los que tuvieron algo que ver en su caída. Al contrario que en las novelas clásicas, el misterio se reduce al mínimo porque la narración se hace desde el punto de vista del asesino.

A partir de ahí se desata una línea narrativa perturbadora en la que el lector sigue a Sosa en su locura homicida por toda la ciudad arrasando con cualquiera que se cruza en su camino. Sosa considera cínicamente que lo que él hace es el cometido que las autoridades no pueden cumplir: «Me dije que no era posible que lo que había sido el centro histórico de la ciudad estuviera sumido en semejante caos, producto únicamente de la indolencia de las autoridades. Quise hacer mi buena acción del día, ayudar en algo en la limpieza ambiental» (Castellanos Moya, 1996: 34). En su camino de caos y



reconstrucción de la vida de Bustillo, Sosa no solo asesina a cualquier viandante que tenga la mala suerte de encontrarse con él, sino que busca y da muerte a un grupo de policías de la Dirección de Inteligencia y Combate Antinarcóticos (DICA) que celebran una fiesta en la que no se escatiman la marihuana y la cocaína, a algunos de los personajes más ricos del país y, por supuesto, a la propia familia de Bustillo.

Mientras tanto, un abrumado subcomisionado Lito Handal intenta completar todas las piezas de este rompecabezas que aparentemente no tiene sentido. El aparato policial está completamente desorientado y la desintegración de la identidad de Eduardo Sosa ha sido tan exitosa, que a quien buscan como asesino es al vagabundo Bustillo. Al mismo tiempo el lector es testigo de la completa corrupción de las instituciones.

Ante tanta corrupción y decadencia, Handal siente asco por los que tendría que defender, pareciendo estar de acuerdo con el propio asesino: «Viéndolos [a los transeúntes], uno se pregunta si lo más conveniente no fuera que hubiese varios Jacintos Bustillos para acabar con tanta frivolidad- murmuró el subcomisionado» (Castellanos Moya, 1996: 93).

Una serie de confusiones en las que se ven involucradas la policía y una periodista novata en busca de su exclusiva, unidas al desconcierto de la histeria colectiva, dan como resultado la convicción de que el asesino pretende matar al presidente. Entretanto el asesino Sosa/Bustillo utiliza el caos sembrado por la equivocación de la prensa para escaparse y volver a su vida anterior sin que su aventura en el lado del *otro-criminal* haya tenido repercusiones. El caso queda abierto e irresuelto.

En *Caballeriza* (2006) de Rodrigo Rey Rosa nos encontramos otro tipo de narración con algunos elementos de la novela de misterio clásica: el espacio es una casa de campo y los protagonistas son una familia de la alta sociedad. Sin embargo, el investigador no será un detective que use la deducción como método de pesquisa, sino el propio escritor Rey Rosa que se ve involucrado en la trama cuando acompaña a su padre a un espectáculo ecuestre. Mientras la flor y nata de la sociedad guatemalteca disfruta de la fiesta de cumpleaños del patriarca Don Guido Carrión, en las caballerizas se produce un incendio que acaba con la vida del caballo más valioso. El abogado de la familia se acerca a Rey Rosa para convencerlo de que debería escribir sobre ello: «Insisto, de aquí podría sacar material para un buen libro. Algo muy nuestro» (Rey



Rosa, 2006: 23). El impulso de escribir un relato, y no la búsqueda del asesino de caballos, sirve como desencadenante de la trama.

En este caso, la crítica principal se realiza a las clases más altas de la sociedad. En la línea narrativa convergen dos crímenes: un crimen aparente que es la muerte del caballo, y un crimen oculto y verdadero que se irá desvelando a medida que el escritor/detective investigue para escribir su novela. En las últimas páginas del relato se descubre que el nieto de don Guido, Claudio, y último en su línea sucesoria, resulta demasiado caprichoso, rebelde e incontrolable a los ojos de su familia. Es por eso que lo mantienen encerrado en el sótano de la casa.

Aislado y denostado, Claudio se entera de que ha sido desheredado porque no lo creen capaz de continuar con los negocios familiares, así que monta en ira y consigue salir de su cautiverio para vengarse. Sin embargo, el hecho de ejercer la violencia no es visto por el investigador como algo del todo negativo: «Se me ocurrió que representaba el papel de algún héroe o de algún villano de *western* o *film noir*, con la afección típica de un adolescente metido a mayor. Creo que los cinco lo mirábamos con una mezcla de miedo y estupor, pero también, al menos en mi caso, con admiración» (Rey Rosa, 2006: 100). Finalmente, y aunque como vemos consigue atemorizar a todos y mostrarles el monstruo en el que su familia lo ha convertido, su propio padre lo atrapa y lo mata. Esta escena une la solución del primer crimen aparente con el crimen verdadero: la desintegración de una familia que prefiere sacrificar a su miembro más joven antes que perder su estatus y su dinero. El escritor/investigador debe callar lo que ha visto si quiere seguir con vida y la familia continúa como si no hubiera pasado nada.

La última novela que vamos a analizar será *El hombre de Montserrat* de Dante Liano. En esta historia el detective es, irónicamente, un militar especializado en la lucha contrainsurgente, es decir, alguien a quien se consideraba un torturador, entrenado en el infierno Kaibil, que es donde se instruye a los soldados de élite del ejército de Guatemala. Sin embargo, sus años de militar activo han terminado y trabaja en una oficina desde hace ya mucho tiempo.

La narración comienza en plena Guerra Civil, cuando el teniente Carlos García se encuentra un cuerpo tirado en la carretera, algo tan común, que en realidad no se le da ninguna importancia:



Alguien le había dado la torva, al infeliz, con pésima puntería y gran suerte. Sólo uno de los tiros parecía mortal, el de la cabeza. De seguro se habían pegado y luego el asesino comenzó a disparar. O, tal vez, el primer tiro fue el mortal y después, de la pura cólera, le descargó la pistola. "A mí que me importa", pensó García y se dio vuelta. (Liano, 1994: 12).

Sin embargo, al caer en la cuenta de que ya conocía al muerto e intentar encontrar alguna noticia sobre él, descubre que no aparece en los *records* policiales. Se desencadena así una búsqueda por la identidad de este cadáver, y no tanto la del asesino, en una inversión del *whodunit*. En su ambición por resolver el rompecabezas, García descubre que el hermano de su esposa podría formar parte de la trama. Más aún, al progresar la narración nos enteramos que el entorno del teniente García (los militares, la policía e incluso su cuñado) sabían mucho antes que él la solución a la identidad del *hombre de Montserrat*.

Cuando los militares intentan inculpar al cuñado, el teniente lo ayuda mandándolo fuera de Guatemala. Pero al enterarse sus jefes, García termina dando con sus huesos en la selva, es decir, deja la retaguardia y es enviado al frente como castigo. Esta experiencia va a ser determinante para el resto de su vida. Durante toda la narración se presenta a García con un carácter ambivalente hacia la violencia. Por una parte los sueños que tiene muestran cómo intenta digerir la violencia circundante: «Esta vez se vio con la metralleta en la mano, disparando sobre el Comandante del cuartel» (Liano, 1994: 21). Pero justo antes de un asedio particularmente brutal a una casa de la guerrilla el teniente García necesita alienarse: «Era un día [...] como para irse al campo, con una canasta rebosante de comida, a pasear, a bañarse en un río y a dormir bajo un árbol» (Liano, 1994: 48). La violencia con la que los militares reducen a los insurrectos produce un rechazo en él: «Se van a morir todos» (Liano, 1994: 57), «García pensó que le iban a hacer falta muchas borracheras para borrarse de la memoria lo que estaba viendo» (Liano, 1994: 57) o «Esto se debió de haber acabado hace rato» (Liano, 1994: 58). Sin embargo, cuando está sumergido en la humillación de haber sido degradado y enviado a la selva, se convierte en un asesino indiferente a la violencia:

[...] iban cansados, muy cansados. [...] Porque matar gente cansa. Al principio tenía la diversión de lo nuevo; luego, repitiéndolo, cansaba como todo oficio. Para los soldados, matar indios se había vuelto una tarea tan fastidiosa como cualquier otra del servicio militar. (Liano, 1994: 105).



Solo en el epílogo se descubre quién fue el asesino del hombre de Montserrat, obviamente uno de tantos asesinatos, unos de tantos cuerpos que aparecen en las cunetas, uno de tantos crímenes sin resolver.

Los tres relatos revelan una ironización de las características de la novela policíaca desde diferentes planos. Si se atiende a las tres figuras características, los detectives son atípicos: un policía indiferente y un militar burócrata preocupados por sus respectivas úlceras, y un escritor involucrado casi involuntariamente; las víctimas, que normalmente son solo el detonante para la detección, sirven como excusa para hacer un recorrido por una sociedad desencantada y amarga; y, en cuanto al final que se da a los criminales, representa un alto grado de desconfianza en las instituciones: En *Baile con serpientes* el asesino escapa sin consecuencias, en *Caballeriza* la familia es la verdadera criminal al infligir un castigo desmesurado a uno de sus miembros por rebelarse, al igual que en *El hombre de Montserrat*, donde el teniente García recibe el castigo por insubordinación y el cuñado es usado como chivo expiatorio. Ninguno de los criminales cumple un papel importante, porque el verdadero crimen siempre es otro.

Como comentábamos al principio, las ficcionalizaciones de la violencia impregnan la vida pública urbana, aunque en *Caballeriza* también se encuentran en la esfera de lo interpersonal o familiar. Son representaciones de una violencia soterrada, que rodea al individuo y frente a las cuales se ve completamente invadido e indefenso, con la sola herramienta de la devolución de la violencia, ya que frente a la violencia *autotélica*, ni siquiera se tiene el consuelo de la racionalización. Para finalizar, nos quedamos con unas palabras de Horacio Castellanos Moya: «La realidad se volvió más grosera, sanguinaria; mi trabajo, como el de otros colegas escritores de ficción, consiste en tragarla, digerirla, para luego reinventarla de acuerdo con las leyes propias de la fabulación literaria» (2008).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSCHMANN, Albrecht (2009), «Entre autoficción y narcoficción: la violencia de *La virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo» en *Iberoamericana*, IX, 35, Madrid, Iberoamericana, págs. 137-144.
- (2012), «Violencia y racionalidad en la narrativa de detección: algunas preguntas teóricas» en *Narrativas del crimen en América Latina*, Brigitte Adriansaen y Valeria Ging Pla (eds.), Berlín, LIT Verlag, págs. 77-87.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (1996), *Baile con serpientes*, San Salvador, Dir. de Publicaciones e Impresos.
- DORFMAN, Ariel (1972), *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIARDINELLI, Mempo (1984): *El género negro*. México DF, Ed. Colección Molinos de viento.
- HUHN, Sebastian / OETTLER, Anika / PEETZ, Peter (2008), «Dossier: Centroamérica: territorios de violencia. Presentación» en *Iberoamericana* VII, 32, Madrid, Iberoamericana, págs.77-80.
- KOHUT, Karl (2002), «Política, violencia y literatura» en *Anuario de Estudios Americanos* LIX, 1 Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, págs. 193-222.
- LIANO, Dante (1994), *El hombre de Montserrat*, México DF, Editorial Aldus.
- (1997), «La narrativa de la Violencia» en *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala, Ed. Universitaria, págs. 259-271.
- LINZ, Juan J./ Stepan, Alfred (1996), *Problems of democratic transition and consolidation. Southern Europe, South America, and Post- Communist Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- MACKENBACH, Werner/ ORTIZ WALLNER, Alexandra (2008), «(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica» en *Iberoamericana* VIII, 32, Madrid, Iberoamericana, págs. 81-97.

- ORTIZ WALLNER, Alexandra (2008), «Die Ästhetisierung der Gewalt am Beispiel der Romane von Horacio Castellanos Moya» en *Literaturen des Bürgerkriegs*, Berlín, Trafo Verlag, págs. 75-89.
- PASCHEN, Hans (1994), «La novela de la Violencia colombiana» en *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, págs. 369-381.
- REEMTSMA, Jan Philipp (2008), *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburgo, Hamburger Edition.
- RESINA, Joan Ramón (1997), *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- REY ROSA, Rodrigo (2006), *Caballeriza*, Barcelona, Seix Barral.
- SANTISO, Carlos (2001): “Gobernabilidad democrática y reformas económicas de segunda generación en América Latina”, en *Revista Instituciones y Desarrollo*, N° 8 y N° 9, Barcelona, Institut Internacional de Governabilitat de Catalunya, págs. 325-366.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich (1975), *Formen und Ideologien des Kriminalromans*, Frankfurt, Athenaiion.
- TODOROV, Tzvetan (1992), «Tipología de la novela policial», en *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, LINK, Daniel (Comp.) Buenos Aires, La marca Editora, págs. 46-51.
- WALDMANN, Peter (1985), «Politische Gewalt» en *Pipers Wörterbuch zur Politik*, vol. I, Munich, Piper, págs. 741-745.