

**Violencia social: temática regularizada
y necesaria para la recepción de la novela
policial peruana (1990-2013)**

*Social Violence: Regularized and Necessary Theme
for the Reception of The Peruvian Police Novel (1990-2013)*

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

tarmangani2088@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.53.5>

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2022

Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2022

Fecha de publicación: 3 de enero de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo sistematiza las temáticas abordadas desde la novela policial peruana en el período de los años 1990 hasta el 2013, siendo la violencia social la que más destaca. Para fundamentar esa recurrencia, el autor se basa en fuentes afines que distinguen el corpus según su clasificación. Sociológicamente, se hallan los postulados teóricos como el de posmodernidad de Fredric Jameson y Mario Vargas Llosa, junto con el de criminalidad de Luis Rodríguez Manzanera. En el Perú no se evidencia una taxonomía hegemónica que se tome como referente de la misma. Una de las causas es la escasa documentación acerca de temas policiales, judiciales, históricos y culturales que maneja el propio autor sobre sus obras. Esto se demuestra en el transcurso de este trabajo a través de la recepción crítica, que comprende tres tópicos insoslayables: la demanda del lector con respecto a este género literario, las limitaciones que conllevan el rechazo inconsciente a todo producto valorativo y la implicancia del mercado de la cultura de masas.

PALABRAS CLAVE: Perú, novela, policial, sistematización, violencia, cultura de masas, posmodernidad.

ABSTRACT

This paper systematizes the issues addressed from the Peruvian police novel in the period from 1990 to 2013, with social violence being the most prominent. To support this recurrence, I rely on related sources that distinguish the corpus according to its classification. Sociologically, there are theoretical postulates such as the postmodernism of Fredric Jameson and Mario Vargas Llosa, along with the criminality of Luis Rodríguez Manzanera. In Peru, there is no evidence of a hegemonic taxonomy that is taken as a reference for it. One of the causes is the scarce documentation about police, judicial, historical and cultural issues that the author himself makes about his works. This is demonstrated in the course of this work through the critical reception, which comprises three unsustainable topics: the reader's demand with respect to this literary genre, the limitations that come with unconscious rejection of all value products and the implication of the mass culture market.

KEYWORDS: Perú, police novel, systematization, violence, mass culture, postmodernity.

ESTE ARTÍCULO FUNDAMENTA la elección del lector de novelas policiales peruanas por un tipo de propuesta implícita que le ofrece el mercado, propio de la era posmoderna. Uno de los talentos detectados es la articulación de la violencia y lo que se promueve indefectiblemente desde la publicidad engañosa de los medios de comunicación. Para este trabajo, se ha considerado un compendio de textos que se encuentra en el registro virtual de *Libros peruanos* (2014), del que he retomado obras de esa índole, comprendidas entre los años 1990 y 2013,¹ las mismas que han sido clasificadas por doce tópicos.

1. Cronológicamente, las novelas que se comprenden para este estudio son las si-

Uno de los más reincidentes es el antropológico. En este, se hallan novelas enfocadas en lo humanístico, en el que el espacio andino y provincial es provechoso para que la representación antropológica y cultural se revele del todo. Con frecuencia, predomina la confrontación con otras culturas. Con ello, se cumple el término sociológico propuesto por Ángel Rama y Cornejo Polar, el de transculturación. En otros casos, cuando lo cosmopolita impera, se describen ambientes, costumbres, comportamientos colectivos, religiones, cosmovisiones, etc. Los textos afines son *Juan Carlos Onetti. El soñador en la penumbra* (2009), de Alonso Cueto; *Retablo* (2008), de Julián Pérez; *Dos más para Charly* (1996), de Zein Zorrilla; y *El príncipe de los caimanes* (2002), de Santiago Roncagliolo.

El segundo tema desarrollado es el amor, en el que prevalece la idea de soledad de los protagonistas, quienes tienden a buscar una evasión a esa pesadumbre interna generada por la ausencia de su amada. Allí lo destacable es apreciar cómo los personajes anhelan una alteración o un cambio. En múltiples ocasiones, se asemeja a una novela ética que pretende

guintes. Del año 1993, *Deseo de noche*, del escritor Alonso Cueto. De 1995, *El vuelo de la ceniza*, del mismo autor, y *Enigma de los cuerpos*, de Peter Elmore. De 2001, *Maten al presidente*, de Miguel Almeyda; y *Lima Sur*, de Giovanni Anticona. Un año después se publica *Siete pelícanos*, de Roberto Reátegui. En 2004 se localizan dos textos de Nicolás Yerovi: *El hombre engaña* y *Tarjeta amarilla*. De 2005, *La cacería*, de Gabriel Ruiz Ortega; *Manual de pistola automática*, de Juan Carlos Mústiga; y *El círculo de los escritores asesinos*, de Diego Trelles Paz. En 2006, *Estanque de ranas*, de Miguel Donayre Pinedo; *Todas mis muertes*, de Ezio Neyra Magagna; *La bella y la fiesta*, de Jorge Ninapayta; y *Abril rojo*, de Santiago Roncagliolo. De 2007, *Gracias señor por tu venganza*, de Javier Arévalo; *Placeres culposos*, de César Sánchez Torrealva; y *Retro*, de Roberto Reátegui. Luego de un año se tendrán en cuenta *El nuevo mundo de Almudena*, de Wilfredo Ardito; *Asalto en el cielo*, de Ludovico Cáceres Flor; *Los crímenes del caso Mariposa*, de Ernesto Ferrini; y *Como los verdaderos héroes*, de Percy Galindo Rojas. En 2010, *La semana tiene siete mujeres*, de Gustavo Rodríguez; *Boulevard Asia*, de Anuor Aguilar; *Instrucciones para atrapar a un ángel*, de Javier Arévalo; *Morirás mañana 1: El escritor sale a matar*, de Jaime Bayly; y *La venganza del silencio*, de Alonso Cueto. De 2011, *Morirás mañana 2: El misterio de Alma Rossi*, de Jaime Bayly; *La fauna de la noche*, de Sandro Bossio; *Rosas para Haydée*, de Ludovico Cáceres Flor; *Tras los huîtres*, de Pedro Mandros Olarte; y *El hombre que hablaba del cielo*, de Irma del Águila. En 2012, *La muerte a diario*, de José Pablo Baraybar; *Morirás mañana 3: Escupirán sobre mi tumba*, de Jaime Bayly; *Culpa de sombras*, de Ariel Bracamonte Fefer; *El perseguido de la calle Gerard*, de Rafael Moreno Casarrubios; *Mientras huya el cuerpo*, de Ricardo Sumalavia; *Bioy*, de Diego Trelles Paz; *Matagente*, de Rodolfo Ybarra; y *Ese camino existe*, de Fernando Cueto. De 2013, se optó por *Los asesinos de Banchero*, de Ludovico Cáceres Flor.

alcanzar una transposición de sensibilidades (de malestar a bienestar). Las novelas incorporadas a esta sección son *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly; *Cuerpos secretos* (2012), de Alonso Cueto; *Libro del mal amor* (2006), de Fernando Iwasaki; *Pudor* (2004), de Santiago Roncagliolo; *Un sueño fugaz* (2011), de Iván Thays; y *La casa de tantos* (2001), de Nicolás Yerovi.

El tópico amoral es recurrente en personajes que se van desintegramando o autodestruyendo, pues ellos asumen que al elegir una conducta buena y adecuada no lograrán su objetivo: amor, sexo, homosexualidad, asesinato, placer, goce por medio de los vicios, sin remordimientos por la práctica del mal, etc. Las obras expuestas son *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), de Jaime Bayly; *La forma del mal* (2010), de Julio Durán; *Hotel Lima* (2006), de Miguel Idefonso; *Días de niebla* (2010), de Ángel Portella Lucano; y *Los niños góticos* (2010), de Javier Arévalo.

El cuarto tema aborda lo ético-filosófico, que corrobora la superación de los personajes a través de una vía, ya sea por la madurez de edad, sentimental, profesional o intelectual. Las novelas seleccionadas son *Los amigos que perdí* (2000), de Jaime Bayly; *Llora Corazón* (2012), de Fernando Cueto; *Doble vampiro* (2012), de José Donayre Hoefken; *La ciudad más triste* (2012), de Jerónimo Pimentel; *La disciplina de la vanidad* (2000), de Iván Thays; y *Ella* (2012), de Jennifer Thorndike.

El quinto tema es el fantástico, que plasma la realidad de una forma mítica, hasta ficticia, que incluye seres y espacios inexistentes. Lo absurdo tiene una explicación lógica en ese universo. Los libros catalogados son *Un asunto sentimental* (2012), de Jorge Eduardo Benavides; *Nos vemos en Purgatorio* (2010), de Ani Palacios; *La vereda más larga del mundo* (2010), de Javier Pizarro Romero; y *El heraldo en la barca* (2009), de Hans Rothgiesser.

El sexto tópico es el histórico, que en su mayoría evidencian hechos acaecidos en el Perú, ya sea del siglo XX o el pasado. Para su funcionamiento, se recurre a la arqueología para explicar hallazgos históricos. También, los discursos y los personajes demuestran costumbres y culturas anacrónicas. Los textos representativos son *Por el Arte de los Quipus* (2013), de Ofelia Huamanchumo; *La ciudad de los culpables* (2007), de Rafael Inocente; *El último día de Francisco Pizarro* (2003), de Alberto Massa; *Paykikin, la última ciudad inca* (2011), de Fernando Ortega San Martín; y *Alonso Christiano y la maldición en el valle de Lurín* (2008), de Miguel Salomón Torres.

La séptima temática es la literatura, que se articula como un elemento integrador en los personajes de este tipo de novelas. Por ejemplo, se expone el uso de sus diarios, la importancia de la memoria y el recurrir muchas veces a autores de la realidad para plasmarlos en la ficción. Los libros incluidos son *Summa caligramática* (2009), de José de Piérola; *El último viaje de Camilo* (2009), de Miguel Ildefonso; *Los quehaceres de un zángano* (2008), de Fernando Morote; *Otros lugares de interés* (2010), de Enrique Planas; y *El séptimo perfume de mi padre* (2009), de Tomás Paredes Díaz.

El octavo tópico es lo mítico, que se asocia con el espacio rural, donde la colectividad andina es primordial para delimitar conocimientos en torno a las costumbres establecidas. En diversas instancias, estas conforman los mitos asociados con la historia fundacional de cada región. Las obras peculiares son *Los provincianos* (2013), de Daniel Alarcón; *Camino de las huaringas* (2006), de Dimas Arrieta; *Tragedia en los Andes* (2011), de Julián Rodríguez; *Volver a Marca* (2001), de Ricardo Virhuez Villafane; *Carretera al Purgatorio* (2005), de Zein Zorrilla; *La noche y sus aullidos* (2011), de Sócrates Zuzunaga Huaita.

El noveno tema es el policial. Para esta tipología, se encuentran los funcionarios efectivos que intentan revelar crímenes por medio del hallazgo de pruebas y su desenvolvimiento como protección para la ciudadanía. Suelen ser filosóficos por tratar de atribuirle una lógica al seguimiento de las pruebas. Esta constante se muestra en *Enigma de los cuerpos* (1995), de Peter Elmore; *Como los verdaderos héroes* (2008), de Percy Galindo; *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo; *Bioy* (2012), de Diego Trelles Paz; *Morirás mañana I: El escritor sale a matar* (2010), de Jaime Bayly; *Ese camino existe* (2012), de Fernando Cueto; y *El vuelo de la ceniza* (1995), de Alonso Cueto.

El tópico de la religión aparece como formador de valores en los personajes e incorpora una idea de credibilidad a los sucesos futuros. Las obras fundamentales son *El deseo de Berenice* (2013), de Helmut Jerí Pabón; *Tu turno* (2011), de Royser Macedo; *El jardín de la doncella* (2011), de Carlos Rengifo; y *El evangelio según Santa Cruz* (1998), de Reynaldo Santa Cruz (1963).

Otro tema es el de la violencia social, en la que se aprecian maltratos realizados en espacios públicos o cerrados, como en las escuelas. Muchas veces prevalece la injusticia para erradicar esos abusos. Las novelas

seleccionadas son *Perras memorias* (1999), de Cecilia Zero; *Su majestad el terror* (2009), de Mario Wong; *El inventario de las naves* (2005), de Alexis Iparraguirre; *El bíbo de Queen Gardens Street* (2011), de Miguel Donayre Pinedo; y *Mar umbroso* (2009), de Anuor Aguilar.

El último tópico aborda la violencia sociopolítica por la que atravesó el Perú: las guerras internas y narcoterroristas acaecidas por Sendero Luminoso en los 80. Sus textos representativos son *Radio Ciudad Perdida* (2007), de Daniel Alarcón; *La noche es virgen* (1997), de Jaime Bayly; *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto; *Días de fuego* (2009), de Fernando Cueto; *Un beso de invierno* (2001), de José de Piérola; *El fantasma que te desgarró* (2009), de Julián Pérez; *Generación cochebomba* (2007), de Martín Roldán Ruiz; *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2009), de Iván Thays; y *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007), de Santiago Roncagliolo.

En ese sentido, la primera parte de este trabajo se sostiene en argüir el concepto sociológico de Fredric Jameson (1996) sobre posmodernismo, que también desarrolla Mario Vargas Llosa (2012). La intención de este postulado es la introducción de una dinámica que permita desasociar y descalificar la instauración mediática y fortuita que pretenden realizar críticos no pertinentes y especializados sobre las novelas policiales peruanas. Al respecto, el premio Nobel de literatura se percató de la ebullición cultural contemporánea, tal como se aprecia en el siguiente fragmento de *La civilización del espectáculo*:

Los amantes de la anacrónica cultura libresca, como yo, no debemos lamentarlo, pues, si así ocurre, esa marginación tal vez tenga un efecto depurador y aniquile la literatura del *best-seller*, justamente llamada basura no solo por la superficialidad de sus historias y la indigencia de su forma, sino por su carácter efímero, de literatura de actualidad, hecha para ser consumida y desaparecer, como los jabones y las gaseosas (47).

La segunda parte de esta pesquisa aborda el tema de la criminalidad (el espacio y el tiempo donde se involucran actos criminales), categoría que se explicará con propiedad desde la percepción de Luis Rodríguez Manzanera. Como última instancia, trataré los problemas de recepción de la novela policial peruana en el período acotado, desde una orientación consumista, mercantilista y manipuladora. Para ello, se pormenorizará en tres secciones lo siguiente: la demanda del lector frente a lo que le entre-

tiene, su incapacidad de adquirir productos culturales de nivel y la función destructora del mercado desde los *mass media*.

LA SOCIEDAD PERUANA POSMODERNA

Jameson (1996, 10) asume la posmodernidad como el proceso mercantilista que surge con el término de la modernidad. Con ello, se anula toda perspectiva histórica. Prevalecen inestabilidades por parte de las organizaciones sociales y las artes, a causa de que se vive también una sociedad posindustrial, caracterizada por el capitalismo y el constante intento de unir modernismo y realismo. Las producciones culturales y estéticas que se esperan no son las adecuadas, más bien son inaceptables. No es notoria una valoración moral positiva en la posmodernidad, predomina un populismo encubierto que se patentiza como una transmutación cultural crucial que suele portar un estigma de culturas de masas o comercial (94). De ello, Vargas Llosa (2012) sostiene lo siguiente: “La posmodernidad ha destruido el mito de que las humanidades humanizan” (20). Esta situación se origina porque el posmoderno se ha descentralizado en todos sus círculos interactivos: ha perdido el rumbo de su concomitante “aldea global” (Ortiz 2004, 73-4), constituida por el consumo, el poder, la producción y las relaciones sociales. Estos patrones lo han llevado a apropiarse de un postulado estético emergente de una nueva articulación social (multinacional). Esta no es solo una ideología o fantasía cultural, como señala Jameson (1996, 67), sino que se asemeja a una realidad histórica (y socioeconómica) genuina. En el Perú se aprecia esa forma de adquirir lo posmoderno con la difusión excesiva de tecnologías y medios de comunicación, que ha generado un interés por la sobreabundancia de elementos de entretenimiento.

LA CRIMINALIDAD

Es el ámbito principal y el motivo que incentiva el desarrollo de la novela policial, sin necesidad de que sea exclusivamente en el Perú. Como ya se mencionó, se tiene en cuenta el planteamiento de Luis Rodríguez Manzanera (1981, 26), quien define esta categoría como el conjunto de conductas antisociales que se acarrean en un tiempo y un lugar determi-

nados. Además, es factible si intervienen otras áreas para estudiarla, como sucede con la historia, la literatura, la antropología o la sociología.

Rodríguez Manzanera (505) detectó que en la violencia han proliferado dos variantes, siendo una más predominante que la otra. Primero, sostiene que la violencia se aminora si se anticipa la formulación de un método que pretenda el mismo fin de lo criminal. Verbigracia, si antes se cometía una violación, ahora el transgresor se especializará en estrategias de seducción para alcanzar la relación sexual (el cerebro reemplaza a los músculos). No obstante, ese modo de eclosionar violencia no ha sido masificado. El único que prevalece y que se mantiene es el creciente. El autor lo argumenta así:

La violencia parece ser el signo de la época: la música es violenta, el tráfico es violento, el cine es violento, la criminalidad es violenta. La carga de violencia que nos rodea va en continuo aumento, y ha entrado a preocupantes mecanismos de retroalimentación. (505)

A ello se le añade toda manifestación de violencia social destinada a amplios conjuntos de la población: precariedad, trabajo informal, explotación, prostitución, drogas, calle y falta de vivienda (Viscardi 2013, 12). Sin embargo, también la delincuencia se vuelve más violenta porque está cada vez mejor armada (los actuales medios de comunicación, junto con la potente y moderna armamentística, la convierte en más rápida y peligrosa). Asimismo, se percibe una violencia institucionalizada. Producto de esta ineficacia, muchas veces la policía y los órganos represivos resultan ser elementos de esa violencia imperante y evasiva. Esta ha adquirido un valor subcultural que se representa en países donde se revelan carencias de igualdad o libertad, como el desarrollo del machismo o el feminismo, aunque en la actualidad esta se exhibe sin fundamento alguno: se agrede solo por el gusto de hacerlo (Rodríguez Manzanera 1981, 506).

MODO DE RECEPCIÓN DE LA NOVELA POLICIAL PERUANA

En la presentación de la novela policial de Jaime Bayly *Morirás mañana*, una señora del público arremete contra el autor de la siguiente forma: “Hipócrita. ¿Dónde está Keiko Fujimori? Dedícale ese libro a Al-

berto Fujimori, cerdo, asqueroso. La juventud peruana te repudia, marica asqueroso” (RPP Noticias 2012). De esa injuria, en la que se involucra al escritor con la filiación de un partido político peruano y una candidata afín procesada por recibir dinero ilegal para financiar sus mítines y sus campañas, le responde lo siguiente:

Gracias, gracias. Dios la bendiga. Bueno, me ha dicho que la juventud peruana me repudia y yo debo decir que eso es exactamente cierto; pero es una observación insuficiente, inexacta, porque yo creo que la juventud chilena me repudia mucho más. Los jóvenes no pierden su tiempo leyendo mi novela. Yo no creo que los jóvenes de nuestro tiempo sean tontos. (RPP Noticias 2012)

Con ese comentario, el novelista confirmó irónicamente un balance confiable sobre la recepción de sus novelas, de temática policial, en la sociedad local. En torno a ello, ¿bajo qué criterios operativos se deduce que una obra literaria se adapta a un régimen permitido y valorativo? Ante ello, Carlos García-Bedoya (2004, 52-3) formula que, dentro de una organización social, se expresa una cultura dominante, representativa, hegemónica, controladora, que por eso no deja de ser monolítica y estática, sino dinámica. Esa percepción conduce a sostener que al proseguir un lineamiento paradigmático se concluye que el lector deberá aceptar las manifestaciones repetitivas, residuales y emergentes del arte. T. S. Eliot (Vargas Llosa 2012, 15) fundamenta que la alta cultura (clase privilegiada o aristocrática) consiste en el patrimonio de una élite que se encarga de preservar la calidad de la cultura de las minorías que mantienen su mismo curso. De ese modo, las artes tendrán mayor dificultad para constituirse, bajo las designaciones de ese dogma utópico en función de la acción cultural (Ortiz 2004, 194). Por lo tanto, una solución es la descomposición del eje: su descentralización, su autonomía y la democracia. De esa manera, se erigirá un “foco cultural”, según Ortiz (81), que considere la base de las culturas-civilizaciones. Una vez conformado ese prototipo, la difusión y la transmisión de contenidos culturales se regirá diacrónicamente.

Entonces, al tomarse en cuenta que la organización social que frecuenta el escritor es insoslayable para que adopte una forma efectiva de persuasión y convicción a sus lectores, se revela el nexo del artista con lo sociopolítico; es decir, se trata de un intelectual comprometido, como lo comprende Ortiz (192), cuyo aporte se evidencia en el abordaje que

tendrá frente al destino nacional con su texto inmanente (su arte). Por ese motivo, es indispensable que se corroboren los requisitos en la novela policial para que la lectura sea exitosa. Umberto Eco (1984, 323-4) retoma el planteamiento de Charles Lalo al sugerir cinco posibles funciones del arte: la de ser divertida, catártica (libera de la crisis emotiva para conducir a una relajación), técnica (se prueba su habilidad, su adaptación y su organicidad), idealizada (el arte está como sublimación de los sentimientos y los problemas) y reforzada o duplicada (intensifica los problemas o las emociones de la cotidianidad).

Para un análisis más pormenorizado, he dividido esta sección en tres partes: talantes del lector para la eficacia receptiva de una novela policial, la insuficiencia del público o la audiencia (rechazo inconsciente), provocada por la formación deficiente de la cultura que se atañe desde lo sociohistórico, y, finalmente, el mercado propio de la cultura de masas.

LA DEMANDA COMO LECTOR

Mario Vargas Llosa (2012, 36-7) detecta generalmente en el lector contemporáneo su interés por acceder a los libros de manera fácil. En él, se consolida el entretenimiento, el placer y la diversión. Esa permeabilidad constituye su percepción de cultura. Así, el único modo para que ese saber se articule es por medio de la adquisición de un tipo de literatura especial: leve, ligera, sin rumbo, representativa de la época; en otras palabras, una literatura *light* (criterio que le compete al mercado). Erróneamente, se asume que cualquier libro construye estereotipos de personas cultas, revolucionarias, modernas o vanguardistas, pero no se toma en cuenta la existencia del mínimo esfuerzo intelectual que conforma ese tipo de literatura. Toda esa temática se orienta a desarrollar lo irónico, tal como ocurre con los *best sellers*. Ante ello, el autor de *La ciudad y los perros* y *Conversación en La Catedral* sostiene lo siguiente: “En la civilización del espectáculo, el cómico es el rey” (44). Ese realismo grotesco (comer, dormir, tener sexo, digerir, etc.), que es muy notorio en la “novela negra”, se orienta al gusto del hombre posmoderno. Ahora, en relación con la novela policial, lo que el lector busca, según Tzvetan Todorov (1974, 3), es vivir esa sensación de curiosidad al tratar de averiguar al culpable del crimen; en rigor, corroborar la funcionalidad de la estrategia discursiva del suspenso. Para Umberto Eco (1984, 280), el lector prueba una taxonomía perenne: la elucidación

de un crimen luego de atravesar por diversas deducciones, que el detective va descubriendo con una interpretación de los movimientos del culpable. La noción de que los hechos relatados correspondan con la realidad no es la preocupación primordial. Lo predominante es cómo se eclosiona el gusto o el juicio estético. Esto implica un proceso de valoración que define si la novela policial es buena o mala (Jameson 1996, 220), que trasciende de un simple juicio de efectos políticos de corrientes y movimientos culturales.

Daniel Link (2003, 6) plantea que referirse al género policial implica abordar con diacronismo la literatura concomitante: películas y series de televisión, crónicas policiales, noticieros, historietas, política, Estado y moral. Estos elementos facilitan la dispersión del tema de interés de la novela policial; a la vez, permite que se expanda en un ámbito más completo y popular.

LA INSUFICIENCIA DEL LECTOR (RECHAZO INCONSCIENTE)

Un lector que se ha habituado a confrontar con una cultura mundializada peculiar, como la de recurrir a clases de lugares elitistas, al igual que a marcas promovidas de productos, junto a otros elementos que están de moda, se regirá bajo un estilo modelizado y propio de vida: lo acercará, lo liberará o lo integrará a un mobiliario de lo cotidiano (transmutará sus hábitos, sus comportamientos y sus valores) (Ortiz 2004, 18). Estos procedimientos son inconscientes, como también la participación que cumplen los países centrales hacia determinadas formaciones culturales. Ese tipo de capitalismo monopolista diferenciará a la nación, dinámica inevitable y natural en la historia, tal como lo señala Carlos García-Bedoya (2011) en el siguiente fragmento: “El mundo actual aparece crecientemente signado por la mezcla, superposición, imbricación y coexistencia de culturas” (16).

Según Vargas Llosa (2012, 30), el autor de novelas policiales se apropia de esa sensibilidad estética contemporánea (cultura *mainstream* o cultura del gran público) para ponerla al alcance de todos por medio de la creación artística. Con esto, se exige la delimitación de que el acceso a la cultura es únicamente para una élite y un solo espacio (no únicamente en el plano educativo, sino en las artes, las letras y las manifestaciones cultu-

rales). Prevalece una necesidad de consumir este género de la literatura, a pesar de que se sabe que es un aporte artístico intrascendente.

La culpa del consumo de novelas policiales se funda en pensar en lo retrógrado que es el efecto del tercermundismo en el Perú, que implica construir una historia desde la periferia (García-Bedoya 2004, 16), caracterizada por las violencias y las injusticias de la contemporaneidad; aunque también se tiene en cuenta que es condensado un fallo en la transmisión de la cultura por la familia concomitante (Vargas Llosa 2012 16), ya que, al no difundirla, se genera el deterioro de la cultura: se privilegia el rol que tiene la Iglesia para integrar una ciudadanía óptima, más que la escuela. Vargas Llosa (23) añade que la cultura puede que ya no sea asequible en esta época, aun así, a lo que se refiere esta no es al conocimiento, sino a la calidad, la sensibilidad, la propensión del espíritu: esa forma que le otorga sentido y orientación al saber.

Sobre esta insuficiencia o rechazo del lector es viable incorporar el prejuicio *a priori* por el lector, por guiarse de un criterio lógico y bien sustentado para no adquirir un tipo de novelas. Al respecto, el autor de *Culpa de sombras* (2012), Ariel Bracamonte Fefer (2012), indicó en una de sus entrevistas del programa *Buenos días, Perú* que es posible que un lector de su libro tienda a rechazar o evadir su historia narrada por asumir dos ideas. La primera se basa en que la trama aludiera, por el contexto en que se publicó, al juicio que se le hizo a su hermana por la muerte de su madre. En ese sentido, el lector se valdría de la negación por confrontar indefectiblemente con patrones de temáticas jurídica, política y favorable para quien redacta. La segunda noción se fundamenta en que se presenta a un protagonista homónimo, pero desde una perspectiva futura (Ariel Bracamonte tendría 40 años). Eso desanimaría a investigadores que buscaban una verdad más sólida de su caso real, en vez de una ficcionalización claudicada de los hechos veraces.

EL MERCADO PARA LA CULTURA DE MASAS

Los principales responsables de movilizar esta parte mercantil son los *mass media*, término que emplea Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* (1984) para referirse a quienes se dirigen a un público heterogéneo y acrítico, adoptando criterios y normas de gusto, con la finalidad de hallar en ellos una manipulación, una homogeneización

(globalización) y una democracia popular. Los *mass media*, incluidos en un circuito comercial, se someten a la ley de oferta y demanda (47-8), la compraventa, en la que prevalece el consumo que exige la sociedad para otorgarle entretenimiento. Imponen símbolos y crean prototipos reconocibles de inmediato, junto a modelos oficiales, por lo que anulan el valor de la individualidad de los consumidores, como también ideas y productos que no estén de acuerdo con la línea impuesta por los *mass media*. Es notoria una lógica que debe funcionar por los difusores, como la de creer que se privilegia una preocupación por el cliente o el consumidor, tal como se muestra en el siguiente párrafo:

Raramente se tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales: “El producto debe agradar al cliente”, no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto. De ahí los caracteres culturales de los propios productos y la inevitable “relación de persuasor a persuasido”, que en definitiva es una relación paternalista interpuesta entre productor y consumidor. (57)

Néstor García Canclini (2004, 14) plantea que las nuevas tecnologías productivas y los movimientos populares introducen sus demandas en la radio y la televisión. Esta exteriorización de criterios económicos y sociológicos complementa la concepción horizontal de las subculturas (grupos sociales que han obviado el juicio crítico para reformar el estatuto de una sociedad empobrecida culturalmente). Una conciencia atenta de esa precariedad cultural ha actuado como estímulo del proyecto transculturador, en el que la información y el entretenimiento de las mayorías proceden primordialmente de un sistema deslocalizado, internacional, de producción cultural, y cada vez menos de la relación diferencial con un territorio y sus bienes singulares (García Canclini 1995, 88). Renato Ortiz (2004, 182) distingue los agentes de la globalización, pues el efecto modernizador en los países periféricos solo provocará una exoneración de los segmentos económicos y culturales de las sociedades nacionales, para integrarlos a una totalidad que los claudica de los grupos más pobres y marginales, para integrarlos al mercado de trabajo y el consumo: se desentraña un proceso de desagregación en cuanto entidad homogénea. Si se hace referencia a la

reorganización transnacional de los sistemas simbólicos, hecha en función de las normas neoliberales de la máxima rentabilidad de los bienes masivos y la concentración de la cultura para tomar decisiones en élites seleccionadas, esta se distancia de la mayor cantidad de corrientes más creativas de la cultura contemporánea, que persiste en eclosionar una modificación sociocultural. Allí se crea el problema de identificación al concluirse solo el fracaso de ese intento, que se percibe desde la asociación con grupos o élites consumidores. Esta es la proliferación inmanente de los estereotipos de la cultura medial que se incorpora en las zonas más remotas de la existencia. En ese sentido, no se plasma otra alternativa que pasar al control de la clase hegemónica, que se encargará de conducir las vidas dispuestas al consumismo. En el Perú es notoria esa pretensión con casos muy particulares e irónicos, como el comentario que realizó Santiago Roncagliolo (2013) en *El País* al postular que Stephen King, autor de *best sellers* de terror y ciencia ficción, debe merecer el Premio Nobel de Literatura.

Surge la idea de querer apropiarse de lo que acarrea esa sensación. Si se alude a la novela policial, se patentizan otros elementos que remiten a los referentes culturales de exportación, como el cine policial del extranjero que ha sido sometido por el capitalismo monopolista, tales como la saga del agente británico 007 (James Bond), las series *Misión imposible*, *Los vengadores*, *Dos tipos audaces*, entre otras que han instalado desde la industria televisiva y cinematográfica un gusto internacional estandarizado (Ortiz 2004, 95) y un aminoramiento de la cultura local. Este sector clasista, que se rige de su hegemonía y se conforma por productores y usufructuarios de bienes culturales, no solo impone códigos estéticos coligados con un conjunto de actitudes y valores, sino que también privilegia determinados medios de comunicación y sus correspondientes tecnologías (desde la escritura concomitante, hasta la televisión o la informática) como eje paradigmático del sistema.

Progresivamente, los códigos estéticos y morales, los modos expresivos y los medios comunicacionales propios de otros sectores sociales y neoculturales resultan desplazados de manera sistemática, postergados a la marginalidad (García Canclini 1995, 17). La posesión simultánea en revistas y otras instituciones por las empresas de las grandes salas de exposición, los espacios publicitarios y los críticos en cadenas de televisión y radio les admite programar acciones culturales de extensa repercusión y alto costo, además de fiscalizar los circuitos por los que las críticas y la descodificación

de los públicos heteróclitos serán notificadas (García Canclini 2004, 89). Esta revisión de los vínculos entre Estado y sociedad no puede ejecutarse sin considerar las auténticas condiciones culturales de coyuntura entre lo privado y lo público. Este último se trata de un escenario donde los ciudadanos discuten y deciden los asuntos de interés colectivo. La dicotomía del espacio público se rigió a partir de un aspecto principal: la forclusión de un tipo de sociabilidad ligada con la calle y la plaza en las ciudades del país, en cuanto posibilidad de experiencia urbana. Esto conllevó la eliminación de la multitud urbana, como planificación supeditada a la industrialización por motorización de la sociedad y eliminación del peatón, y como reducción de la sociabilidad a territorios de exclusión: lugar de compras, habitación y tiempo libre (Rincón 1995, 84). La concentración y la anulación del espacio a través de redes comunicacionales y postrimería acelerada harán que la ciudad como espacio público fijo se torne tendencialmente superflua. La globalización supone esa interacción funcional por la que las actividades y bienes económicos y culturales prevalecerán con trascendencia desde las posiciones geográficas en donde se desempeña (García Canclini 1995, 16). Según Ortiz (2004, 51), el Estado nación surge ante la confrontación ambivalente de lo global con lo nacional; es decir, la colisión entre lo público y lo privado.

El hombre se adapta a la sociedad. Si existiera la oportunidad de definirlo extrínsecamente, con el propósito de detectar qué desea representar, se inferirá que es notoria una metáfora circundante en la ciudad, que traslada a los demás como a sus habitantes en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas e intersecciones de velocidad. De alguna forma (metafórica y como un modo de habitar), el ser humano es el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por ese tropo (Derrida 1989, 35), que identifica al ciudadano como un consumidor más de los que conforman la sociedad peruana, como una concatenación que remite a la representación como una idea o su realidad objetiva (que se relaciona con el objeto), semejante a una delegación, contingentemente política y, por ende, una sustitución de sujetos ubicables y tanto más reemplazables cuanto que son objetivables. Se incorpora el horror de las subjetividades calculables en el reverso de la ética democrática y parlamentaria de la representación; las muchedumbres, en los campos o los ordenadores de las policías: el mundo de las masas. Esta estandarización es viable por su consecuencia y su inclusión al

sistema de la representación política, pictórica, teatral o estética en general, tal como lo señala Derrida (101-2). Ese medio masivo se asocia con lo popular, ya que cuantitativamente se coliga con el número y la forma de manifestación. Lo popular en la historia o la periodización de la novela policial (1990-2013) es lo excluido. Según García Canclini (2004, 191), se trata de quienes no tienen patrimonio o no logran el reconocimiento y la conservación. Por ejemplo, los novelistas que no llegan a ser canonizados no se individualizan ni participan en el mercado de bienes simbólicos legítimos. Los espectadores de los medios masivos están exentos de las universidades y los museos, incapaces de discernir la alta cultura que desconocen, debido a su ignorancia de la historia de los saberes y los estilos. Más adelante, el mismo autor arguye lo siguiente:

La noción de popular construida por los medios, y en buena parte aceptada por los estudios en este campo, sigue la lógica del mercado. “Popular” es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. No les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. También le incomoda la palabra “pueblo”, evocadora de violencias e insurrecciones. El desplazamiento del sustantivo pueblo al adjetivo popular, y más aún el sustantivo abstracto popularidad, es una operación neutralizante, útil para controlar la “susceptibilidad política” del pueblo. Mientras este puede ser el lugar del tumulto y el peligro, la popularidad — adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores — es medida y regulada por los sondeos de opinión. (241)

Los sectores populares no conservan ni un compromiso divergente del de los letrados: no es permitido estar a expensas de que sean más astutos, rebeldes, persistentes, representen otro patrón o distingan todo con mayor elucidación. A diferencia de las élites económicas e intelectuales, tienen menos posesiones materiales y simbólicas, peores condiciones de disfrute cultural, menores posibilidades de practicar elecciones no correlativas con la pobreza de la oferta o la escasez de recursos materiales e instrumentos intelectuales. A menudo, tienen más prejuicios raciales, sexuales y nacionales que los intelectuales. Han aprendido a ocultarlos o abolirlos. En consecuencia, no son portadores de una verdad ni responsables de mostrarla al mundo. Son sujetos en un universo de variaciones materiales

y simbólicas, tal como lo indica Beatriz Sarlo (1996, 131-2). Un poder o una hegemonía cultural que suele negarse a los productos designados como populares o folclóricos es medular por su carácter despectivo o, en casos excepcionales, paternalista (Pacheco 1992, 16).

Entonces, es insoslayable retomar el eje político de la relación social: el ejercicio de la ciudadanía, sin desvincular esa práctica de las actividades a través de las que se infiere una pertenencia en las redes sociales, en esa época globalizada que se ocupa del consumismo. García Canclini (1995) señala que “el consumo es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (42-3). En cambio, Manuel Castells lo define del siguiente modo: “Es un sitio donde los conflictos entre clases, originados por la desigual participación en la estructura productiva, se continúan a propósito de la distribución y apropiación de los bienes” (44). El capitalismo posindustrial o multinacional es el tardío o de consumismo, que se ha generado por la cultura (así como ha creado su propia organización endógena, también ha conllevado la consolidación de su desorganización exógena). Adherir el consumo o el rechazo de las novelas policíacas a la ciudadanía requiere ensayar una reubicación del mercado en la sociedad e intentar la reconquista imaginativa y el interés por los espacios públicos. Desasociarlo es optar por una forma de no calidad de asimilación. Esto conduce a consumir lo primigenio de lo nacional.

Recordar que los ciudadanos son de todas maneras consumidores eclosiona hallar en la diversificación de los gustos una de las bases estéticas que justifiquen la concepción democrática de la ciudadanía. En torno a ella, solo será suficiente observar cómo uno goza en lugar del otro. Este arquetipo de consumidores tiene otra sensibilidad: muchos de ellos son analfabetos. Esto facilita el consumo fácil de ciudadanos con bases retrógradas y subdesarrolladas. Los medios sensacionalistas o parcializados con un contenido nimio de educación son más comerciales para ellos. Su precio barato está a su disposición. El tema inminente es el circundante y actual de los *mass media*. Lo mismo ocurre con los programas televisivos: moda, baile, erotismo, estupidez, chismografía, vidas íntimas, seudocrítica al sistema, noticieros policíacos, publicidades, etc.

Esta adaptación e identificación es posible por lo que Havelock designa como conocimiento empático; en rigor, un proceso afectivamente cargado en el que sujeto y objeto de conocimiento se hallan proclives a fundirse de manera indiferenciada. Por esa razón, en esas culturas se

percibe una erradicación de valorización con respecto a la individualidad. Cada persona se intuye a sí misma como parte de una comunidad, y la naturaleza, como conjunto mayor (Pacheco 1992, 41). Esto permite disgregar un pensamiento utópico y unificador por ese obstáculo, eficaz a la homogeneización cultural.

Sobre el plano económico, Sarlo (1996) menciona una propuesta en función de las desigualdades: “Todos los deseos tienden a parecerse, pero no todos los deseos tienen la misma oportunidad de realizarse. La ideología nos constituye como consumidores universales, aunque millones sean únicamente consumidores imaginarios” (116). Por un momento, se asume que la humanidad es parte de una colectividad elitista, mas no se cerciora que está exenta de esa verdadera integridad o auténtico motivo por el que los medios de difusión hegemónicos efectúan transacciones con lo suyo, para suscitar la sensación de transculturación, como si se tratase de un proceso ilimitado.

Las identidades colectivas encuentran cada vez menos escenario constitutivo en la ciudad o su historia. Por ende, no tendrá otra alternativa que dedicarse plenamente a consumir, recolectar o coleccionar. Beatriz Sarlo (28) alude a un coleccionista al revés, quien es el que sabe que los objetos adquiridos se desprecian desde el instante en que los toca con sus manos. Esto revela que únicamente persiste el propósito de poseer lo que la publicidad muestra como lo de mayor nivel socioeconómico. Entretanto, un coleccionista retendrá lo que los medios le ofrecen. Así se reconocerá con la postrema modernidad de socialización. Esto logrará posicionarlo en un estatus de diferenciación con quienes no consumen lo propagado. Por el contrario, no siempre será posible obtener todo. Los objetos se evitarán, tal como indica Sarlo: “A veces porque no podemos conseguirlos, otras veces porque ya los hemos conseguido, pero se nos escapan siempre” (29). El mundo de los objetos se ha extendido y seguirá haciéndolo, así estos signifiquen algo para las personas: tienen el poder de brindar sentidos, y es tarea del receptor el querer estar dispuesto a aceptarlos. Las culturas populares ya no consideran como privilegiada esa voz externa (que se respetaba y temía en una etapa irracional de la historia de la humanidad, hasta que el juicio crítico se introdujo por los medios de comunicación o las influencias del aprendizaje de la experiencia, escolar o universitaria), las autoridades tradicionales: la Iglesia o los sectores dominantes, más en contacto con el mundo popular, intelectuales arraigados a lo tradicional,

políticos paternalistas, caudillos o patronos semif feudales. La resquebrajadora de las tradiciones tiene esa secuela emancipadora, democrática y laica con respecto a las autoridades y los rasgos culturales arcaicos (110).

Actualmente, las identidades se han proliferado. En su lugar no está el vacío, sino el mercado. Este puede tanto como la religión o el gobierno: agrega a los objetos un plus simbólico esporádico, pero tan potente como cualquier otro símbolo. También, el *shopping*, que es una exposición de todos los objetos anhelados (22). Las marcas y las etiquetas que forman este panorama sustituyen el elenco de caducos símbolos públicos o religiosos que se han incorporado en su postrimería. Por otro lado, están las múltiples máquinas que admiten el desafío entre dos jugadores, lo más común, en los locales públicos. Se trata del enfrentamiento de un jugador individual con su máquina. Juegos que motivan lo policial son los que se basan en el conflicto armado virtual, a través del cual se alcanza la victoria mientras más veces se derrote a su contrincante, como se observa en las consolas de *Counter Strike*, *Half Life*, *Goldeneye*, entre otros. Este tipo de videojuego clásico rechaza la narración: “El suspenso depende de las cuentas que la máquina y el jugador sacan después de cada cambio en la pantalla y de cada pulsión de botones o movimiento de palanca” (53).

La televisión transmuta las posibilidades de síntesis y propone nuevas, frente a una totalidad de expectativas, canales y géneros, que se relacionan con la impureza. Aunque predomina una hegemonía sobre los canales y los programas limitados de televisión que impone el Gobierno peruano, “la gente no ve lo que prefiere, sino que prefiere lo que le ofrecen” (García Canclini 1995, 141). Se presenta el drama, pero no un acceso a esta (Ortiz 2004, 199). Se manifiesta un favoritismo que se identifica en el público, necesario para su autorreconocimiento que adopta como suyo y comparte con las masas ese imaginario social. No solo persiste una emulación de las modas y las formas de interactuar en la sociedad con un modelo que surge del ambiente policial o detectivesco, sino, una manera de analizar. Si se recuerda la comparación fortuita que hicieron los medios de comunicación de Diego Trelles Paz con Mario Vargas Llosa por su novela policial *Bioy* (2012), ganadora del Premio Rómulo Gallegos, se toma en cuenta en la actualidad que no existió un aporte literario posterior o similar al que propalaban del autor. En ese sentido, la participación de hegemonías culturales pretende establecer indefectiblemente qué es lo que trascenderá y qué no. Desde lo local, no funciona así: el Perú nunca hará surgir a un premio Nobel; será

Occidente quien se encargue de ese rol. Sarlo (1996, 83) señala que “la televisión presenta a las estrellas y al público de las estrellas navegando en un mismo flujo cultural. Esta comunidad de sentidos refuerza un imaginario igualitarista y, al mismo tiempo, paternalista”. ¿Pero en qué consiste esa atracción de observar durante muchos minutos el televisor? Se trata de las innovaciones tecnológicas que han desarrollado los aportes científicos para trasladar una historia en un medio visual con una buena elaboración y síntesis. Un filme es una singularidad operatoria de toma y montaje. Esta es captada en el proceso masivo de una constitución de arte, un punto-sujeto para una configuración (Badiou 2005, 19), en la que se exhiben múltiples espacios, personajes e historias que se entraman. La inmersión se produce allí de manera imaginativa (Ryan 2004, 32), ya que se está en ese mundo, esa realidad virtual como simulación. Esto ha sido viable por el sentido óptico, que expone de forma ilusoria o falsificada esa transparencia que permite la inmersión de un mundo actual a otro posible, donde las imágenes ficticias son simulaciones dinámicas de objetos abstractos del pensamiento, como el espacio, el tiempo, la memoria y la acción. Cada vez hay más afición por la puesta en escena de películas de índole policial, como las taquilleras de James Bond, creadas por el autor Ian Fleming y protagonizadas por Daniel Craig: *Casino Royale* (2006), *Quantum of Solace* (2008), *Skyfall* (2012) y *Spectre* (2015). Al respecto, Vargas Llosa (2012, 26-7) fundamenta que la cultura de masas se afianza con el predominio de la imagen y el sonido por encima de las palabras; es decir, la pantalla (la TV o el cine). La industria del cine *hollywoodense* mundializa estas películas para llevarlas a todos los demás países y las hace evolucionar por medio de la cibernética, las redes sociales y el uso de internet.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El posmodernismo es ineludible para este período de la novela policial peruana (1990-2013), debido a que la descentralización en el público lector es significativa, ya sea de índole política, cultural, juicio valorativo, etc. No obstante, esto genera que se demarque el rol de los personajes y las historias que se han erigido a partir de un paradigma criminológico que exige la presencia y la difusión de la violencia social y armada.

Mayormente, el lector contemporáneo busca entretenimiento. Esta postura es aceptable, ya que se hace una diferenciación entre élites culturales. La cultura no pretende que todos accedan a ella. Basta con la inclusión de unos cuantos para que la sigan conservando. Asimismo, se acarrea una crisis por su recepción, que implica referirse al establecimiento de una sociedad víctima del tercermundismo, como también a problemas que obstaculizan la buena transmisión cultural por la familia.

Se mostró todo un mercado que está a favor de la cultura de masas, debido a que se expone una hegemonía (*mass media*) que regula y controla las conciencias a su gusto, con la finalidad de limitarlas de autonomía, individualidad y heterogeneidad a las culturas de masas. Propuestas extranjeras y comerciales son apreciadas óptimamente desde la exportación, pero eso corrompe e impide el desarrollo de las culturas locales que están iniciándose, como sucede en el caso peruano, en relación con la novela policial peruana.

Un problema o una limitación para sostener este trabajo fue la carencia o la poca producción en torno a estudios críticos de estas novelas. Aunque prevalecen autores que tienen más relevancia que otros, los trabajos más rigurosos y valorativos son atribuidos a otros escritores canonizados, que no necesariamente tienen como temática la novela policial. Esto dificulta que se conozcan peculiaridades ya efectuadas durante la historia. Es más, la internet no ayudó completamente en la obtención de datos. Fue de utilidad el catálogo de *Libros peruanos* (2014) para cerciorarme de datos, reseñas y compatibilidad de historias de las novelas a las que se han aludido. 🌐

Lista de referencias

Fuentes teóricas

- Badiou, A. 2005. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, compilado por Gerardo Yoel. Buenos Aires: Manantial.
- Buenos Días Perú. 2012. “Ariel Bracamonte lanza libro ‘Culpa de sombras’”. <https://youtu.be/-R00dJOVRLs>.
- Delgado del Aguila, J.M. 2019. “Pérdida de la tradición oral: afianzamiento del discurso audiovisual y la generación de un público masivo”. II Congreso Latinoamericano de Tradición Oral. Video. Lima: Casa de la Literatura Peruana. <https://youtu.be/QqzEoT0rQpM>.

- Derrida, J. 1989. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Eco, Umberto. 1984. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García-Bedoya, Carlos. 2004. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- . 2011. “Categorías latinoamericanas para una mundialización intercultural”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio*, año 8 (9): 15-37.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México: Grijalbo.
- . 2004. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Jameson, Fredric. 1996. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Libros Peruanos. 2014. “Publicaciones recientes”. <http://www.librosperuanos.com/>.
- Link, Daniel, compilador. 2003. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca.
- Ortiz, Renato. 2004. *Mundialización y cultura*. Bogotá: Edición del Convenio Andrés Bello.
- Pacheco, Carlos. 1992. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Rincón, Carlos. 1995. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Manzanera, Luis. 1981. *Criminología*. Ciudad de México: Porrúa.
- RPP Noticias. 2012. “Jaime Bayly fue insultado en la presentación de su libro *Morirás mañana*”. <https://goo.gl/uhpnUp>.
- Ryan, Marie-Laure. 2004. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós.
- Roncagliolo, Santiago. 2013. “Yo sé quién no ganará el Nobel”. *El País*. <https://goo.gl/zkUW2u>.
- Sarlo, Beatriz. 1996. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Todorov, Tzvetan. 1974. *Tipología de la novela policial*. Traducido por Silvia Hopenhayn. <https://goo.gl/HDuHbB>.
- Vargas Llosa, Mario. 2012. *La civilización del espectáculo*. Lima: Alfaguara.
- Viscardi, Nilia. 2013. “Representaciones colectivas, teoría sociológica y violencia social. La duplicidad de la novela negra”. <https://bit.ly/2X45oFC>.

Novelas citadas (1990-2013)

- Aguilar, Anuor. 2010. *Boulevard Asia*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Almeyda, Miguel. 2001. *Maten al presidente*. Lima: Casatomada.
- Anticono, Giovanni. 2001. *Lima Sur*. Lima: Estruendomudo.

- Ardito, Wilfredo. 2008. *El nuevo mundo de Almudena*. Lima: Altazor.
- Arévalo, Javier. 2007. *Gracias señor por tu venganza*. Lima: Planeta.
- . 2010. *Instrucciones para atrapar a un ángel*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Baraybar, José Pablo. 2012. *La muerte a diario*. Lima: Estruendomudo.
- Bayly, Jaime. 2010. *Morirás mañana 1: El escritor sale a matar*. Lima: Santillana.
- . 2011. *Morirás mañana 2: El misterio de Alma Rossi*. Lima: Santillana.
- . 2012. *Morirás mañana 3: Escupirán sobre mi tumba*. Lima: Santillana.
- Bossio, Sandro. 2011. *La fauna de la noche*. Lima: San Marcos.
- Bracamonte Fefer, A. 2012. *Culpa de sombras*. Lima: Grupo Editorial Mesa Redonda.
- Cáceres Flor, Ludovico. 2008. *Asalto en el cielo*. Lima: Ediciones Novelas Latinoamericanas.
- . 2011. *Rosas para Haydée*. Lima: Pantera Negra.
- . 2013. *Los asesinos de Banquero*. Lima: Etiqueta Azul.
- Cueto, Alfonso. 1993. *Deseo de noche*. Lima: Editorial Apoyo.
- . 1995. *El vuelo de la ceniza*. Lima: Editorial Apoyo.
- . 2010. *La venganza del silencio*. Lima: Planeta.
- Cueto, Fernando. 2012. *Ese camino existe*. Lima: Petróleos del Perú.
- Del Águila, Irma. 2011. *El hombre que hablaba del cielo*. Lima: Planeta.
- Donayre Pinedo, Miguel. 2006. *Estanque de ranas*. Iquitos: Tierra Nueva Editores.
- Elmore, P. 1995. *Enigma de los cuerpos*. Lima: Peisa.
- Ferrini, Ernesto. 2008. *Los crímenes del caso Mariposa*. Lima: Planeta.
- Galindo Rojas, P. 2008. *Como los verdaderos héroes*. Lima: Petróleos del Perú.
- Mandros Olarte, Pedro. 2011. *Tras los huitres*. Huancayo: Bisagra Editores.
- Moreno Casarrubios, Rafael. 2012. *El perseguido de la calle Gerard*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Mústiga, Juan Carlos. 2005. *Manual de pistola automática*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Neyra Magagna, Ezio. 2006. *Todas mis muertes*. Lima: Alfaguara.
- Ninapayta, Jorge. 2006. *La bella y la fiesta*. Lima: Jaime Campodónico.
- Reátegui, Roberto. 2002. *Siete pelícanos*. Lima: Alfaguara.
- . 2007. *Retro*. Lima: Alfaguara.
- Rodríguez, Gustavo. 2010. *La semana tiene siete mujeres*. Lima: Alfaguara.
- Roncagliolo, Santiago. 2006. *Abril rojo*. Lima: Alfaguara.
- Ruiz Ortega, Gabriel. 2005. *La cacería*. Lima: Q Ediciones.
- Sánchez Torrealva, César. 2007. *Placeres culposos*. Lima: Zignos.
- Sumalavia, Ricardo. 2012. *Mientras huya el cuerpo*. Lima: Estruendomudo.
- Trelles Paz, Diedo. 2005. *El círculo de los escritores asesinos*. Lima: Borrador Editores.
- . 2012. *Bioy*. Barcelona: Destino.
- Ybarra, Rodolfo. 2012. *Matagente*. Lima: Ediciones del Autor.
- Yerovi, Nicolás. 2004a. *El hombre engaña*. Lima: Ediciones del Autor.
- . 2004b. *Tarjeta amarilla*. Lima: Ediciones del Autor.