
Cuando todo se sabe: sociedad de la vigilancia y desplazamientos del policial en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya

When Everything is Known: Surveillance Society and Crime Fiction
Displacements in *Moronga* by Horacio Castellanos Moya

MAGDALENA PERKOWSKA

Hunter College y Graduate Center, CUNY, EE.UU.
mperkows@hunter.cuny.edu

Resumen: El relato policial surgió en correlación con la modernidad y la racionalización burguesa de los procedimientos judiciales y de disciplinamiento como un género que glorificaba la eficiencia racional de la sociedad panóptica. Sus modificaciones contemporáneas expusieron la criminalidad del sistema sin perder la fe en la investigación y la verdad. Este ensayo estudia los desplazamientos radicales del policial en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya (2018), arguyendo que, ante el ojo tecnológico del poder, en esta novela las prácticas racionales del policial anterior han devenido irrelevantes. El uso tangencial de algunos componentes del policial apunta a los límites del género ante un sistema que lo desarma. Por otra parte, al exponer la vulnerabilidad de los sujetos ante el aparato represor de la vigilancia, *Moronga* es una novela profundamente pesimista que se niega a abrir espacios de consolación; en esta negatividad se cifra el sentido político del texto.

Palabras clave: modernidad, sociedad de la vigilancia, poder, desplazamientos del género policial, pesimismo

Abstract: Crime fiction's emergence is related to modernity and bourgeois society's rationalization of judicial and disciplinary procedures. As a literary genre, in its beginnings, it glorified the rational efficiency of the panoptical society. Its contemporary modifications exposed the criminality of the system without losing its faith in investigation and truth. This essay studies the radical shift of crime fiction in *Moronga* (2018) by Horacio Castellanos Moya. In this novel, faced with the technological eye of power, the rational practices of the previous models of crime fiction have become irrelevant. The peripheral use of some of its components indicates its limits when faced with a system of global and technological hyper vigilance. On the other hand, by exposing the vulnerability of subjects under repressive vigilance, *Moronga* exhumes pessimism that denies consolation. I argue that in this negativity lies the political meaning of the text.

Keywords: Modernity, Vigilance Society, Power, Crime Fiction Displacements, Crime Fiction, Pessimism

Recibido: octubre de 2019; **aceptado:** noviembre de 2020.

Cómo citar: Perkowska, Magdalena. "Cuando todo se sabe: sociedad de la vigilancia y desplazamientos del policial en *Moronga* de Horacio Castellanos Moya". *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 41 (2020): 13-29. Web.

Lo principal, lo importante, es saber lo que debe ser observado.

Edgar Allan Poe

Smile, you are on camera.
*Security checkpoint, Terminal C,
Newark International Airport*

Por el desarrollo tecnológico... es prácticamente imposible el crimen perfecto.

Mempo Giardinelli

La etiqueta de escritor de novelas policiales o negras se ha adherido a Horacio Castellanos Moya (1957) con una singular contundencia y tenacidad. Cuatro de las doce novelas que hasta la fecha ha publicado el autor salvadoreño –*Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) y *Donde no estén ustedes* (2003)– se han estudiado en sendos artículos como avatares –reescrituras, parodias, modificaciones– del relato policial negro o como una creativa combinación de la matriz clásica (de enigma, detectivesca) con el formato negro.¹ El propio Castellanos Moya ha resistido a esta clasificación al declararse “escritor de ficciones”, de “literatura, a secas”, defendiendo así su práctica de escritura como “ejercicio de libertad” que rechaza “las recetas, los encasillamientos, las clasificaciones fáciles” (“Breves palabras” 21). En la entrevista con Doris Wieser, cuando responde a la observación que ella le hace respecto a que “[l]a mayoría de [sus] novelas son o tienen rasgos de la novela policial o negra”, el escritor aclara:

Yo no me considero un escritor de novela negra. Soy un escritor que, más bien, ocupa elementos de la novela negra para una obra menos clasificable en términos de género porque el género de la novela negra tiene ciertas características estrictas... Entonces mi relación con el género negro es como con todos los demás géneros: es una relación de ósmosis. (Wieser 92)

Me interesa resaltar la noción de ósmosis, porque expresa una asociación líquida y fluida –una permeabilidad flexible– entre matrices, figuras y formas genéricas que permite sostener un diálogo creativo con tradiciones y saberes literarios mientras, al mismo tiempo, libera la escritura de las ataduras y articulaciones fijas del andamiaje genérico. Además, esta noción comunica con términos críticos que han formulado algunos estudiosos del relato policial latinoamericano. En *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Sonia Mattalía examina los “usos del policial” (12), definiendo así “tanto la utilización del género, de sus matrices formales, de sus figuras, como las causas y el movimiento que provoca la apropiación del género por la narrativa argentina contemporánea” (12) y, añadiríamos siguiendo a la autora, latinoamericana. Usos a la vez tangenciales –que se acercan al géne-

¹ Véanse, por ejemplo, los siguientes estudios: Coello-Gutiérrez, Fuentes, Guzmán-Medrano, Jastrzębska y Kokotovic.

ro-matriz para alejarse enseguida– e impulsivos cuando “[aprovechan] [...] la vitalidad y difusión del género policial para producir nuevas flexiones” (13). Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla plantean en su “Introducción a cuatro manos” al volumen colectivo *Narrativas del crimen en América Latina* que el policial debería considerarse “una forma de narrar, no un corset genérico” (13). Un modo de narrar versátil y flexible que, según las dos investigadoras, “articula las más variadas posiciones sobre la violencia, la ley, el orden, la justicia y la modernidad” (9); una forma en la que el narrar construye un espacio de reflexión sobre “la racionalidad moderna, es decir, [...] la gramática en la cual se asienta la lógica del capitalismo” (11).²

Es en este sentido abierto y fluido de ósmosis, entendido como uso o forma particular de narrar, que es posible leer *Morongá*, la última novela de Castellanos Moya (2018), como una ficción que de manera siempre tangencial aborda y tuerce las figuras y matrices formales del policial. *Morongá* es una novela de “complejidad poliédrica” (Pardo) que insinúa, evoca o describe numerosos crímenes, pasados y presentes, sin que importe señalar al autor intelectual y/o ejecutor material (el trágico matricidio cometido por Joselito-José Zeledón), sin que haya voluntad política de des(en)cubrirlo (el asesinato de Roque Dalton) o sin que sea posible descubrirlo (la balacera en Chicago). Castellanos Moya desarticula las funciones y características formales de la matriz policial con tanta potencia (o violencia) que el lector debe permanentemente cuestionar –en el doble sentido de dudar y retar– el horizonte genérico que orienta su lectura. Esta confusión se observa en algunas reseñas de la novela, cuyos autores desplazan o matizan la etiqueta de género: un “thriller paranoico”, sostiene Javier Mattio en la introducción a la entrevista con Castellanos Moya (s.p.); “una aparente novela policíaca”, acota en su comentario Álvaro Rojas Salazar (s.p.). Sin embargo, no debe pasar desapercibido el hecho de que el autor mismo señala el uso osmótico del policial mediante una serie de insinuaciones más o menos directas. No se trata tan solo de la relación auto-intertextual con *El arma en el hombre*, novela en la que arranca la historia que se completa en *Morongá*. El guiño más revelador (o indicador) aparece en el Epílogo, cuando se nombra a uno de los guardaespaldas del personaje titular (*Morongá*): su nombre es Élmer Bernabé Mendoza Recinos (énfasis añadido), alusión posible al escritor Élmer Mendoza, considerado el maestro de la narconovela negra mexicana, cuya primera ficción

² En relación con esta afirmación, es de interés el comentario de Ricardo Piglia sobre las novelas negras: “el único enigma que se proponen –y nunca resuelven– las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga. En este sentido, yo diría que son novelas capitalistas [...]: deben ser leídas [...] como síntomas” (*Crítica y ficción* 62). Vale la pena recordar también, como lo hacen Adriaensen y Grinberg Pla (10), que en *Plata quemada*, su única novela negra, Piglia coloca como epígrafe la siguiente cita prestada de Bertold Brecht: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”

se titula *El asesino solitario* (1997).³ ¿Y qué otra cosa es el tirador oculto del epílogo de *Moronga* que un asesino solitario?

En una entrevista con Camilo Hernández-Castellanos y Jeff Lawrence, Ricardo Piglia observa que “[l]os géneros discuten a su manera las mismas cuestiones que discute la sociedad”; en el caso del género policial, esta conversación aborda “la inseguridad, la amenaza, el delito, la presencia inquietante de las masas, de los posibles agresores” (220) o, en un sentido más general, esa gramática de la lógica capitalista de la que hablan Adriaensen y Grinberg Pla (11). *Moronga* abre su trama a una cuestión que, en relación al género policial, es a la vez antigua, dado que ha condicionado su emergencia en el siglo XIX (véanse Foucault 79-82; Mattalía 21-23), y nueva, porque hasta hoy día pocos autores latinoamericanos le han otorgado tanta prominencia, por no decir, protagonismo: se trata de la vigilancia panóptica, del control absoluto que el Estado, algunas instituciones privadas (que le sirven o no al Estado) y las grandes corporaciones ejercen sobre la vida y las acciones de los individuos en lo que el autor denomina “este mundo enloquecido en el que vivimos” (Lammers s.p.), el mundo capitalista altamente tecnologizado que ha creado “una sociedad de la información devenida sociedad de informantes”.⁴ Si asumimos que *Moronga* es una inflexión del policial latinoamericano que dramatiza y evidencia el omnipresente sistema panóptico del capitalismo tardío, con las gestiones tecnocráticas y políticas de consenso que lo caracterizan y sostienen, surgen varias preguntas: ¿Qué dice esta inflexión sobre la sociedad actual y, ante todo, sobre el sujeto sometido a la constante vigilancia del “discerning eye of state power” (Clary s.p.)? ¿Cuál es, en realidad, el poder que observa y controla? ¿Cómo afecta el carácter panóptico de la sociedad la estructura de la detección, la concepción del saber, los códigos de interpretación y la racionalidad que la sociedad moderna funda y que el género policial encarna y promueve? ¿Cuál es la relación entre el registro y el saber, la verdad, la justicia? Al mismo tiempo, ¿cómo la estructura panóptica de hipervigilancia afecta los mecanismos del policial, incluso sus usos tangenciales e impulsivos? ¿Qué sucede con el relato de detección, descubrimiento y seguimiento? El presente estudio busca respuestas a estas interrogantes que nacen de la lectura de *Moronga*.

³ El apelativo del guardaespaldas puede leerse además como un rastro metaficcional, porque apunta, a la vez, a un personaje histórico, Bernabé Recinos, el Secretario General del sindicato nacional FENASTRAS en El Salvador. Recinos fue ilegalmente secuestrado, encarcelado y torturado entre 1980 y 1984, mientras que su esposa e hija de trece años fueron desaparecidas por el Estado en 1982. Si mi lectura paranoica o, en palabras de Piglia, mi “delirio interpretativo” (“La ficción paranoica” s.p.) es cierto, entonces el nombre de Élmer Bernabé Mendoza Recinos señala los dos recorridos temporales y temáticos que Castellanos Moya elabora en su novela: el pasado traumático de la lucha política que gravita sobre los personajes, su psique, sus conductas y decisiones, por un lado; y, por el otro, el reciclamiento de la violencia en la diáspora, en un presente dominado por la rivalidad entre las pandillas, los narcos y el crimen organizado, temas que Élmer Mendoza aborda en sus novelas.

⁴ Comunicación electrónica con Gabriel Inzaurrealde (Universidad de Leiden, Holanda), 7 de agosto, 2019.

***Moronga*: historias, personajes, situaciones**

Moronga se compone de dos partes y un epílogo, siguiendo un esquema que Horacio Castellanos Moya ha explorado ya en algunas novelas anteriores, si bien la acción se traslada a los Estados Unidos y se cimenta en las experiencias de los inmigrantes centroamericanos en este país.⁵ A pesar de ese desplazamiento geográfico y cronológico con respecto a la constelación ficcional anterior, la novela ahonda en el conjunto de temas vitales para el escritor salvadoreño: la violencia y las pasiones humanas que la generan, la sociedad y cultura que la toleran o suscitan, el poder y sus engranajes, el deseo y el control. Emanuela Jossa observa en su reseña que en *Moronga* la violencia “se articula en dos formas. En un primer nivel, más evidente, se individualiza en personajes determinados, mexicanos o centroamericanos: mareros, narcos, traficantes de armas. En un segundo nivel, la novela pone en escena la violencia de un estado que ejerce un control obsesivo sobre las personas, infiltrándose en sus vidas” (348). La distribución narrativa de estos elementos es diferente en cada parte, si bien, al final, todos ellos confluyen en un vertiginoso cierre de la diégesis.

La primera parte, precedida por un epígrafe tomado de *Orestes* de Eurípides, que resalta temas de sufrimiento (trauma), conciencia y culpa, sigue mediante una narración autodiegética los movimientos y actividades de José Zeledón, un inmigrante salvadoreño acogido al programa de Temporal Protection Status (TPS).⁶ La historia, que se desarrolla entre agosto de 2009 y el 30 de mayo de 2010, comienza cuando Zeledón se traslada de Texas a Merlow City, un pueblo universitario en Wisconsin, donde un ex compañero de guerrilla le consiguió un trabajo como conductor de autobús escolar. El lector no tarda mucho en percatarse que Zeledón es el joven guerrillero Joselito Hernández de *La sirvienta y el luchador* y el teniente Pedro encargado de proteger el cultivo de amapola en *El arma en el hombre*. En Merlow City lleva una existencia anodina, borrada y rutinaria, tratando de pasar desapercibido y evitando cualquier contacto o relación que tendría un carácter más personal o íntimo y podría exponerlo al escrutinio. Su trabajo de chofer termina abruptamente después de una serie de denuncias injustificadas de una maestra (Estella) que acompaña a los alumnos en el autobús. Zeledón depende entonces de unos trabajos ocasionales a tiempo parcial, como conducir un taxi, trabajar en una empresa que colabora con la policía universitaria rastreando los correos electrónicos del server del *college* o en una empresa de seguridad que controla, a toda hora y desde múltiples pantallas, el comportamiento de los habitantes de Merlow City. Con la ironía que caracteriza las tramas de Castellanos Moya, Zeledón termina tra-

⁵ Como ejemplos, se pueden citar *Donde no estén ustedes*, *Desmoronamiento*, *Tirana memoria* y *La sirvienta y el luchador*. La relación formal y/o temática entre *Moronga* y las novelas anteriores del autor merecería un estudio aparte, ya que, como bien observa Carlos Pardo, esta última ficción es “una suma narrativa” (s.p.) en la que se entretajan los temas y recorridos desarrollados en la obra anterior.

⁶ El Estatus de Protección Temporal se otorga a ciudadanos elegibles de algunos países afectados por conflictos internos o desastres naturales. En las décadas de los 80 y 90, el TPS permitió vivir y trabajar legalmente en los Estados Unidos a muchos salvadoreños y nicaragüenses.

bajando como un agente del panóptico capitalista, un vigilante involuntario u obligado por circunstancias, pero también consciente de su función. Descreído, desconfiado y alerta, Zeledón elude la vigilancia tecnológica y humana, a la vez que perfecciona sus conocimientos del sistema panóptico moderno y los procedimientos que este utiliza. Gracias a los hábitos adquiridos en la conspiración, siempre está enterado de la ubicación de las cámaras de seguridad, atento a cualquier situación de las personas y sus movimientos, y obsesionado con la seguridad de su correo electrónico.

La narración lacónica y contenida, tan disciplinada y parca como el personaje mismo (Zeledón nunca toma más de dos cervezas, se retira a las 9 de la noche y habla lo estrictamente necesario), no oblitera, sin embargo, el peso traumático del pasado violento que el ex guerrillero arrastra consigo, como la fusca (el revólver) que siempre lleva escondida en la tobillera. La presencia fantasmática de ese pasado se enuncia ya en la segunda frase de la narración (13), pero, al mismo tiempo, es un “pasado impronunciable” (16) que nadie debe conocer, ni siquiera imaginarse. El trauma de la guerra civil, en la que Zeledón se inició trágicamente, matando por accidente y sin saberlo a su propia madre en el primer operativo en el que participó como combatiente clandestino, el modo humillante de descubrir el resultado de su actuación y el sinsentido de su existencia que, después de los acuerdos de paz (1992), no tiene rumbo y marcha sobre la cuerda floja entre criminalidad y legalidad, se asoman poco a poco en los recuerdos a los que el personaje resiste, roído por la culpa y el sentido de la derrota. Falto de energía y afectado por un malestar físico, Zeledón lleva una existencia anestesiada.

Al mismo tiempo, mantiene el contacto con el Viejo, un criminal común que escapó de la cárcel durante un ataque que los guerrilleros organizaron para liberar a sus compañeros. El Viejo fue incorporado al pelotón que dirigía el teniente Pedro-Zeledón y, después de la guerra, ambos terminaron en la plantación de amapola en las montañas de Guatemala (según la historia narrada en *El arma en el hombre*). Con él, Zeledón puede revivir las mañanas de la vida guerrillera (el lenguaje que usan, las tácticas de la conspiración, las formas de comunicación) e interrumpir el tedio de la vida en un pueblo universitario del Medio Oeste: vuelve a la acción como colaborador del Viejo en una operación que es un ajuste de cuentas entre organizaciones criminales mexicanas. La primera parte termina en *media res*, con un argumento irresuelto, entre Zeledón y el Viejo, sobre esta ‘misión’ que consiste en eliminar a un traficante guatemalteco de apodo Moronga. Zeledón, atado como está al pasado, quisiera “tirar[se] de nuevo hacia delante” (113), pero no le interesa participar en un complot que lo hará huir a la vez de la mafia mexicana y del FBI (131). Tampoco cree que sea posible “operar sin dejar huellas” (132), haciendo eco a la afirmación de Mempo Giardinelli sobre la imposibilidad de un crimen perfecto en la era del panóptico tecnológico. Finalmente, recurre a un argumento de apariencia ética, al recordar que en el pasado la violencia era ideológica, que era un medio necesario en la apuesta política por la igualdad: “Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa. [...] Y no podría

sobrevivir en ese puterío de traiciones... No es mi rollo matar por dinero, Viejo. Menos por encargo de esa gente. No me hace clic” (133). El Viejo rebate este razonamiento con una cruel impassibilidad: “¿Y cuál es la diferencia?” (133). El diálogo parece conducir a una decisión, pero en realidad suspende la posibilidad de interpretar los designios del protagonista-narrador. La pregunta del Viejo queda en el aire, sin respuesta, tiñendo de ambigüedad la perspectiva de Zeledón y su determinación final.

La segunda parte transcurre a principios de junio de 2010, en Washington, y registra el recuerdo o testimonio del profesor Erasmo Aragón, empleado en Merlow College, quien viajó a la capital para realizar una investigación sobre Roque Dalton en los Archivos Nacionales. Al igual que Zeledón, Erasmo es un inmigrante, afectado por las experiencias del pasado, cuando fue periodista dedicado, desde el exilio en México, a la causa guerrillera salvadoreña.⁷ Como Zeledón, se siente mal adaptado al puritanismo e hipocresía de la cultura norteamericana. Coinciden en Merlow City, pero, siendo ambos “perro[s] solitario[s]” (60) y desconfiados, no llegan a conocerse, aunque, según la constelación ficticia creada a lo largo de los años por Castellanos Moya, son tío y sobrino.⁸ Zeledón observa a Erasmo en los bares de la ciudad, sigue su proyecto sobre Dalton cuando realiza el trabajo de vigilancia electrónica para la policía de la universidad, lo capta en las cámaras de seguridad urbana y también participa en una misión de seguimiento del profesor durante una cita romántica, pero nunca se le acerca, pues sospecha de que cualquier contacto con Aragón “podía salpicar[lo]” (59). Ignorante de la existencia de este familiar no reconocido, Aragón lleva una vida solitaria y rutinaria, evitando pensar en el pasado (véase 287). El viaje a Washington es breve, de apenas 6 días, dedicado a escudriñar los cables desclasificados de la CIA de los años 1963-1964, cuando la agencia trató de reclutar a Dalton. El resultado de esta pesquisa es exiguo. En algún momento Erasmo cree tener “una epifanía tremenda” (283), descubrir la existencia de un doble agente en el entorno de Dalton y dar con una nueva explicación de las circunstancias de la muerte del poeta, pero tres días más tarde esa misma secuencia de ideas le parece “una ocurrencia trillada” (283), de modo que los apuntes que había tomado frenéticamente en el metro terminan en el excusado.

Mientras que la propia investigación es decepcionante, el viaje al corazón del imperio desata la emocionalidad desquiciada del personaje-narrador, quien sufre de ataques de pánico, angustia, paranoia y excitación nerviosa, sospechando de todo y todos a su alrededor. José Zeledón, aunque se siente vigilado y observado, logra desactivar la operatividad del sistema panóptico moderno gracias al conocimiento de su soporte tecnológico y funcionamiento. En cambio, Erasmo es víctima no solo de la presencia real de la vigilancia (cuando

⁷ La historia anterior de este personaje se desarrolla en las novelas de la saga de los Aragón, desde *Tirana memoria* hasta *El sueño del retorno*.

⁸ Erasmo Aragón es hijo de Clemente Aragón, asesinado en 1972. Zeledón, a su vez, es nieto de María Elena, la sirvienta de los Aragón, violada por Clemente cuando ambos eran muy jóvenes (*Tirana memoria, La sirvienta y el luchador*). El fruto de esta violación, mantenido en secreto por los Aragón, fue Belka, la hija de María Elena, media hermana de Erasmo y madre de Joselito-José Zeledón.

su computadora fue intervenida a consecuencia de un *affair* en Merlow City, véase 208-212; o cuando Zeledón examinó sus correos porque el acrónimo CIA aparecía en el encabezado, véase 55-56). Su situación es más grave porque internalizó el panóptico de tal manera que vive convencido de la constante presencia de cámaras o agentes especiales, sintiéndose observado y vigilado incluso cuando está solo y encerrado en su cuarto, lo cual, dicho sea de paso, no carece de cierto fundamento. Esta sensación incómoda (“a nadie le gusta ser visto sin darse cuenta de quién lo observa”, 141) exaspera la ya inestable psique del personaje, quien sobreinterpreta intercambios, situaciones, conversaciones, gestos o, simplemente, presencias. La narración, que brota como un torrente verbal y emocional, refleja a la perfección la inestabilidad mental de Erasmo, su falta de control y dirección, además de su desmesurado egoísmo y racismo. Al mismo tiempo, no permite discernir entre la realidad y la imaginación febril y paranoica del narrador, ya que borra o exagera los contornos de las cosas y los sucesos.

La estadía en Washington, a pesar de los ataques de angustia y paranoia, pudo haber terminado sin mayores contrariedades si Erasmo no se hubiera visto invadido en su habitación por Amanda, la hija adoptiva del dueño del *airbnb*, una niña guatemalteca, de un pasado traumático, conducta agresiva y lenguaje obsceno, legados violentos de las experiencias que ninguna niña debió haber vivido y que ella relata al visitante. Al bajar a la habitación de Erasmo para apoderarse de su computadora y ver videos pornográficos que la obsesionan, Amanda descubre (o ya lo había observado como un ojo perverso de la cámara de vigilancia) la afición del salvadoreño por los mismos videos. Este hecho determinará la suerte de Erasmo Aragón cuando la joven desaparezca poco tiempo después de que él emprenda el viaje de regreso a Merlow City.

El epílogo entrelaza las hebras de las dos partes y trenza los destinos de José Zeledón y Erasmo Aragón, sin que ellos lo sepan. Es un informe preliminar (fechado el 15 de agosto de 2010) de la investigación sobre un tiroteo fatal (7 muertos y 8 heridos), que tuvo lugar en Chicago, el 15 de junio de 2010. Consta de 30 fragmentos, en los que se exponen, de manera lineal y lógica y en un lenguaje técnico, los hechos, las identidades de las víctimas y las causas de su muerte, los testigos sobrevivientes de la balacera y el papel de cada uno en los sucesos, las etapas de la investigación y las agencias involucradas, además del caso de la desaparición de Amanda Parker y el intento de extorsión por parte de la joven y su hermano, cuya víctima inesperada era Erasmo Aragón. Poco después de regresar de Washington, Erasmo recibió una llamada de Amanda y su hermano en la que lo acusaban del abuso sexual de la menor y exigían un pago inmediato de 25 mil dólares para no delatarlo a las autoridades. Ya antes de esta llamada Aragón se había convertido en el sospechoso principal en el caso de la desaparición de Amanda, aunque el padre adoptivo de la chica había insistido en que el profesor no tenía nada que ver con el secuestro. La entrega del dinero (falso), coordinada y vigilada por la policía, coincide, por casualidad y debido a la doble participación de algunas personas (el hermano de Amanda era uno de los guardaespaldas de Moronga), con una emboscada que, según la investigación, era “un ajuste de cuentas a [Mauro Jiménez Lazcano, alias Moronga] por

su traición al cartel del Pacífico y sus nuevas vinculaciones con el Cártel del Golfo” (335). Se trata de la ‘misión’ que el Viejo le propone a Zeledón al final de la primera parte. El Viejo, identificado en el informe como José Domingo Urrutia, muere en el tiroteo, alcanzado por las balas disparadas por uno de los policías. Se escapa de la escena un “tirador oculto” quien participó en la emboscada, en connivencia con el Viejo-Urrutia, según el informe, disparando con un fusil de francotirador de alta precisión, equipado con mira telescópica y silenciador desde la parte posterior de una SUV estacionada en el lugar de los hechos (véase 322). La enorme precisión de los disparos que matan a Moronga y sus dos guardaespaldas –impactos de bala en el corazón, el pulmón izquierdo y el pulmón derecho– señalan no solo la calidad del arma utilizada, sino también la habilidad y experiencia del tirador, experto también en no dejar ninguna huella ni ser captado por las cámaras de vigilancia. Erasmo Aragón, quien después de entregar el ‘dinero’ se retiró del lugar, queda ileso, pero, en contra de toda la evidencia, es acusado por la fiscalía de acoso sexual contra Amanda Parker. La acusación le causa una “crisis nerviosa y un agudo ataque de hipertensión arterial” y ocasiona su despido de Merlow College (334).

La sociedad de la vigilancia y los desplazamientos del policial

Volvamos ahora a las preguntas planteadas al final de la introducción sobre el género policial en una sociedad de la vigilancia en donde la lógica moderna del panóptico es reforzada por la globalización tecnológica. Propongo organizar el análisis de la novela en torno a tres elementos de la matriz policial que, juntos, solían construir el relato: el misterio, la presencia e interdependencia (flexible y condicionada por la modalidad clásica o negra) de dos historias y la explicación o el desciframiento final. Para empezar, cabe resaltar la correlación intrínseca entre el relato (la narración, la trama) y el saber. Piglia define el relato –todo relato– como un tránsito del no saber al saber, un recorrido que parte de un enigma, un misterio o un vacío y se encamina hacia una resolución, elucidación o respuesta, incluso si estas abren nuevas interrogantes. El relato policial dramatiza esta tensión y este tránsito:

El género policial convierte en anécdota y en tema un problema técnico que cualquier narrador enfrenta cuando escribe una historia. Aquello que no se narra y que funciona como un lugar vacío. Todo narrador enfrenta siempre el problema del secreto, del suspenso, del misterio. Todo relato va del no saber al saber. Toda narración supone este paso. La novela policial hace de eso un tema. (“La ficción paranoica” s.p.)

Siguiendo a Piglia, Mattalía afirma que “el relato policial trabaja con el eje del saber, es decir, su signo más evidente es la interrogación. Investigar, deducir, problematizar y responder son sus líneas centrales” (14). Más adelante, la investigadora identifica el policial con “la promesa de saber del siglo XIX” y el “optimismo moderno”:

[E]l relato policial clásico [...] hace virar la promesa de felicidad del siglo XVIII a la promesa de saber del siglo XIX [...] promete un viaje al corazón de lo inteligible en lo que se presenta como inexplicable: el crimen. De alguna manera es el relato del optimismo moderno: lo enigmático, lo oscuro, puede ser revelado por la razón [...] esta promesa de saber persiste en la novela policial negra como anhelo. (31)

El punto de arranque, entonces, el elemento que desafía el saber y, por eso mismo, desencadena la narración es el misterio: “el enigma o el misterio es el elemento fundamental del policial, el disparo que moviliza la máquina discursiva e inquisidora” (Mattalía 211; véase Gubern 13-15) y por eso, suele abrir el relato. ¿Qué sucede, sin embargo, en una sociedad donde todo se observa, todo se ve, todo se controla y, supuestamente, todo se sabe? ¿Qué vacío o secreto permanece? ¿Qué necesita de detección e investigación? Durante casi 300 páginas (que abarcan las dos partes), *Moronga* parece ser una novela sin enigma, por lo menos en este sentido que le ha conferido el género policial. Ningún crimen, ni leve ni grave, abre la trama; ninguna investigación es necesaria. Se podría decir que en la primera parte surgen algunas interrogantes o inquietudes que puntúan la narración, como las causas de la ansiedad de Zeledón cuando se siente observado (está ya en la primera página), una cierta manía persecutoria, el origen de su malestar físico (la falta de energía, los vahídos, las flemas en el estómago), su parquedad y desconfianza, pero todas ellas se van aclarando mediante las alusiones mnemónicas que el personaje hace a su pasado, al trauma del asesinato de su madre, a la culpa con la que carga, a la disforia que le produce la vida que lleva. Un misterio se insinúa, por ejemplo, cuando por orden de su jefe espía a Erasmo Aragón durante su cita en el bar con una mujer rubia (el desenlace de este seguimiento para el académico se revela en la segunda parte) o cuando, lleno de rencor por el despido, sigue y observa a Estella como si planeara una venganza. No obstante, esta posibilidad se disipa casi enseguida, ya sea porque, cumplido el encargo de la observación, la historia se cierra, o bien, porque el personaje racionaliza sus emociones y se da cuenta de que cualquier plan que trazara lo incriminaría inmediatamente a él: “Nada podía sucederle entonces sin que todos los indicios me señalaran” (105). Sabiéndose observado, Zeledón sabe racionalizar la vigilancia y activa su conocimiento técnico y los procedimientos de la conspiración (como el chequeo y contra chequeo, la ubicación de las cámaras) para limitar el alcance de la tecnología panóptica o desactivar su poder. La narración misma, directa, clara y controlada, a pesar de los silencios del personaje-narrador, no parece insinuar nada que exigiera detección e investigación. Solo la ambigüedad del intercambio final entre Zeledón y el Viejo detiene la trama y la interpretación. Sin embargo, el misterio no es retroactivo, un hecho ya ocurrido que es necesario investigar y explicar, sino prospectivo, es decir, una decisión insoslayable, pero pospuesta.

En la segunda parte los enigmas abundan, desde las revelaciones sobre Dalton que Erasmo Aragón descubre en los Archivos y cuyo contenido específico nunca se articula directamente, pasando por las identidades y actividades de las personas con quienes el investigador interactúa durante los seis días en Washington (Mina, Molly, el trigüeño, el hombre con la computadora, etc.), hasta la

identidad, la historia y la desaparición de Amanda Parker. Sin embargo, el complejo de persecución y los ataques de paranoia que sufre Erasmo, reaccionando en parte a una cultura paranoica de hipervigilancia que no entiende, al igual que su narración desbordante y digresiva, casi alucinada o desquiciada, desdibujan los límites entre lo que podría ser un misterio real y lo que es un misterio imaginado por una mente narcisista, egocéntrica y fuera de control. ¿Cómo saber si Molly, la joven que entabla con Erasmo una conversación en el metro, le entrega a propósito datos falsos (su nombre y teléfono y el nombre de su profesora) a este hombre incontinente que la asusta y a quien quiere despistar, o si lo hace porque es una espía que busca sacarle información y debe ocultar su identidad? ¿Cómo distinguir entre el ojo de la cámara de vigilancia y el enredo mental del personaje que ya ha incorporado esta cámara en su percepción del mundo? Lo misterioso deja de ser misterioso cuando todo lo es; por eso, a pesar de la densidad cuantitativa de los enigmas enunciados en la segunda parte de la novela, su intensidad cualitativa resulta comprometida. De hecho, todo parece claro.

Mientras tanto, el enigma se desplaza al final del epílogo, cerrando la narración y el relato, en vez de abrirlos. Parece ser un misterio sencillo: la identidad del “tirador oculto” que logra abandonar el lugar de la balacera sin que lo registre ninguna cámara de vigilancia, “de lo que se puede deducir que se trata de alguien con un conocimiento preciso de la ubicación de las cámaras de vigilancia, tanto en el sitio del tiroteo como en las calles adyacentes” (333). Tampoco deja huellas dactilares en la SUV ni una sola imagen documental de su cara (véase 332-333). A pesar de la hipervigilancia y la profusión informática, faltan datos para armar un relato completo. Al mismo tiempo, como veremos adelante, la paradoja que expone Castellanos Moya consiste en la no alineación entre el registrar y el saber, dado que el registro de información por el aparato panóptico solo se desliza sobre la superficie visible de las cosas.

La ausencia en *Morongá* de un misterio que iniciaría el tránsito del no saber al saber movilizándolo la “máquina discursiva e inquisidora” (Matalía 211) repercute en la estructura de la novela. Siguiendo a Michel Butor en *L'emploi du temps*, Tzvetan Todorov (y todos los estudiosos del género después de él) ha distinguido dos modelos del relato policial tomando la relación entre la historia del crimen y la de la investigación como el eje diferenciador (véase 57). En el policial clásico, la historia del crimen está ausente porque finaliza antes de que empiece la narración, por lo cual está plasmada como un misterio, una incógnita; la historia de la investigación, que ocupa el centro del relato, busca reconstruirla retrospectivamente, transitando del no saber al saber. Estas dos historias no deberían tener puntos comunes hasta el desenlace, donde se superponen en la develación del enigma. En el policial negro, se produce un cambio sustancial, dado que se suprime la historia del crimen que antecede a la investigación para coincidir con ella, por lo que “la prospección sustituye a la retrospectión” (Todorov 60; mi traducción, M.P.).

En *Morongá*, Castellanos Moya conserva la idea de dos historias, pero tergiversa todas las pautas de su inserción y relación en el relato policial. Como hemos visto en el resumen de la novela, cada una de las partes narra una his-

toria, pero los acontecimientos relatados anteceden al momento del crimen o, por lo menos, se podría decir, al momento del suceso que califica como crimen en un relato policial. En vez de un crimen y una investigación, cualquiera que sea su proporción narrativa, leemos dos relatos que *a posteriori* (después de que se haya leído el epílogo) parecen formar una extensa, pero también vaga, pre-historia de circunstancias criminales que se explicitan en el epílogo (el tiroteo y el caso de Amanda). La confrontación de dos contrincantes, el criminal y el detective (véase Mattalía 26-27), es sustituida por la historia inconclusa de Zeledón y sus tratos con el Viejo, que termina quince días antes del tiroteo, y la historia de Aragón, que concluye varios días antes de los eventos en Chicago. Ambas se trenzan en el desenlace, como sucedía en el policial clásico, pero esta intersección no produce ningún saber. El (posible) argumento de que estas historias trazan el croquis psíquico del victimario y de la víctima no resiste un examen circunstanciado de la experiencia personal de los personajes ni de su posición ante el poder panóptico que los vigila y controla. En primer lugar, aunque coinciden en el mismo escenario criminal, los itinerarios que los conducen hacia él se originan en proyectos diferentes, por lo que no se da entre ellos la relación de víctima y victimario. Luego, ambos son sobrevivientes de un pasado que gravita con toda su fuerza sobre sus memorias, sus cuerpos, sus estados afectivos y relaciones sentimentales; ambos son seres “desarraigados [...] expelidos de su país” (Jiménez Barca s.p.), que arrastran consigo heridas y cicatrices de unas experiencias impronunciadas. Su vivencia de los Estados Unidos y su “cultura esquizofrénica” (Jiménez Baca s.p.), que oscila entre el exceso y la reglamentación, produce un extrañamiento que lleva a la soledad y desconfianza. El mutismo tenso y controlado de Zeledón y la paranoia lenguaraz de Aragón son, a pesar de su aparente inconmensurabilidad, dos caras de la misma moneda. Ambos son, entonces, damnificados de un proceso histórico que comenzó años antes y en otro lugar. Zeledón, obligado por las circunstancias a trabajar para compañías de seguridad, observa e informa sobre Aragón, lo que lo parece hacer un informante, un ejecutor de la vigilancia. Pero nada es tan sencillo, porque él mismo es también observado y vigilado por un sistema que lo quiere saber todo para aceitar el engranaje de su mecanismo de poder. La diferencia radica en cómo estos personajes se relacionan con el panóptico moderno: Zeledón lo racionaliza y vuelve inoperante cuando confronta la lógica y mecánica del panóptico con la lógica y práctica conspirativa, aprendida en la guerrilla. Aragón, en cambio, cede a la presión que el saberse observado y vigilado en cada lugar y cada instante de la vida ejerce sobre el sujeto. No sorprende entonces que el primero se le escape al sistema y el segundo, en cambio, sucumbe a sus leyes sin haber hecho nada que mereciera un castigo legal. Este desenlace, que se formula en el informe presentado en el epílogo, conlleva entonces una pregunta/reflexión sobre el registro de los hechos, el saber y la justicia.

El desenlace desempeña una función fundamental en el policial, cualquiera que sea su modalidad. Es el momento en el que la dispersión de datos, detalles, testimonios, hechos y pistas se transforma en una trama y un sentido que se articulan en el relato del detective: todo debería caer en su lugar, trenzarse en un

saber. En el policial clásico, el detective produce la verdad sobre el caso; en el policial negro, donde la solución a menudo es imposible o incompleta, persiste, de acuerdo con Mattalía, el deseo o el anhelo de saber y de la verdad. ¿Qué sucede cuando la verdad es sustituida por información? En *Moronga*, el relato de la verdad, comprobada o deseada, es reemplazado por un informe burocrático que presenta, en una jerga profesional, los resultados de una serie de investigaciones. Según señala Valeria Grinberg Pla en su análisis de *Abril rojo* de Santiago Roncagliolo, el informe es un “género textual privilegiado por la institucionalidad” moderna (53). Es una forma de interpretación racional que ordena la realidad y ejerce como instrumento de control social (véase 53-54).⁹ Fechado dos meses después del tiroteo, el informe, en “traducción libre, no oficial” (297), editado y sin los anexos que, supuestamente, acompañan la versión en inglés,¹⁰ reconstruye los eventos minuto por minuto, calle por calle, movimiento por movimiento, exponiendo una plétora de datos, nombres, apodos, edades, identidades nacionales y profesionales, descripciones forenses, precisiones técnicas sobre las armas y los vehículos utilizados, reconstrucciones de sucesos anteriores, análisis de e-mails y llamadas, croquis de los lugares, detalles acerca de la colaboración de varias agencias y, por supuesto, imágenes registradas en las cámaras de vigilancia. Este escrito es una irónica inflexión de la figura de solución-explicación que cierra la trama en el género policial. A diferencia de lo que sucede en las novelas policiales, donde la explicación final subordina la multitud de datos y pistas a una sola trama e historia en la que se condensa todo el sentido, el informe firmado por el agente especial Donald P. Chiwaski, quien escribe en nombre de varias agencias (la oficina central de Washington, la oficina de Chicago, la DEA, las representaciones de la DEA en Centroamérica) despliega la más variada y precisa información, pero explica muy poco. Después de 29 apartados, las conclusiones son escuetas (apenas una página) y, sorprendentemente, colocan en el primer lugar la determinación de que los agentes de policía involucrados en el tiroteo “siguieron los procedimientos y protocolos establecidos por la agencia” y no cometieron ninguna negligencia (335). Es decir, el énfasis recae en el control de la calidad del trabajo y la conducta de los policías. El objetivo principal es, entonces, la verificación que el sistema realiza del funcionamiento de los componentes del engranaje y de su mecanismo. Solo en el segundo punto de las conclusiones aparece un intento de interpretación de los hechos (un ajuste de cuentas entre dos organizaciones criminales; la connivencia entre el tirador oculto y Urrutia, las sospechas sobre uno de los guardaespaldas de Moronga que huyó sin disparar un tiro), inconcluso porque la superabundancia de datos e informaciones registrados y acumulados no equivale al saber ni menos a una construcción de la verdad (o su anhelo). Esta observación nos lleva a reflexionar

⁹ En la entrevista con Gerardo Lammers, Castellanos Moya revela su inspiración para el epílogo: “El epílogo me lo inspiró para mí un texto, algo de lo mejor que he leído: el informe que hizo un comisionado nombrado por la Reina [de Inglaterra] para investigar el asesinato del ex espía ruso Aleksandr Litvinenko con polonio. Es un informe de una gran precisión sobre cómo llegaron dos rusos a envenenarlo. Una reconstrucción. Me inspiró mucho.” (s.p.)

¹⁰ Llama mucho la atención la distancia que Castellanos Moya introduce entre los sucesos y su (re) presentación en el informe, una treta metarreflexiva que señala la no equivalencia entre los hechos y su construcción discursiva.

sobre la falacia de la equivalencia entre, en primer lugar, el registro y el saber, y, después, el registro y la justicia.

El fundador literario del género policial, Edgar Allan Poe, dictamina que lo “principal [...] es saber lo que debe ser observado” (cit. en Mattalía 27), señalando así el principio de selección como estrategia fundamental de la detección que conduce a la interpretación y explicación (un relato). El sistema panóptico moderno, basado en la vigilancia tecnológica y en el acceso a la información privada, parece ignorar o quitarle importancia a este principio, con lo que establece una falsa correspondencia entre observar todo, registrar todo, archivar todo y saber (todo). Entonces, el saber se asimila a una colección infinita de datos, que pueden ser complementarios o no, relacionados entre sí o dispersos, como queda ilustrado en el informe con el que Castellanos Moya cierra *Moronga*.

Sin embargo, como ya se ha señalado, el relato policial ha demostrado a lo largo de su historia que el tránsito del no saber al saber requiere la construcción de una trama, de un relato verosímil, creíble, convincente. Es lo que falta o falla en el informe final en *Moronga*. A pesar de toda la información recogida, la trama no se compone. ¿Por qué? Propongo tres respuestas.

La primera tiene que ver con la habilidad del tirador oculto de escamotear su identidad. Ya lo hemos visto: conoce la ubicación de las cámaras de vigilancia, cubre las yemas de sus dedos con una delgada cinta adhesiva que no permite detectar sus huellas dactilares, viste una ropa que lo protege de las cámaras cuando son ineludibles, sabe desplazarse sin llamar la atención de nadie (véase 332-333). El tirador oculto produce un vacío de información anticipándose al poder revelador de la tecnología que está al servicio de la vigilancia moderna. Evita plantar un detalle mínimo que ayudaría a seguir su huella, es decir, a hilvanar un relato que conduciría, inevitablemente, hacia él. Maneja a perfección un contra-conocimiento que desactiva o anula la efectividad de la tecnología, lo que le permite cometer un crimen perfecto o casi perfecto, refutando su propia convicción (“operar sin dejar huellas [es] imposible en esa ciudad [Chicago]”, 132) y la opinión de Mempo Giardinelli.

La segunda respuesta implica la temporalidad. La vigilancia tecnológica e informática en la que se basa el informe registra superficies, exteriores, presencias o ausencias. Por eso mismo se despliega y limita al presente, ignorando el pasado de los involucrados, no porque no lo haya investigado,¹¹ sino porque este pasado quedó obliterado o anulado por la violencia de la guerra que cambió el rumbo de todas las vidas. Indirectamente, entonces, la novela señala que toda pesquisa sobre el presente, todo intento de explicar el presente es irrealizable sin

¹¹ Al descubrir que el “Ingeniero” [el apodo con el que los mexicanos se referían al Viejo] era salvadoreño, se mandaron sus huellas dactilares a El Salvador. La “agencia” local informó que correspondían a José Domingo Urrutia, de Dulce Nombre de María, explicando a la vez que la aldea “fue destruida durante la guerra civil y sus archivos fueron consumidos por el fuego. Cuando la guerra terminó [...] muchos pobladores y exguerrilleros recibieron nuevos documentos de identidad como parte de un plan de normalización civil; se sospecha que algunos exguerrilleros asumieron una o varias identidades falsas. Seguramente el ‘Ingeniero’ fue uno de ellos.” (330-331)

el hilo que lo conecta con el pasado. La pérdida del pasado impide la construcción de una trama posible acerca del presente. Es por esta conexión fundamental entre el pasado y el presente que el lector de *Morongá* les lleva una ventaja a los agentes y agencias de investigación estadounidenses. Este lector conoce el pasado de los personajes y puede tejer los hilos que el informe no es capaz de hilar. También es probable que al entregarle al lector las herramientas para completar la información contenida en el informe, Castellanos Moya lo construya e incluya como un agente activo del sistema panóptico, sugiriendo de esta manera que en la sociedad de la vigilancia, todos hemos sido convertidos en policías y/o informantes. Pero el saber del lector tampoco será completo: nunca sabremos la motivación profunda que anula los principios éticos de Zeledón y lo empuja a colaborar con el Viejo-Urrutia; nunca sabremos si la muerte del Viejo era parte de una intención oculta de Zeledón que este no tuvo que ejecutar o si fue una coincidencia; nunca sabremos si Zeledón sabía que al disparar a Moronga y sus guardaespaldas, mataba a ex policías y ex soldados que, en Guatemala, pertenecieron a aparatos represivos de un estado genocida. Tampoco sabremos si en algún momento queda identificado y aprehendido. Lo que sabemos, en cambio, es que faltando la información que permitiría detener y castigar al tirador oculto, el sistema panóptico fija su mirada en Erasmo Aragón, acusado de abuso sexual de una menor, a pesar de que la evidencia niega esta imputación. Si registrar todo no equivale a saber, menos todavía corresponde a ejercer justicia, sobre todo si el supuesto ‘culpable’ es un inmigrante latino que fácilmente puede satisfacer el espectáculo de un poder justo y responsable.

Esto nos lleva a la tercera respuesta que tiene que ver con la óptica. Como ya se ha señalado, la vigilancia panóptica enfatiza la superficie, lo visible, lo observable y documentable; se centra en las acciones de individuos o grupos para investigarlos a ellos como amenaza al sistema que este control omnipresente debe proteger. Por eso el informe enfatiza las responsabilidades de individuos y grupos criminales, es decir, la violencia subjetiva de estos agentes violentos, mientras oblitera la trama suprema de la violencia objetiva que revelaría la criminalidad del sistema y exigiría otra forma de justicia, la cual es inconcebible porque significa un juicio al sistema mismo. La revelación de los actos criminales de unos individuos o grupos inmigrantes latinos en el corazón del imperio desvía la mirada del sistema y la violencia que lo protege hacia una causa exógena y controlable. Hay un acusado y se seguirá investigando (observando, registrando, vigilando), concluye el informe, lo cual debe tranquilizar a todo ciudadano de bien.

Conclusiones

La novela policial surgió en correlación con la modernidad y la sociedad burguesa moderna. Autoconcebida como racional, la sociedad burguesa equiparó la racionalidad con la verdad y el bien, promovió la regulación biopolítica de los fenómenos humanos y sociales, e impulsó la concepción heurística del saber (véase Resina 21-22). Como demuestra Foucault en *Vigilar y castigar*, esta con-

cepción de la sociedad conllevó la racionalización de todos los procedimientos judiciales, desde la detección y la prueba hasta el castigo. Así nació la sociedad panóptica cuyo funcionamiento y preservación se sustentaban en la observación constante y, a la vez, imperceptible, el control sostenido y el disciplinamiento (véanse Foucault 199-261; Mattalía 21-23). Ahora bien, ni Foucault ni, mucho menos, Jeremy Bentham en el siglo XIX, pudieron imaginar el desarrollo informático y la globalización tecnológica propios del capitalismo tardío y el efecto que iban a tener en el perfeccionamiento y la extensión ilimitada de la vigilancia panóptica. Ya nada queda fuera del campo de visión del ojo omnipresente del poder.

El primer relato policial (el clásico) emergió como un género que positivaba y glorificaba la eficiencia de la racionalidad de la sociedad panóptica (véanse Foucault 81-82; Mattalía 23); luego, el policial negro o las modificaciones contemporáneas del modelo clásico comenzaron a escarbar en la criminalidad del sistema, sin dejar de articular una fe en el sentido de la investigación y un anhelo de la verdad, lo que en el fondo significaba que creían todavía en espacios que el panóptico no penetraba, en lógicas invisibles o impenetrables para el poder, que podían acusarlo. *Moronga* es una novela que nos lleva un paso más allá, porque manifiesta que estos espacios ya no existen o son mínimos y, por lo tanto, las prácticas racionales del policial anterior –la detección, la investigación, la solución– han devenido irrelevantes porque el ojo del poder lo ve y registra todo, aunque el relato de la verdad no le interesa. La ósmosis o el uso tangencial en la novela de algunos componentes de la matriz policial, torcidos en su contacto con la hipervigilancia informática y globalizada, apunta a los límites del género ante un sistema que lo desarma. Por otra parte, al exponer la vulnerabilidad de los sujetos constantemente agredidos por el aparato represor de la vigilancia, *Moronga* es una novela profundamente pesimista que se niega a abrir espacios de consolación. Es un pesimismo necesario ante una realidad y una práctica que deberían resultar intolerables. En esta negatividad se cifra, no obstante, el sentido político del texto.

Obras citadas

- Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg Pla. “Introducción a cuatro manos”. *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Ed. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Berlín: LIT Verlag, 2012. 9- 24. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. “Breves palabras impúdicas”. *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. 20-22. Impreso.
- Castellanos Moya, Horacio. *Moronga*. Barcelona: Literatura Random House, 2018. Impreso.
- Clary, William. “*Moronga* by Horacio Castellanos Moya”. *Latin American Literature Today* 1.9 (2019): s.p. Web.
- Coello-Gutiérrez, Emiliano. “El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya”. *Centroamericana* 17 (2009): 5-19. Web.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.

- Fuentes, Rodrigo, "The Unseeing Witness: Contemporary Detective Fiction in Central America". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 47 (2018): 100-113. Impreso.
- Giardinelli, Mempo. "Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen". *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Eds. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Berlín: LIT Verlag, 2012. 28-38. Impreso.
- Grinberg Pla, Valeria. "Subversiones genéricas: una vuelta de tuerca latinoamericana a la clásica novela de enigma". *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Eds. Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla. Berlín: LIT Verlag, 2012. 39-57. Impreso.
- Gubern, Román et al. *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets Editores, 1970. Impreso.
- Guzmán-Medrano, Gael. "Post-Revolutionary Post-Modernism: Central American Detective Fiction by the Turn of the 21st Century". Tesis doctoral. Florida International University, 2013. Impreso.
- Hernández-Castellanos, Camilo, y Jeff Lawrence. "La ficción paranoica y el nacimiento de la novela policial: una entrevista con Ricardo Piglia". *Studies in Latin American Popular Culture* 29 (2011): 218-230. Impreso.
- Jastrzębska, Adriana Sara. "De historia a paranoia: Dos novelas negras centroamericanas". *Centroamericana* 22.1/2 (2012): 337-350. Web.
- Jiménez Barca, Antonio. "El Salvador es una herida a la que siempre vuelvo". Entrevista con Horacio Castellanos Moya. *El País, Babelia* 28 de febrero 2018: s.p. Web.
- Jossa, Emanuela. "Reseña de *Moronga* de Horacio Castellanos Moya". *Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities* 5 (2019): 346-349. Web.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism". *Clues* 24.3 (2006): 15-29. Web.
- Lammers, Gerardo. "Todo se vigila, todo se controla, todo se sabe". Entrevista con Horacio Castellanos Moya. *El Universal, Confabulario* 28 de abril 2018: s.p. Web.
- Mattalía, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2008. Impreso.
- Mattio, Javier. "Entrevista con Horacio Castellanos Moya". *La Voz* 5 de noviembre 2018: s.p. Web.
- Pardo, Carlos. "Suma narrativa". Reseña de *Moronga* de Horacio Castellanos Moya. *El País, Babelia* 26 de febrero 2018: s.p. Web.
- Piglia, Ricardo. "La ficción paranoica". Suplemento *Cultura* del diario *Clarín* 1991: s.p. Web.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.
- Rojas Salazar, Álvaro. "Novela *Moronga* de Horacio Castellanos Moya: vidas malogradas". Reseña. *La Nación* 3 de junio 2018: s.p. Web.
- Saézn Leandro, Ronald. "El eterno retorno a la diáspora de la memoria: *Moronga* de Horacio Castellanos Moya". Reseña. *Mitologías Hoy* 17 (2018): 345-349. Web.
- Tarifeño, Leonardo. "Radiografía de un fracaso". Reseña. *El Universal, Confabulario* 28 de abril 2018: s.p. Web.
- Todorov, Tzvetan. "Typologie du roman policier". *Poétique de la prose*. Eure: Seuil, 1971. 55-65. Impreso.
- Wieser, Doris. "Nos hubiéramos matado, si nos hubiéramos encontrado". Entrevista. *HeLix* 3 (2010): 90-111. Impreso.