



Proyecciones modernas y posmodernas en la literatura del crimen. La novela policial y la novela negra: el caso de Pedro Peña

Tadeo Fraga

Instituto de Profesores Artigas (CFE)

tadeofp@gmail.com

Recibido: 31/10/2025

Aceptado: 18/11/2025

Resumen: En el siguiente artículo se buscará identificar aquellos elementos que distancian a las novelas de Pedro Peña *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021) del policial clásico y lo acercan al género negro, como pueden ser el crimen y su móvil, la relación entre la sociedad y el crimen, o el rol del detective. Se abordará la transición del género policial a la novela negra y sus posibles vínculos con la modernidad y posmodernidad.

Palabras clave: Pedro Peña; género negro; novela policial; modernidad; posmodernidad.

Modern and Postmodern Projections in Crime Literature. Detective fiction and the *noir* novel: The Case of Pedro Peña

Abstract: The following article intends to identify those elements that distance Pedro Peña's novels, *No siempre las carga el diablo* (2011) and *Nada es una verdad tan grande* (2021), from the classic detective story and bring it closer to the *noir* genre, such as crime and its motive, the relationship between society and crime, or the role of the detective. The transition from the detective novel to the *noir* genre and its possible links with Modernity and Postmodernity will be addressed.

Keywords: Pedro Peña; *noir* genre; detective novel; modernity; posmodernity.

Projeções modernas e pós-modernas na literatura policial. Ficção policial e noir: o caso de Pedro Peña.

Resumo: O artigo a seguir buscará identificar os elementos que distanciam os romances de Pedro Peña *No siempre las carga el diablo* (2011) e *Nada es una verdad tan grande* (2021) do clássico romance policial e o aproximam do gênero noir, como o crime e seu motivo, a relação entre a sociedade e o crime, ou o papel do detetive. Será abordada a transição do gênero policial para o romance negro e suas possíveis ligações com a modernidade e a pós-modernidade.

Palavras-chave: Pedro Peña; romance policial; gênero noir; modernidade; pós-modernidade.

Introducción

Edgar Allan Poe fue el primero en intentar «la narración científica, la cosmogonía moderna» (Benjamin, 2003, p. 12). Esta idea de Walter Benjamin, tomada de Valéry, sirve para establecer un vínculo estrecho entre la novela policial y lo que se denomina como modernidad. Poe, como uno de «los técnicos más grandes de la nueva literatura» (Benjamin, 2003, p. 12), sentó las bases de lo que sería la novela policial, donde el delito es tratado como un problema matemático» y la resolución es «a partir de una secuencia de lógica de hipótesis (...) representación pura de la inteligencia analítica» (Piglia, 2003, pp. 44-45). Es necesario observar la estrecha relación entre literatura y la ya mencionada «narración científica». Esta pretensión del escritor estadounidense es resaltada por Baudelaire: «No está lejos el tiempo en el que se comprenderá que toda literatura que se rehúse a marchar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida» (Benjamin, 2003, p. 12).

¿Puede la novela policial concebirse como la proyección de la conciencia moderna a la literatura del crimen? Si esto es así, cuando la modernidad parece disolverse, como lo postulan Lyotard o Bauman, ¿qué sucede con la literatura del crimen?, ¿se transforma entonces en una proyección de la conciencia posmoderna?

Para explorar estas cuestiones se tomarán en cuenta las novelas *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021), del escritor y profesor uruguayo Pedro Peña. Cabe destacar que, como señala Gustavo Forero Quintero, los abordajes de los crímenes «tienen en América Latina un tratamiento *sui generis*» (2010, p. 51). Esta línea también incluye planteos como los de Carlos Monsiváis, que afirma: «Entre nosotros no hay literatura policial porque no hay confianza en la Justicia y todo el mundo teme identificarse con el sospechoso, teme defenderlo» (citado en De Rosso, 2011, pp. 23-24), o Ezequiel De Rosso al decir que la «narrativa policial latinoamericana (...) debe ser pensada como un desvío de la narrativa policial canónica» (2011, p. 27). La diferencia principal, radical y esencial, es señalada sintéticamente por Mempo Giardinelli: «El género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa “justicia” ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura negra lo cuestiona todo» (citado en De Rosso, 2011, p. 29). Por su lado, Roberto Ferro marca una nueva función de la literatura policial latinoamericana, al señalar que esta «aparece como una vía alternativa para investigar lo que las instituciones del Estado ocultan» (2009, p. 233), y no solo esa función, sino también la de denunciar «el gesto de denuncia desplegado en la refuncionalización del género policial ha producido un prolífico linaje en la literatura latinoamericana» (p. 233).

Lo moderno en la novela policial

Cuando Benjamin remite a la narración científica y a una cosmogonía moderna en Edgar Allan Poe, lo que está poniendo en juego es la teorización de un hombre moderno sobre cómo debe ser su novela, en este caso, policial. La pretensión de científicidad es un espejo diáfano en el que se refleja la conciencia moderna que confía en que ese es el camino para alcanzar el progreso y la verdad. Por eso los detectives resuelven los casos, como se citó previamente a Piglia, como si fueran problemas matemáticos, es decir, científicos.

Tzvetan Todorov señala que en la novela de enigma (uno de los tipos del policial) hay dos historias: «La historia del crimen y la historia de la investigación» (2003, p. 37); la primera finaliza antes de que la segunda comience. En la segunda, dice Todorov, que los detectives «no actúan, aprenden (...) Las ciento cincuenta páginas que separan el descubrimiento del crimen de la

revelación del culpable están consagradas a un lento aprendizaje» (p. 37). Este aprendizaje puede vincularse directamente con el camino del hombre moderno: el recorrido parte del no saber para llegar, finalmente, a la verdad. El detective, el hombre moderno, contará con la ciencia y la razón para alcanzarla.

En la novela policial, no solo el detective cuenta con la razón para resolver matemáticamente (científicamente) el crimen, sino que, en particular en el policial inglés, también el criminal es un hombre absolutamente racional; el crimen supone «lo otro de la razón» (Piglia, 2003, p. 44). Es una partida de ajedrez entre Sherlock Holmes y su enemigo Moriarty, *el napoleón del crimen*, donde cada movimiento es realizado de manera racional, no motivado por necesidades económicas o trastornos psicológicos, sino por puro ejercicio mental.

Desde sus inicios, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la novela policíaca ha ido variando, transformándose. Diana Cerqueiro señala tres líneas evolutivas: «la línea puramente racionalista (...), la razón será la única fuente de verdad», «la línea más moralista...», y «la línea más empírica (...), donde la interpretación de los hechos se sustenta en medios técnicos y conceptos científicos» (2010, p. 1). En cualquiera de las tres se percibe la presencia (denotativa o connotativamente) de palabras como razón, moral, bien y mal, técnico, científico; todas palabras que pueden inscribirse en el proyecto de la modernidad.

Si se toman en cuenta los últimos dos puntos que señala Cerqueiro sobre los rasgos típicos de la novela policial, ya presentes en Poe, se hará más evidente esta vinculación entre la novela policial y la modernidad: «la razón como medio para esclarecer el crimen» y «predominio de la razón sobre la acción» (2010, p. 3). La razón es el epítome de la modernidad, del mismo modo que lo es para la novela policial.

Pero, en este auge del progreso, la conciencia moderna se apodera de la novela policial no solo en una construcción lógica aristotélica y científica de la resolución del crimen o en la misma razón al servicio del crimen, sino que, en el fondo, lo que subyace es una concepción del hombre y de la sociedad (Vidart, 2007, p. 159). El criminal es un desviado, posiblemente burgués que, siendo incluso diabólico y despiadado, no deja de ser un caso particular. Cada hombre elige su destino: el detective de resolver y el asesino de matar, pero nada los condiciona o los determina. Es por esto que los finales son cerrados, porque el asesino es descubierto, se alcanza la verdad y se restituye el orden. El problema no parece ser estructural. No sería la sociedad quien lleva al hombre a matar, tampoco el hambre, las drogas, el impulso de una mente débil; tienden a ser hombres desviados, los casos aislados que muestran que en el mundo aún hay maldad, pero que esta maldad es controlable, basta un Sherlock Holmes, un Hércules Poirot o un Dupin para terminar una y otra vez con ella.

De hecho, el asesino de la novela policial jamás pertenece a una clase baja, sino que siempre es un burgués o pequeño-burgués. Con la novela policial se asiste al nacimiento de una nueva forma de héroe: el héroe criminal, teorizado por Michel Foucault de la siguiente manera:

Hacia 1840 aparece el héroe criminal, héroe que no es ni aristócrata ni popular. La burguesía se proporciona sus propios héroes criminales. (...) La burguesía por su parte constituye una estética en la que el crimen ya no es más popular sino una de esas bellas artes de las que solamente ella es capaz. (...) El criminal siempre es inteligente, juega con la policía una especie de juego de igualdad (1992, p. 103).

En la novela policial se deja entrever, también como elemento de la modernidad, el concepto de justicia. En este sentido es imprescindible recordar el noveno punto de la lista de Raymond Chandler acerca de cómo debe ser una novela policial: «Debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de la justicia» (2003, p. 33). La justicia, de una u otra manera, aparece para reinstaurar ese orden armónico en el que vive el hombre moderno.

Así es que la novela policial se construye sobre los mismos cimientos sobre los que se construyó la modernidad: la razón, la ciencia, la justicia y, por sobre todo, la verdad. Así como el hombre moderno logra escapar del encanto, el mito y la imaginación, como lo proponían Adorno y Horkheimer (1998), para alcanzar mediante la razón y la ciencia la verdad, el detective de la novela policial se enfrenta a los obstáculos que empañan sus ojos para ir develando lógica y científicamente el crimen, llegando, por fin, a la verdad.

Ahora bien, esos cimientos sobre los cuales el hombre moderno y, por tanto, la novela policial había edificado su construcción, carecían de la solidez suficiente como para sostener semejante edificio. Estos cimientos no eran, en esencia, más que grandes relatos, de allí la «crisis de los relatos» (Lyotard, 2000, p. 9). Esta crisis no afectó únicamente al ser humano en aspectos como el espacio/tiempo, trabajo, amor o comunidad (Bauman, 2004), sino que afectó a la propia construcción de la literatura, en especial a la literatura policíaca o literatura del crimen, que no quedó indiferente al ser absorbida por la posmodernidad. De este modo nació lo que hoy se conoce como novela negra. Pero, siguiendo la misma metodología que con la modernidad y la novela policial, antes de abordar la novela negra, es necesario establecer una mínima respuesta a la pregunta ¿qué es la posmodernidad?

Posmodernidad

Gianni Vattimo (1987) realiza un abordaje de la posmodernidad a partir de dos filósofos alemanes: Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger. ¿Qué es lo que los une con la posmodernidad? Para Vattimo, la unión está dada por cierta actitud al poner en tela de juicio al pensamiento europeo, pero no superarlo (1987, p. 9). Es decir que los alemanes escaparon de la lógica superadora-moderna que «concibe el curso del pensamiento como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso en virtud de la mediación de la recuperación y de la apropiación del fundamento-origen» (Vattimo, 1987, p. 10). Nietzsche y Heidegger cuestionan y toman distancia de ese primer fundamento, pero no «en nombre de otro fundamento más verdadero» (p. 10).

Aquí puede observarse el primer bastión de la modernidad que se desmorona: el de la superación. La posmodernidad no supone ser mejor que la modernidad, porque, junto a ella, ha caído el concepto de progreso. La conciencia moderna cree que está progresando, y la posmoderna, ¿en qué cree?

Nietzsche diagnosticó la muerte de Dios o la «desvalorización de los valores supremos» (Vattimo, 1987, p. 24). Esto lleva al nihilismo. Concepto planteado en *Padres e hijos*, de Iván Turguénev, donde se define al nihilista como «un hombre que no acata ninguna autoridad, que pone en duda y no acepta ningún principio, por muy respetable que sea» (1987, p. 23). Vattimo señala cómo para Nietzsche el nihilismo implica la «situación en la cual el hombre abandona el centro para dirigirse hacia la X» (1987, p. 22). En una línea que parece similar, Derrida «propone mantenerse en los márgenes, en la deconstrucción, en el desmontaje de los discursos. No habitar ningún centro» (Díaz, 2000, p. 38). Sea la X del alemán o el margen del francés, ambos ven necesario abandonar la posición del centro.

Pero aquí no se termina la ruptura de los cimientos. No es únicamente el abandono de la superación o el nihilismo, sino que entran en conflicto dos de las raíces más profundas de la modernidad: la ciencia y la moral. Respecto a la ciencia, Díaz señala que la ciencia era, en la modernidad, un conocimiento verdadero que necesitaba «ser legitimado por otro discurso, propio del saber narrativo» (2000, p. 21), como la filosofía y/o la política. En la posmodernidad, «el gran relato pierde credibilidad» (p. 22), al mismo tiempo que se pone en cuestionamiento la neutralidad de los hombres de la ciencia.

En relación con la moral, el siglo XX trajo alguno de los peores momentos que vivió la humanidad: las guerras mundiales y las dictaduras en Latinoamérica. Esa misma humanidad que

unos siglos atrás venía con viento a favor por su pretendida razón, su absoluta verdad; esa misma humanidad que iba a hallar todo con la ciencia, terminó utilizándola para fabricar bombas nucleares.

La posmodernidad es una condición que afecta y transforma desde lo macro (mínimamente abordado aquí con el progreso, ética y ciencia) hasta lo más pequeño, como el «auge del consumo y de la comunicación de las masas, (...) pujanza de la individualización, consagración del hedonismo y del psicologismo, pérdida de la fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y la militancia» (Lipovetsky, 2006, p. 54). «Los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma», afirma Bauman al explicar la razón de elegir lo líquido como metáfora para describir el estado actual de la sociedad (2004, p. 8). Basta intentar retener agua en la mano para observar cómo esta encuentra siempre la forma de amoldarse a los pequeños huecos, para derramarse, gotear, filtrarse, salpicar. Sea posmodernidad, modernidad líquida o hipermodernidad, todas parecen apuntar a la idea de que aquellos cimientos de la modernidad han caído y, con ella, el edificio entero. La verdad también ha sido destituida, la pregunta ya no es ¿qué es la verdad?, sino ¿para quién es la verdad? «Solo puede haber consensos locales o parciales» (Díaz, 2000, p. 15).

La novela negra y la posmodernidad: el caso de Pedro Peña

Dado todo lo problematizado acerca de la posmodernidad y la caída de la modernidad, ¿podría, hoy en día, concebirse una novela de crimen construida con una narración científica, representando una cosmogonía moderna? ¿Qué ciencia? ¿Qué verdad está en juego? ¿Cuál es el orden que se busca restaurar al atrapar al criminal? ¿Quién cree en la justicia cuando la propia justicia aparece del lado del crimen? Así como la modernidad fue perdiendo su solidez para decantar en la posmodernidad, del mismo modo, la novela policial vio temblar sus cimientos para dar paso a la novela negra o el policial posmoderno.

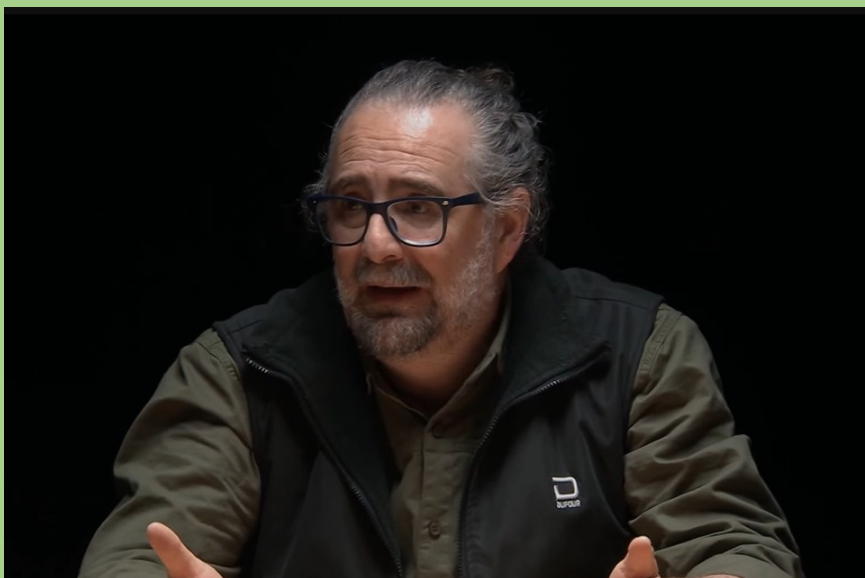


Fig. 1. Pedro Peña

En este sentido, Pedro Peña parece haber captado algunos aspectos de la posmodernidad y la modernidad líquida. El escritor introduce al lector a este mundo de crisis de los grandes relatos ya desde el título de dos de sus obras: *No siempre las carga el diablo* (2011) y *Nada es una verdad tan grande* (2021). En el primero, parece romper con el refrán que dice: *a las armas las carga el diablo*. Al negar el enunciado popular, Peña traslada la responsabilidad de una entidad

sobrenatural a una concreta: el ser humano, aportando una visión desencantada de un mundo en el que quienes fabrican, cargan y disparan las armas son, precisamente, los seres humanos. El segundo título puede leerse como síntesis de la posmodernidad. ¿Qué implica que no hay verdades grandes? ¿Qué hay verdades a medias? ¿Verdades pequeñas? Ya no quedan grandes relatos, quedan perspectivas, interpretaciones.

En *No siempre las carga el diablo*, el protagonista, Agustín Flores, en el medio de una investigación relacionada con el narcotráfico, reflexiona acerca de uno de los criminales: «El Muñeco Gómez es una función social. Si desaparece el órgano que la cumple, de inmediato debe suplirse esa función con otro órgano nuevo (...) Sí... ¡cómo me gusta el funcionalismo para explicar el delito!» (Peña, 2011, p. 125). Esta reflexión del detective (que no es detective) se vincula directamente con lo que plantea Ricardo Piglia (2003) en «Lo negro del policial», con la idea de que en el mundo del crimen de la novela negra «la cadena es siempre económica (...). El detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que se encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales» (Piglia, 2003, p. 44). Esto expone que, a diferencia del policial, en el género negro y, por tanto, en las novelas de Peña, no existe el enigma, los malos ya no son desviados burgueses que, con absoluta racionalidad, cometen crímenes, sino que ahora hay todo un funcionamiento de la sociedad que produce a sujetos no movidos por la razón, sino por el hambre, la miseria, la pobreza, es decir, sujetos que actúan por necesidad. Piglia lo sintetiza al decir que «el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen» (2003, p. 16). Ya no hay nada que descubrir, «el detective ha dejado de encarnar la razón pura» (2003, p. 45). Entra en crisis el conflicto de verdad: la justicia no es lo que parece, el crimen no es lo que parece, y nada de lo que constituye al crimen terminará develándose. La incertidumbre en la novela negra es absoluta. En esta sociedad, detrás de un criminal hay otro criminal y, peor aún, detrás de ese criminal hay un policía, un juez, un político, o como en el caso de *No siempre las carga el diablo*, un agente de la Interpol.

Ernst Mandel señala que «es imposible imaginar a Hércules Poirot, por no mencionar a lord Peter Wimsey o al padre Brown, luchando en contra de la mafia» (2003, p. 40). Ya no existen esos detectives ajenos al crimen y al peligro, que pueden descifrar y develar los misterios del caso. En cambio, está Agustín Flores, periodista, con un arma que no sabe usar —«Tomé la Berreta nueve milímetros que aún no sabía disparar» (Peña, 2011, p. 42)—, metido en el centro de una organización de narcotráfico en Playa Duarte o en una peligrosa logia de camioneros. El asunto es que Agustín Flores y el *detective* de la novela negra están involucrados hasta la médula en el mundo del crimen. Este tipo de ficciones son clasificadas por Todorov como «historia del detective vulnerable», donde «el detective pierde su inmunidad, se hace golpear, herir, arriesga su vida sin cesar, en pocas palabras, está integrado al universo de los otros personajes» (2003, p. 39). Esto también se vincula con la naturaleza del crimen. En la novela policial existían las dos historias señaladas por Todorov, en la novela negra la historia es una, el crimen está sucediendo en ese mismo momento en el que el *detective* se entromete en el asunto. En *No siempre las carga el diablo*, Flores va a investigar a un sospechoso de narcotráfico y, mientras realiza la investigación, sucede el asesinato: «Cuando regresé al auto, ya Tito estaba muerto. Lo supe por el tumulto, aunque desde esa distancia no podía ver bien el cuerpo, que yacía bajo un mechón rojo que crecía desde la cabeza» (Peña, 2011, p. 36). En *Nada es una verdad tan grande*, Flores no solo que es parte de un crimen, sino que es quien lo ejecuta; la novela comienza diciendo: «Le disparé al pecho, a un metro de distancia. Por supuesto que sabía que era un disparo de muerte» (Peña, 2021, p. 7).

En el cierre de *Nada es una verdad tan grande*, Flores confiesa haber perdido el conocimiento, y luego abre paso a una reflexión:

no sé en qué mundo estamos. Qué es real o qué no lo es. Todo esto pasó y a la vez algunos dicen que no pasó. Yo estaría dispuesto a jurar que nada es una verdad tan grande como lo

que les acabo de contar. Y aun así, muchos estarían dispuestos a desconfiar de mi juramento, (Peña, 2021, p. 118),

realizando una suerte de declaración de la condición posmoderna. El gran relato de verdad y realidad se ve desvanecido ante un mundo de confusión y desencanto. Y es que, frente al procedimiento lógico-racional de la novela policial, el *detective* de la novela negra no cuenta con una inteligencia que le permita resolver todo desde afuera, sino que dispone de la experiencia, de sus sentidos. El problema es que, como visualizaba Descartes, los sentidos pueden engañar o fallar. Por esto no es casualidad que las novelas terminen con la pérdida de la conciencia por parte de Flores, la citada pérdida del conocimiento en *Nada es una verdad tan grande* o la de *No siempre las carga el diablo*, que se expresa del siguiente modo:

Comencé a caminar hacia el norte o el sur, hacia el este o el oeste... no podría decirlo. De pronto, como si se tratara de otra persona, me veo caer al costado de la ruta y empiezo a alejarme del cuerpo que he sido (Peña, 2011, p. 138).

No existirían personajes, bajo la óptica posmoderna, dotados de una razón todopoderosa que puedan descifrar enigmas como Holmes o Poirot, sino personajes desorientados, sin Dios ni certezas.

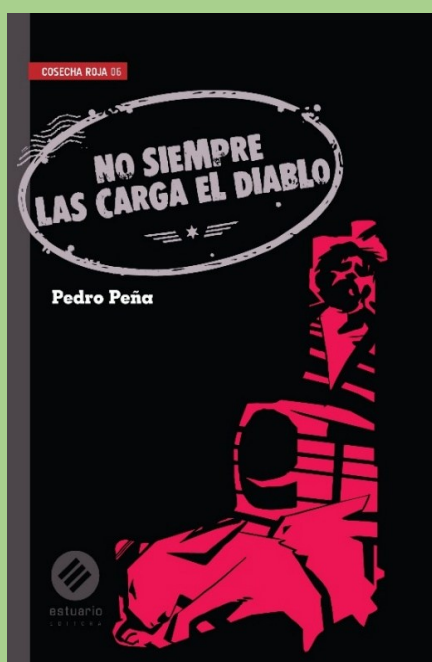


Fig. 2. Edición de *No siempre...*

El mundo de Pedro Peña es el mundo del crimen atravesado por la posmodernidad, o el mundo posmoderno atravesado por el crimen. Agustín Flores es un hombre poco racional, de hecho, su falta de criterio es lo que lo lleva a no ser valiente, sino inconsciente. Se involucra en situaciones sumamente complejas y, realmente, no sabe por qué: «¿Quién me mandaba a mí a meterme? No tenía respuesta» (Peña, 2011, p. 115), «¿Por qué volví a Montevideo después de aquella historia en La Coronilla? Miren. La mayoría de las cosas en la vida de una persona no tienen explicación racional posible» (Peña, 2011, p. 10). Podría ampliarse la reflexión de Flores y decir que, en el mundo posmoderno, la mayoría de las cosas en la vida del hombre occidental no tienen una sola explicación, sino varias y que conviven en simultáneo.

Si el policial puede entenderse como una proyección de la conciencia moderna sobre la novela del crimen, el género negro responde a una proyección de la conciencia posmoderna sobre el

mismo objeto. El cambio es paradigmático, los asesinatos ya no son producto de burgueses corruptos que a base de la razón los llevan a cabo, sino que es la corrupción de la sociedad la que induce a los sujetos a actuar, por necesidad. En el mundo moderno los seres humanos libres elegían el bien y el mal, por lo que los malos no eran más que excepciones, producto de una suerte de libre albedrío. Con la caída de los grandes relatos, el ser humano no parece ser ni bueno ni malo, sino simplemente condicionado por circunstancias que lo llevan a actuar. En *No siempre las carga el diablo*, Tito vende droga porque necesita el dinero, mientras que su hermana termina involucrada en su asesinato porque era él abusaba de ella. Hay sujetos movidos por motivaciones ajenas a un simple uso de la razón, como es el caso del Morsa, que le confiesa a Flores: «los tipos mataron a mi hermana. Y vaya a saber cuántas mujeres más. Pienso matarlos ahí mismo, en cuanto los tenga al alcance. Nada de denuncias» (Peña, 2011, p. 101). La expresión «nada de denuncias» deja ver la desconfianza que hay respecto a la institución judicial-policial, tanto la hermana de Tito como el Morsa son resultado de una justicia ausente que lleva a los sujetos a actuar bajo la influencia del rencor, el dolor y la venganza.

Al mismo tiempo, el detective ya no es detective, Agustín Flores no es más que un simple periodista que no puede ver a su hija por problemas con la madre, que toma yogurt vencido y come milanesa al pan del día anterior, y que dista absolutamente de aquellos grandes hombres que la literatura policial construía. En el mundo posmoderno no hay grandes hombres ni héroes. Los policías ya no son los buenos y los delincuentes no son siempre tan malos, si es que tiene sentido hablar de buenos y malos en el mundo nihilista donde Dios ha muerto y, con él, aquellos cimientos sólidos que alguna vez parecieron incorruptibles.

Pero, además, en la novela negra subyace una forma de literatura que dista del concepto de la novela policial. Borges enuncia que «el relato policial es un género intelectual. Como un género basado en algo totalmente ficticio, el hecho es que un crimen es descubierto por un razonamiento abstracto y no por delaciones o descuidos criminales» (como se cita en Vidart, 2007, p. 159); mientras que, como señala Fereydoun Hoveyda:

la buena novela negra es, al mismo tiempo, el espejo de parte de la sociedad actual. Entraña, por tanto, un elemento de testimonio e incluso humana extraordinariamente poderoso. Pero entonces la evasión desaparece y el lector vuelve a encontrarse en el corazón de algunos problemas contemporáneos» (como se cita en Vidart, 2007, p. 160).

La novela policial, por más que aborde el crimen, lo hace desde una óptica que permite distanciarse de lo que se relata, se percibe absolutamente ficcional. En cambio, la novela negra parece tener esa pretensión que tuvo el realismo, entendido como «la doctrina literaria que propone la imitación de los originales que ofrece la naturaleza» (Ayuso de Vicente et al., 1990, p. 317) de reflejar la realidad, solo que esta ha cambiado respecto a la del siglo XIX, y no solo la realidad, sino también los sujetos protagonistas de esta literatura, ya no la burguesía, sino las clases bajas. Es decir, se sitúa como espejo del mundo posmoderno.

Ya sea la corrupción desde la propia Interpol o la venganza que motiva al Morsa frente a una logia de camioneros empapados por el crimen, Pedro Peña exhibe, denuncia, una realidad común, casi cotidiana, para los *habitués* de América Latina, donde no hay instituciones que brinden seguridad a las personas, sino que esas instituciones son parte del problema. Pedro Peña retrata a Agustín Flores sin rumbo en un mundo sin verdades, dioses o justicia, y que, por si fuera poco, está teñido de sangre, proyectando la conciencia posmoderna a la literatura, lejos de aquella predicción de Baudelaire o de la pretensión de Poe de la narración científica. En el mundo que relata Peña, espejo de aquel que se considera «real», nada es una verdad tan grande.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., y Solano Santos, S. (1990). *Diccionario Akal de términos literarios*. Vol. 19. Madrid: Akal.
- Bauman, Z. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2003). Detective y régimen de la sospecha. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 11-14). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Cerqueiro, D. (2010). Sobre la novela policíaca. *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* [en línea], 2(1). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4865826.pdf>
- Chandler, R. (2003). Verosimilitud y género. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 32-35). Buenos Aires: La Marca Editora.
- De Rosso, E. (2011). *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.
- Díaz, E. (2000). *Posmodernidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferro, R. (2009). *De la literatura y los restos*. Buenos Aires: Liber editores.
- Quintero, G. F. (2010). La novela de crímenes en América Latina: hacia una nueva caracterización del género. *Lingüística y literatura*, (57), 49-61. <https://www.rdalyc.org/pdf/4765/476548926005.pdf>
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2003). Criminalidad, poder, literatura. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 21-24). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lytard, J. F. (2000). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mandel, E. (2003). Sociología de la novela negra. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 40-43). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Peña, P. (2011). *No siempre las carga el diablo*. Montevideo: Estuario Editora.
- Peña, P. (2021). *Nada es una verdad tan grande*. Montevideo: Estuario Editora.
- Piglia, R. (2003). Lo negro del policial. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 43-46). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Todorov, T. (2003). Tipología del relato policial. En D. Link (Comp.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James* (pp. 35-40). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Turguéniev, I. (1971). *Padres e hijos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vidart, M. (2007). Del relato policial clásico al género negro. *Hojas universitarias*, (59), 157-162.