

El thriller panameño como novela negra (divergente)

Emiliano Coello Gutiérrez¹

Resumen. Osvaldo Reyes y Ramón Francisco Jurado son los dos grandes escritores de novela negra en Panamá. Sus obras poseen interés porque son diferenciales con respecto a la tradición narrativa panameña, por un lado, y en comparación con el neopolicíaco latinoamericano o centroamericano, por el otro. Divergen incluso del canon de la novela policíaca a la inglesa o a la norteamericana. Se trata de textos cuyos referentes culturales tienen más que ver con el mundo audiovisual (el cine, la televisión, el cómic) que con el universo literario propiamente dicho. Al examinar la producción narrativa de Osvaldo Reyes y de Ramón Francisco Jurado, se echan de ver las deudas con el cine y con las series de televisión tanto a nivel técnico (de técnica narrativa) como de contenido. La dominante no será ya, pues, como en otras novelas detectivescas, el enigma, el análisis social, la moral, la psicología o la estética, sino la pura emoción. En este sentido, se advertirá una metamorfosis desde el género de la novela negra hacia el thriller, que tanto éxito ha tenido en el arte cinematográfico. El protagonista tampoco será el héroe positivo de antaño, sino una figura problemática que aglutina en sí los profundos cambios en la sensibilidad estética de nuestro tiempo, tanto en lo que concierne al ámbito de los creadores como al de los lectores y espectadores.

Palabras clave: Osvaldo Reyes, Ramón Francisco Jurado, audiovisual, novela negra, thriller.

Résumé. Osvaldo Reyes et Ramón Francisco Jurado sont les deux plus grands créateurs de romans noirs au Panamá. Leurs œuvres possèdent de l'intérêt car elles sont originales par rapport à la tradition narrative panaméenne, d'un côté, et à l'égard du néo-policier latino-américain ou centre-américain, de l'autre. Ces romans divergent même du canon du roman policier à l'anglaise ou à la nord-américaine. Il s'agit de textes dont les références culturelles se rapprochent plus du monde audiovisuel (le cinéma, la télévision, la bande dessinée) que de l'univers littéraire à proprement parler. Dès qu'on analyse la production narrative d'Osvaldo Reyes et de Ramón Francisco Jurado, on perçoit facilement les dettes avec le cinéma et avec les séries TV que ce soit au niveau technique (de technique narrative) ou au niveau thématique et de contenu. La dominante ne sera donc plus l'énigme, l'analyse sociale, la morale, la psychologie ou l'esthétique, comme l'était avant pour les autres romans policiers, mais se trouvera plutôt dans l'émotion pure. En ce sens, on pourra remarquer une métamorphose du genre du polar vers le thriller, lequel a connu un succès fulgurant au cinéma ces dernières décennies. Le personnage principal ne sera non plus le héros positif d'autrefois, mais une figure problématique agglutinant en soi les profonds changements dans la sensibilité esthétique de notre époque, que ce soit en ce qui concerne les créateurs ou les lecteurs ou spectateurs.

Mots-clés : Osvaldo Reyes, Ramón Francisco Jurado, audiovisuel, polar, thriller.

1. Introducción

Es comúnmente aceptado que los dos máximos exponentes del género de la novela negra contemporánea en Panamá son los autores Osvaldo Reyes y Ramón Francisco Jurado, que se han especializado en la escritura de obras pertenecientes a esta corriente literaria. Otros escritores panameños como Ariel Barría Alvarado (con *La casa que habitamos*, de 2007), Rafael Pernet y Morales (con *El indio sin ombligo*, de 2008) o Juan David Morgan (autor de *El ocaso de los inocentes*, publicada en 2011) han incursionado también en la literatura negra, pero su obra transcurre, sin embargo, por otros cauces. Lo anteriormente dicho justificaría ya de por sí un estudio académico de la obra de ambos autores, a saber, Osvaldo Reyes y Ramón Francisco Jurado. No obstante, existe otra razón de mayor calado que avala la necesidad de un análisis detenido de su obra literaria, y es que la novelística

¹ Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

de estos escritores destaca por su originalidad con respecto a diversos paradigmas narrativos, ya sea el de la novela panameña en general o el del neopoliciaico latinoamericano y centroamericano en particular, como habrá de verse. Es destacable también el hecho de que la literatura negra de estos autores, si bien se nutre, como es lógico, de la tradición de novela policiaica a la inglesa o de la tradición de novela norteamericana hard-boiled, diverge notablemente de ellas, logrando traspasar las fronteras genéricas de la novela policiaica para transformarse en otra cosa.

Se han elegido tres textos que se consideran representativos de la ya extensa producción de “roman noir” de estos narradores: *La niebla* (2005), de Ramón Francisco Jurado; *El efecto Maquiavelo* (2011), de Osvaldo Reyes; y *Pena de muerte* (2013), del mismo autor.

Hay que estar de acuerdo con Porfirio Sánchez cuando afirma: “La novela panameña de una u otra forma es antimperialista, puesto que toda la estructura económica y social de la región se encuentra encuadrada en el contexto de lo que ha sido definido como el estadio del capitalismo monopolista mundializado: imperialismo” (Porfirio Sánchez, 2015: 494). Debe comprenderse que la entrada en Panamá del capital estadounidense a principios del siglo XX, con todo lo que ello llevaba aparejado, si bien en un principio generó una respuesta positiva y concorde en la oligarquía panameña, a lo largo del tiempo, cuando se comprobó que los réditos de dicha “ocupación” económica, sociopolítica y cultural no eran los esperados, desembocó en un discurso ideológico de abierto rechazo por parte de la elite cultural panameña, la cual propugnaba más bien una vuelta a los antiguos valores derivados de la hispanidad y del catolicismo, que se creían entonces amenazados por la preponderancia estadounidense, en todos los órdenes (Francisco Javier Ibáñez, 2018: 311). Prueba de esto son textos como *Panamá, país y nación de tránsito* (1946), de Octavio Méndez Pereira; novelas como *Luna verde* (1941) o *Los forzados de Gamboa* (1960), de Joaquín Beleño²; u obras como *Las averías* (1972), de Enrique Chuez, o *El último juego*, de Gloria Guardia, publicada en 1976. Son solo algunos ejemplos de entre muchos. En esta última novela de la escritora panameña Gloria Guardia puede estudiarse muy bien la agonía de la antigua oligarquía pronorteamericana de Panamá en el decadente personaje de Roberto Augusto Garrido, abrumado por las profundas transformaciones de la sociedad nacional que conducirán a la firma del tratado Torrijos-Carter en 1977. No obstante lo dicho, y a pesar del carácter nacionalista y antimperialista de buena parte de la novelística panameña desde las primeras décadas del siglo pasado, habría que hablar de *Luna verde*, de Joaquín Beleño, como la novela que mejor ha captado las contradicciones y dualidades del espíritu nacional por causa de la presencia estadounidense en dicho país centroamericano. En efecto, el protagonista, Ramón de Roquebert, aparece cruelmente escindido, patológicamente fracturado entre lo que le dicta la razón y la moral, y aquello que impone su deseo. A lo largo de la obra, que es una autobiografía ficticia, no para de lanzar proclamas en contra del invasor extranjero, del cual hace un retrato esperpéntico: “Para este monstruo ya no existe moral, no existe dignidad, ni existen leyes. Todo vive supeditado al dólar. Corruptor de todo lo noble, de todo lo humano y lo digno. Todo está supeditado a la muerte” (Joaquín Beleño, 1976: 47). Tampoco duda en expresar simpatías hacia sus compatriotas: “Tenemos que unirnos todos los latinos para hacer una sola fuerza que haga que nos paguen lo que debemos

² Lo que se dice en la dedicatoria, así como algunas palabras de la Introducción, es suficientemente indicativo: “El que siembra banderas cosecha soberanía. A las 87 víctimas del pueblo anónimo de mi patria, que en las jornadas del 3 de noviembre de 1959 se enfrentaron con solo su coraje heroico a las tropas del país capitalista más poderoso del mundo” (Joaquín Beleño, 2001: 5). Y “los yanquis siguen explotando, a costa nuestra y del mundo entero, la industria canalera y nuestra estratégica posición mundial, a nombre del mito de la Democracia” (2001: 15).

ganar” (Joaquín Beleño, 1976: 137). Sin embargo, desde los primeros compases de la novela, el joven Ramón no vacila cuando se trata de convencer a su abuelo Don Porfirio de que venda su propiedad en el campo en favor de un hombre de negocios estadounidense, porque eso puede facilitarle a él el traslado desde el entorno rural al ciudadano. Ya en la capital, adquiere un enorme resentimiento contra los proletarios que trabajan con él en el Canal y envidian su superior cultura, y no duda en pisotearlos cuando se convierte en “pusher”: “al que se volvió tísico al polvo de cemento, lo despedimos; al que me alabó, lo burlé; al que se insubordinó, hice que su elegible fuera puesto en la lista de black-ball. Era el hombre necesario de los capataces” (Joaquín Beleño, 1976: 94). Tampoco titubea cuando se trata de lanzar a sus primas Uba y Lola a los brazos de los estadounidenses Mr. Kupka y Mr. Sisson, y disfruta a su modo del placer que puede comprar con el dinero que empieza a acumular gracias a su trabajo en la Zona: “Aquella noche gasté 150 dólares en bluemoons, highballs, mujer y departamento” (Joaquín Beleño, 1976: 164). Por eso es cuando menos problemático que el Epílogo de *Luna verde* nos presente al protagonista, Ramón de Roquebert, como un héroe nacionalista y proletario. En lo que tiene que ver con la novelística de Osvaldo Reyes y Ramón Francisco Jurado, habría que decir que no solo su producción narrativa no es nacionalista ni antiimperialista, sino que se acerca mucho más a la idiosincrasia estadounidense que a la panameña, a la centroamericana o a la latinoamericana, como podrá verse.

En lo que tiene que ver con la evolución de la novela negra en América Latina hasta convertirse en un género nuevo, el neopolicíaco³, debe decirse que los análisis de Gustavo Forero serán esclarecedores sobre todo al comparar lo que él define como la esencia de la novela negra latinoamericana con la naturaleza de las novelas que serán objeto de estudio aquí. Según el crítico colombiano, el neopolicíaco en América Latina (y el estudioso realiza un panorama muy completo que abarca desde México y Centroamérica junto con el Caribe hasta América del Sur, pasando por un país como Brasil) se caracteriza ante todo por el retrato veraz de sociedades anómicas en las cuales la idea de justicia que vehiculaba la novela policíaca a la inglesa (la novela de enigma o *whodunit*) o la novela negra estadounidense (el habitualmente denominado *hard-boiled*) ha quedado desterrada. En efecto, en países como México, con un nivel de impunidad del 75,7%, Colombia, con un nivel del 75,6%, Honduras (64,1%), El Salvador (64,1%), Argentina (58,8%), Chile (56,4%), Panamá (51,3%) o Costa Rica (48,7%), la idea de un detective a manera de cruzado contra el crimen y la injusticia sería risible, bufonesca. Se trata, más bien, de novelas de denuncia de sistemas sociales que oprimen y asfixian al individuo, el cual queda atrapado, casi sin alternativa, en las redes de dicha degradación económica, política, social y moral. El mensaje que transmiten estas obras, en muchas ocasiones, es el de que, en un ambiente tan depauperado, un mecanismo eficaz de supervivencia para un amplio sector de la población pasa por la delincuencia. Pero, como indica asimismo Gustavo Forero, la ausencia de instituciones sociales que garanticen la seguridad ciudadana da lugar también, en algunas de estas novelas, a una anomia positiva que tiene que ver a veces con soluciones que el propio pueblo lleva a efecto, de manera colectiva, ante la amenaza externa omnipresente en su vida cotidiana. Dichas reparaciones son expresadas en algunas de estas novelas de varias formas: mediante el control social de los grupos; o a través de métodos de solución privada de conflictos o mecanismos expeditos de arreglo e indemnización directa del daño (Gustavo Forero, 2016).

Pues bien, es conveniente afirmar que, si el análisis social es un factor esencial en la configuración literaria del neopolicíaco latinoamericano (desde México al Cono Sur), este

³ Cuyas características ha definido bien Diego Trelles Paz (2006) en su artículo “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”, publicado en *Aisthesis*, n°40, págs. 79-91.

está prácticamente ausente en la novelística negra de Osvaldo Reyes y Ramón Francisco Jurado. Efectivamente, ni la industria del narcotráfico y su enorme influencia en el tejido social latinoamericano, en muchos casos interdependiente; ni las tensiones sociales entre razas y géneros en América Latina y en América Central; ni el desengaño social tras la materialización de los Acuerdos de Paz en Centroamérica; ni las consecuencias de la guerra estadounidense contra el terror en estos países; ni el aumento de la criminalidad debido no solamente al narcotráfico, sino también al surgimiento y crecimiento de grupos o bandas que operan al margen de la ley, como las maras; ni las reivindicaciones de determinados colectivos sociales históricamente marginados que se movilizan en defensa de sus derechos. Todo un mar social queda fuera de la obra narrativa de estos autores. Es más, podría afirmarse que toda una clase social, el proletariado y subproletariado (con su lenguaje, sus usos sociales, sus costumbres, ideología y visión del mundo) ha sido borrada de los textos de estos narradores, cuyos personajes pertenecen a la burguesía o a la alta burguesía panameña, con estándares de vida equiparables a los estadounidenses o a los europeos. En *La niebla*, Sabrina Saavedra es la hija de D. Cristóbal Saavedra, uno de los hombres más ricos del país (poseedor de negocios lícitos e ilícitos); por lo tanto, se dedica al oficio de detective privado “por deporte”. En *El efecto Maquiavelo* la acción transcurre entre médicos de alto rango de uno de los hospitales más prestigiosos de la capital, y en *Pena de muerte* tanto el asesino como los cresos que son objeto de su ira y venganza son enormemente prósperos.

Sería conveniente, de igual modo, contrastar las novelas de estos autores panameños con algunas obras del neopolicíaco centroamericano para advertir las divergencias de estos textos de novela negra panameña con respecto a este. Se habla aquí de obra como *Baile con serpientes* (1996) o *Insensatez* (2005), de Horacio Castellanos Moya; *De vez en cuando la muerte* (2002) y *Cualquier forma de morir* (2006), de Rafael Menjívar Ochoa; o *Caballeriza* (2006), de Rodrigo Rey Rosa. En estas novelas antidetectivescas puede advertirse lo que se ha denominado un desconcierto en la pesquisa, es decir, una desconfianza epistemológica en una Verdad con mayúsculas. Los crímenes no se resuelven, no tanto por la existencia de la impunidad (aunque también), sino por dos razones: la primera es que, a menudo, las antojeras ideológicas de cada subjetividad analítica impiden ver el mundo tal cual es, suponen cárceles mentales, como puede comprobarse, de forma excelente, en la novela *Baile con serpientes*⁴, de Castellanos Moya. Por otra parte, como ocurre en el resto de las obras, el mal y el bien están tan entrelazados en la vida cotidiana de la gente (de toda la gente, en todas partes) que es muy difícil discriminar y encontrar un culpable individual o chivo expiatorio que cargue con unas faltas y pecados que pertenecen, en buena medida, a todos. La realidad es percibida en estas obras como un fenómeno mucho más complejo, no dicotómico. Como afirma Gonzalo Tuero en *De vez en cuando la muerte*, de Rafael Menjívar: “No te hagas bolas. No vas a poder publicar nada. Pongas lo que pongas, siempre va a haber pruebas de lo contrario” (Rafael Menjívar Ochoa, 2002: 197-198). En paralelo con la difuminación de la pesquisa criminal, y en consonancia con dicha visión de las cosas, existe en estas novelas un personaje “quínico” que desconfía de las verdades que proponen los grandes sistemas políticos de uno u otro signo, generadores de violencia. A cambio de eso, se propone una reivindicación del cuerpo y del placer (tanto físico como espiritual), reprimidos siempre por la ideología⁵.

⁴ En este texto el único que accede a la identidad del autor de los crímenes es el lector. Los personajes investigadores se pierden en su propio laberinto de pre-juicios.

⁵ Ver Emiliano Coello Gutiérrez, “Variantes del género negro en la novela centroamericana contemporánea” ([Variantes del género negro en la novela centroamericana actual \(1994-2006\) / Emiliano](#)

En las novelas negras panameñas que van a analizarse aquí la experimentación formal y el componente filosóficamente subversivo no están tan presentes. Se trata de novelas que, de una u otra forma, proyectan los valores o los antivalores del *statu quo*.

2. El thriller panameño y la cultura de la imagen

Es claro que las tres novelas de las que va a hablarse seguidamente están muy cercanas al mundo del cine y de las series de televisión tanto desde un punto de vista formal como de contenido. De hecho, no sería muy difícil realizar la adaptación⁶ de estas novelas a la gran o a la pequeña pantalla, ya que, realmente, el referente artístico que las alimenta proviene más bien de ahí, y no tanto quizás de la literatura en sí misma.

En la novela *La niebla*, de Ramón Francisco Jurado, se alude constantemente a paradigmas de la cultura audiovisual. Por ejemplo, cuando Sabrina habla con orgullo de su padre en el capítulo cuarto, lo compara con personajes como “Michael Corleone, o por lo menos Anthony Soprano” (Ramón Francisco Jurado, 2005: 51). En el momento en que, en el capítulo quinto, Sabrina se acerca a la casa de la esposa de Juvenal Sanjur, repara en que en la televisión estaban visionando “The Jerry Springer Show” (2005: 60). Y cuando, en el capítulo noveno, la detective protagonista es víctima de una aparatosa persecución por parte de criminales, enseguida se le viene a la mente otro ejemplo proveniente del mundo audiovisual: “Tampoco puedo creer que un simple paseo por el corredor se haya transformado en la próxima película de John Woo” (Ramón Francisco Jurado, 2005: 114). Estos son los modelos visibles. Habrá otro subrepticio, no explícito, pero fácilmente deductible.

En la novela de Jurado, la detective privada Sabrina Saavedra hace frente a la amenaza que supone para Panamá la existencia de un arma biológica denominada precisamente “la niebla”, mediante la cual el general McGowan pretendía impedir que el Canal fuese devuelto, el día 31 de diciembre de 1999, a su legítimo dueño por parte del gobierno de los Estados Unidos. El plan era permitir que la guerrilla colombiana robase el arma en suelo panameño, para después sustraérsela (con gran publicidad), probando con ello que Panamá tenía necesidad de los norteamericanos para defenderse de terribles peligros que podían acecharla, y que por tanto no podía convertirse en una nación independiente. El problema viene cuando una militar rebelde, Marisol Cruz, se entera de los planes de su jefe, el general McGowan, y decide quitarle el veneno, que termina en manos del terrorista musulmán Sayf al-Din. Sabrina interviene para detener a este último, quien tenía la intención de rociar el virus en la capital panameña la noche del 31 de diciembre. Entre McGowan y ella logran neutralizar al libanés y salvar al país, el cual termina celebrando, entre festejos, su autonomía. La población civil no se ha enterado de nada.

Las similitudes entre esta novela y algunas películas de acción son notorias. Por otra parte, a nadie se le escapa la analogía entre *La niebla* y la película “The Rock” (1996), del director norteamericano Michael Bay. En ambos casos existe un general rebelde contra su gobierno, el cual militar decide actuar por su cuenta, por un sentido del honor que procede de una hipermoral. En ambos ejemplos hay de por medio un arma tremendamente

[Coello Gutiérrez | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://cervantesvirtual.com) y del mismo autor “El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya” (2009), *Centroamericana*, nº17, págs. 5-20.

⁶ Podrá ser útil incidir aquí en la diferencia que existe entre los conceptos de “reescritura” y “adaptación”: “Para que *reescritura* sea un concepto operativo es necesario separarlo del de adaptación, que reservamos para el proceso formal de transcodificación, dejando aquél para los procesos de transferencia en los que se produce apropiación y revisión del modelo, o lo que es lo mismo, cambios temático-diegéticos y/o semántico-pragmáticos” (Antonio Gil González (2012). +*Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Ediciones Universidad de Salamanca).

mortal, en un caso biológica y en el otro química. Y en las dos ocasiones el general rebelde termina arrepintiéndose, reconociendo su error y muriendo heroicamente.

Las novelas de Osvaldo Reyes también son muy cinematográficas. Por ejemplo, *Pena de muerte* es una obra original que aglutina sin embargo motivos y cinemas⁷ de gran número de películas estadounidenses, que accionan en el texto de modo subrepticio. Como en “Magnum Force” (1973), película de Ted Post, se hace frente, por parte de justicieros, a peligrosos delincuentes que escapan una y otra vez de la ley y operan impunemente. Igual que en “Hang ‘Em High” (1968), del mismo director, en *Pena de muerte* el vengador ajusta cuentas con unos criminales que cometieron el error de querer matarlo, dejándolo, sin embargo, con vida. De forma similar a como ocurre en este último filme de Ted Post, en nuestra obra el justiciero sabe administrar exquisitamente su venganza, para que el terror de los culpables no cese de aumentar, de forma que, cuando van a fenecer a manos del agresor, los malhechores ya están prácticamente muertos (de pánico). Paralelamente a como sucede en la serie “Dexter” (2006), en *Pena de muerte* el asesino, quien trata de convencerse y de convencer al mundo de que sus crímenes rinden servicio a la sociedad, encubre una psicopatía⁸. Tanto en “Seven” (1995) como en nuestra novela el psicópata posee una moralidad enfermiza, extrema⁹. Y, como en “The Punisher” (2004), película del director Jonathan Hensleigh, el ejecutor (castigador) tiene formación militar.

Técnicamente, las novelas de Osvaldo Reyes también son deudoras del arte cinematográfico, donde el objetivo principal reside en la captación de la atención de los espectadores. De esta suerte, *Pena de muerte* presenta un comienzo “in medias res” que inmediatamente suscita el interés del lector: “el diputado Marcos Conte se enteró de que iba a morir” (Osvaldo Reyes, 2013: 7). Para que la acción de estos textos sea vertiginosa, el autor concibe capítulos muy cortos (de apenas un par de páginas), o bien escribe capítulos más largos divididos en subcapítulos o secciones breves, a menudo contrapuntísticas, como si fuesen planos y secuencias cinematográficos.

Pero el mayor parecido entre la novelística de Reyes y el cine viene dado por el manejo maestro que el autor panameño hace de la técnica del suspense, que se expresa de tres modos en sus obras. En primer lugar, en todas ellas pueden encontrarse enigmas, que ya no tendrán que ver con la identidad del asesino, pues no se trata de novelas de la vertiente *whodunit*. En *El efecto Maquiavelo*, el enigma se relaciona con las motivaciones que se esconden tras los crímenes del doctor Mantovani, pero también atañerá al misterio que se oculta tras la desaparición de cuerpos, tras las extracciones de sangre y tras los extraños síntomas hepáticos de algunos pacientes del prestigioso hospital San Marcos. En esta obra hay un tercer enigma que concierne a otro asesino, el doctor Triana. *Pena de muerte* es

⁷ “La expresión audiovisual se articula, a su vez, en unidades distintas y sucesivas, los *cinemas*, u objetos, formas y actos de la realidad, que permanecen reproducidos en el sistema lingüístico, los cuales son discretos, ilimitados, únicos para todos los hombres, cualesquiera que sea la nacionalidad a que pertenezcan” (Francisco Gutiérrez Carbajo (2003). *Literatura y cine*. Madrid: UNED).

⁸ “The series justifies the need to employ violence instead of repressing it. Furthermore, Harry’s code promotes selfishness” (Isabel Santaularia, 2010: 66).

⁹ Hay una novela de Osvaldo Reyes, *En los umbrales del Hades* (2011), que acusa una influencia directa de la película de Fincher: “En los umbrales del Hades pone en escena a un secuestrador de niños cuyo nombre, se descubre al final, es Marcel Osorio. Este secuestra a los pequeños basándose en el patrón de los círculos concéntricos del infierno como en la *Divina Comedia* del Dante, una obra que es la piedra angular del intertexto filmico-poético con el que Fincher trabaja. La interesante diferencia que introduce Reyes con respecto a la película es que, mientras que en “Seven” el psicópata asesina a personas que son víctimas de los siete pecados capitales, en la novela panameña Marcel Osorio rescata a los niños de las infamias que habían sufrido a causa del alcoholismo, la ira, la pereza y sobre todo la lujuria de la sociedad voraz que los rodea” (Emiliano Coello Gutiérrez, “Hacia una categorización de la novela negra centroamericana: la variedad panameña”, [Canal UNED - Hacia una categorización de la novela negra centroamericana: la variedad panameña](#)).

una novela de tipo *whydunit*, es decir, la incógnita proviene de las razones del psicópata para comportarse como lo hace. Otro enigma en la obra es el de la causa de la muerte de Francisco, esposo de la detective Marialexis Graco. Ambos se resolverán al final.

Otro generador de suspense en las novelas de Reyes es la manera como se realizan los asesinatos. En este sentido, se trata de novelas *howdunit*: el lector sabe que el criminal golpeará en repetidas ocasiones, pero no sabe cómo va a hacerlo. Aquí pueden darse, y de hecho se dan, variaciones, si bien el esquema del crimen suele ser el mismo.

Por último, otro resorte del suspense está relacionado con el acoso al que los antagonistas (que pueden ser las fuerzas del orden, o no) someten al individuo anómico. El lector se pregunta en qué momento el homicida cometerá el error que lo conducirá a la caída¹⁰. Pero en los textos de Reyes puede observarse que los villanos están tan por encima del resto de personajes que se aproximan al arquetipo del superhéroe de cómic.

En *Pena de muerte*, las Memorias de “El Verdugo” actúan a la manera del flash-back cinematográfico. La acción en el presente narrativo se interrumpe para conducir al lector al pasado del psicópata, que es el causante del trastorno del personaje, quien, a pesar de sus muchas cualidades, no ha podido superar un trauma que lastra y momifica su vida.

En última instancia, las novelas de Jurado y de Reyes hacen gala de un efectismo muy propio de la pequeña y la gran pantalla. En *La niebla* existen persecuciones, escenas de violencia y riesgo que copan la narración. Las novelas de Reyes acusan una similitud con la filmografía gore: en *Pena de muerte* el asesino le revienta la cabeza al diputado Marcos Conte, cuyos sesos salpican la ropa de Eulogia, una mujer paupérrima que había acudido a un mitin de dicho político corrupto. En *El efecto Maquiavelo*, los crímenes de Mantovani también son de una extrema y morbosa crueldad...

3. La divergencia gené(r/t)ica

En palabras del formalista ruso Tomashevski: “Las características de un género, o sea, los procedimientos que organizan la composición del texto son procedimientos dominantes, o sea, que todos los demás procedimientos necesarios para la creación del conjunto artístico están subordinados a ellos. El conjunto de procedimientos dominantes constituye el elemento que permite la formación de un género” (Tomashevski, 1965: 303).

Teniendo en cuenta dichas ideas, podrá comprobarse que estas novelas panameñas de las que se trata aquí han zarandeado de tal manera las directrices del género policial que será difícil reconocerlas en tal sentido. Comencemos por el género de la novela policial de enigma. Jerry Palmer asegura: “en la novela de misterio, la razón y la acción deductiva son siempre complementarias, desde Holmes hasta Bond. Tan pronto como faltan una o la otra, es dudoso que estemos ante una novela de misterio” (Jerry Palmer, 1983: 171). Es constatable que las novelas de Osvaldo Reyes no son novelas de la corriente *whodunit*, puesto que el lector conoce la identidad del asesino (de los asesinos) desde los primeros compases de la obra. En tal sentido, el receptor tiene poco o nada que deducir. En *El efecto Maquiavelo* la personalidad anómica y los delitos del doctor Mantovani nos

¹⁰ “Mucho de lo dicho respecto a aquellas historias de misterio cuya dirección es lineal y de principio a fin puede aplicarse también a las historias invertidas, historias que aparentemente parten de la base opuesta. El tirón literario del quién-lo-hizo se convierte ahora en el tirón del qué-hizo-mal. Y es muy importante tener en cuenta que esto es lo que el lector quiere descubrir, así como era importante tener en cuenta en la historia detectivesca primigenia que todo giraba en torno a la pregunta “¿quién lo hizo?”. Y más paradójico resulta aún el hecho de que pese a ser un tipo de obra en la que el misterio queda al descubierto desde el principio también necesita de un fair play. Sigue existiendo ese contrato no escrito entre el autor y el lector. Lo único que se debe poner frente al lector es aquello que finalmente acabará delatando al asesino” (H.R.F. Keating (2003). *Escribir novela negra*. Barcelona: Paidós).

acompañan desde el principio, y en *Pena de muerte* El Verdugo está tan presente en la novela que llega a convertirse para nosotros en alguien “familiar”. Respecto a las causas que mueven a los psicópatas, pueden inferirse de forma natural. En *El efecto Maquiavelo*, puesto que el ginecólogo asesina a mujeres encita, el lector puede pensar (y no errará) que dicha conducta desviada tiene que ver con un trauma de infancia y, por más señas, puede representar una obsesión contra el arquetipo materno. Respecto a *Pena de muerte*, ya en el capítulo noveno (en una novela de treinta) se nos habla de “dos de los cinco monstruos que tratarían en algún momento de destruirme” (Osvaldo Reyes, 2013: 90), los cuales han puesto a los padres de la voz que narra “a punto del colapso nervioso” (Osvaldo Reyes, 2013: 89). Es lógico pensar que los crímenes contra los corruptos que acaecen en la novela tendrán que ver con ello. Estos son los enigmas principales de estas obras. Los secundarios tampoco exigirán del lector grandes desafíos y peripecias mentales, como en ocasiones pueden requerirlos determinadas novelas policiacas a la inglesa. El enigma no es, pues, la dominante de estos textos.

Asimismo, en la novela policiaca a la inglesa (pero también a la norteamericana) la resolución del crimen es tan importante como la posterior penalización del mismo. De ese modo, se conserva la confianza en el restablecimiento de un orden y se transmite, y esto es esencial, una idea de seguridad en la eficacia del aparato represivo del Estado, el cual garantiza la convivencia armónica de los ciudadanos (Gustavo Forero, 2016). La “ratio” de las instituciones queda siempre por encima de cualquier amenaza. Pues bien, esto no se produce en nuestras novelas, donde el personaje del asesino está muy por encima de personas e instituciones sociales¹¹, y lo que es más sorprendente, no recibe castigo. En *El efecto Maquiavelo*, Mantovani burla a todos y escapa: “Para cuando otros tópicos tomaron mayor interés y el San Marcos regresó a ser nada, solo un edificio con muchas historias que contar, el nombre del doctor Mantovani era algo del pasado” (Osvaldo Reyes, 2011: 470). En *Pena de muerte*, el habilísimo Víctor Solís, El Verdugo, es liberado por falta de pruebas. La detective Maríalexis Graco reconoce su derrota: “Nos armó un lindo teatro con todo lo que queríamos ver. Aceptó su culpa solamente en mi presencia y nos encaminó a toda velocidad en dirección de un muro de concreto. Todo lo que hagamos a partir de ahora va a sonar a que tratamos de inculparlo de todas formas. Tenía un plan de contingencia para su plan de contingencia. Maldito desgraciado” (Osvaldo Reyes, 2013: 369).

En la novela policiaca inglesa y norteamericana, el lector debe asumir la perspectiva de la figura heroica, es decir, debe adoptar el punto de vista del detective, que es el representante del bien: “Aun cuando la narración nos permite ver algunas cosas desde el punto de vista del villano, los sucesos espectaculares y significativos son siempre mostrados desde el lado en que se encuentra el héroe (...). Los actos del héroe inspiran a los que están a su lado, influyen en el ánimo de los que titubean, paralizan la oposición. Y también persuaden al lector de que el héroe es admirable (...). El punto de vista del héroe debe captar la imaginación del lector en la misma forma en que la “buena nueva” cristiana capta la imaginación del converso” (Jerry Palmer, 1983: 103 y 109). Hay que decir que, en lo que respecta a las novelas de Osvaldo Reyes, las historias no se nos cuentan desde la cosmovisión del héroe, sino más bien desde la del villano. En *El efecto Maquiavelo*, la atención que el narrador omnisciente (que en ocasiones nos entrega la

¹¹ Son novelas claramente deudoras de la idea estadounidense del héroe como alguien por encima de la sociedad: “Dexter, all in all, conforms to the “prevailing American image of masculinity... that cycles endlessly through a numbing stream of movies, TV shows, novels, advertisements, and pop tunes. He is a man because he won’t be stopped. He’ll fight attempts to tamp his down; if he has to, he’ll use his gun” (Santaularia, 2010: 70).

palabra de los personajes por medio del estilo indirecto libre, como en la otra novela¹²) le dedica a Mantovani es mucho mayor (cuantitativa y cualitativamente) que la que le concede al resto de criaturas literarias; y en *Pena de muerte*, el Verdugo Víctor Solís tiene voz a través de sus memorias (a través de las cuales ejerce una notable influencia en el lector, al que puede provocarle un dilema moral) y, como ocurre en la otra novela, la importancia que el narrador omnisciente le otorga es considerablemente mayor que la que le adjudica a los demás personajes.

En estas obras, no solo no existe sanción para los crímenes de los psicópatas y publicidad para los organismos representativos de la moral social, sino que se hace escarnio de los mismos. En *El efecto Maquiavelo*, los encargados de hacer frente a los atropellos que llevan a cabo tanto los matarifes (Mantovani y Triana) como los ladrones-asesinos (el doctor Araujo, el doctor Hobt, el doctor Santos, y sus acólitos) no son ni siquiera policías, sino más bien aficionados: el médico Hatcher y su esposa Daisy (embarazada, además)¹³. En *Pena de muerte*, la situación es más grave, ya que la detective Maríalexis Graco no está a la altura del caso, ni racional ni emocionalmente. Quienes resuelven la pesquisa son por una parte la psicóloga forense Jamilen Lasso (quien proporciona, basándose en la novela *The ABC Murders*, de Agatha Christie, una pista fundamental para descubrir las verdaderas motivaciones del asesino, que no son altruistas, sino más bien egoístas) y por la otra, y sobre todo, el periodista Javier Prado del periódico *La Esclusa*, quien logra indagar en la tragedia familiar de Víctor Solís¹⁴, la cual está en la base de la transformación de este en El Verdugo. Maríalexis no logra conectarse con la pesquisa, ya que está implicada emocionalmente en los hechos, siendo que el creso Edison Trujillo está detrás de la muerte por suicidio de su esposo Francisco, a quien estafó. En lugar de en enemiga del justiciero, Maríalexis se convierte durante toda la novela, y contra su voluntad, en su panegirista. En el capítulo duodécimo esto se hace explícito: “y no es que tenga muchas ganas de esforzarme (...). Las víctimas le eran indiferentes. Eso la hacía sentirse terrible, pero no podía olvidarlo” (Oswaldo Reyes, 2013: 114). Cuando el doctor Escalona acude a la policía para pedir auxilio, amenazado de muerte como está, la detective le espeta: “por el momento prefiero mantenerme lejos de usted. Las tintorerías

¹² Un solo ejemplo, de entre tantos, esencial por su significado: “El que salía mejor librado de todo ese barullo era el reportero. Gracias a su esfuerzo, Prado era una persona muy famosa, pero no le interesaba cobrar el favor. Su único interés era ver que se hiciera justicia. Sus ojos se desviaron de forma involuntaria hacia la vitrina y al rifle en su interior. Tenía que reconocer que el eliminar a Conte le había traído un regalo inesperado. Esperaba ver toda una gama de sobrenombres en relación a su persona. Nadie conocía su nombre, pero esperaba escuchar apodos asociados a su persona. Asesino, criminal, bárbaro... solo para mencionar algunos. Sin embargo, por cuestiones del destino o una muy buena planificación por parte de *La Esclusa*, el nombre que estaba prevaleciendo era perfecto. El Verdugo, el encargado de dispensar justicia” (Oswaldo Reyes, 2013: 74-75).

¹³ Daisy Hatcher no es una detective al uso (es gerente de un banco...); sin embargo, es ella quien resuelve el misterio relacionado con la identidad del psicópata Mantovani, que el lector conoce desde el primer momento. Las descripciones que de ella se hacen están en las antípodas de la epicidad que suele transmitir el protagonista de la novela negra: “Se incapacitó por cuatro días tras el legrado que necesitó al perder a su hijo. Cuatro días que usó para cuidar a Diego, que aún no salía de peligro. Dos días en la Unidad de Cuidados Intensivos. Los demás en una sala de cirugía. Viendo a Diego mejor, regresó a trabajar. La vida continúa. O eso dicen. Y hoy, por primera vez en dos años, pidió un permiso personal a su jefe y no fue a trabajar. Las náuseas la molestaban. Sentada en la cama, esperaba el minuto reglamentario. Atribuyó la molesta sensación a la espera, pero en el fondo sabía que era otra cosa (...). Azul. Estaba embarazada” (Oswaldo Reyes, 2011: 343).

¹⁴ Cuatro hombres poderosos (Marcos Conte, diputado; el doctor Escalona, veterinario y encargado de los asuntos agropecuarios del país; Claudio Gotti, abogado reconvertido en hombre de negocios; y Edison Trujillo, *businessman* y activo en política, el más poderoso de los cuatro) asesinan a los padres y al hermano de Víctor Solís quemando la cabaña donde vivían. Víctor Solís puede escapar de las llamas, milagrosamente.

cobran extra por remover fluidos corporales” (Osvaldo Reyes, 2013: 117). Y, cuando Solís asesina a Escalona, Marialexis dice: “De haber hecho su trabajo como correspondía, con honradez, nada de esto estaría pasando” (2013: 128). Esto es inaudito, como lo es que la detective exprese su admiración por El Verdugo en varias ocasiones. En el capítulo vigesimocuarto se lee: “No podía admitirlo, pero tenía que admirarlo” (2013: 271). Del mismo modo, la detective Graco se siente fascinada cuando Solís logra que Edison Trujillo y su formidable guardaespaldas se maten entre sí: “usted lo arregló todo. Debo admitirlo, fue espectacular. Una obra maestra en manipulación” (2013: 372). La inversión del canon de la novela negra que estos textos realizan no puede ser mayor.

En lo que respecta a moralidad, es sabido que “Marlowe es caracterizado, en todas las novelas de Chandler, por una especie de resuelta integridad” (Jerry Palmer, 1983: 86). Por ejemplo, en *The Long Goodbye*, Philip Marlowe le da una clase de moral a su amigo Lennox, quien lo engaña, a pesar de que el detective se había puesto en peligro para salvarlo: “Durante mucho tiempo no pude darme cuenta de cómo eras. Tenías un modo de ser agradable y buenas cualidades, pero algo estaba mal. Tenías principios y te regías por ellos, pero eran personales. No tenían relación con ninguna clase de ética ni escrúpulos. Eras un tipo agradable porque tenías buena naturaleza. Pero estabas igual de contento entre rufianes y maleantes que entre gente honrada” (Palmer, 1983: 90).

Sin embargo, la detective Sabrina Saavedra, de Ramón Francisco Jurado, no está movida por razones morales, sino por algo cercano a una adicción al riesgo y a la violencia: “soy adicta al peligro, a la adrenalina” (Ramón Francisco Jurado, 2005: 2), confiesa. Ya en el primer capítulo de *La niebla*, cuando unos guerrilleros colombianos asesinan a Juvenal Sanjur y a su amante María del Rosario en una pensión de mala muerte de la capital panameña, la detective confiesa: “este es el tipo de caso que me encanta” (2005: 9). Y cuando se acerca para reconocer los cadáveres: “Juvenal extiende una mano y agarra mi blusa, manchándola de sangre. Lástima. Me gustaba esa blusa” (2005: 10).

Lo que realmente preocupa a Sabrina Saavedra, por encima del caso criminal, es mostrar su independencia como mujer¹⁵. Existen muchos comentarios suyos en tal dirección, como cuando afirma: “a mí ningún hombre me ha embaucado con sus mentiras” (2005: 4). En la relación que mantiene con su pareja, se produce un verdadero traspase de roles, de suerte que su novio Andrés (y el nombre es paradójico) adquiere comportamientos habitualmente asociados a la feminidad, mientras que Sabrina adopta conductas y palabras habitualmente relacionadas con el “macho”. En el capítulo octavo, la detective asegura: “Él sabe que no ganará esta discusión. Ni ninguna otra” (2005: 96). Los paradigmas humanos para Sabrina son siempre masculinos: su padre Cristóbal Saavedra, a quien recurre en todo momento, a pesar de ser un mafioso; su abuelo paterno, Bartolomé Saavedra: “En España había sido un delincuente irredimible y un prófugo de la justicia” (2005: 26); su abuelo materno: “en su época, mi abuelo fue uno de los agentes más eficientes del gobierno irlandés” (2005: 54); Ross, su padrastro: “fue un excelente modelo masculino para mis hermanos y para mí. Aprendí todo lo que sé de él” (2005: 68); y su hermano Rogelio, quien la enseñó a pelear con navaja.

Como algunas homólogas suyas procedentes del cine estadounidense de acción, Sabrina posee todas las características masculinas del detective de novela negra (su agresividad física y verbal, su pragmatismo, su consumismo¹⁶, sus ramalazos de locura), pero sin su

¹⁵ En determinado momento critica a la esposa de Juvenal Sanjur: “Dora debe haber pensado que el amor era una fuerza mayor que el pragmatismo” (2005: 4-5). Incluso los hábitos alimenticios de Sabrina Saavedra van encaminados en tal sentido: “En Friday’s yo ordeno una hamburguesa que difícilmente me cabe en la boca y Raúl pide unos dedos de pescado fritos” (2005: 44).

¹⁶ Para llevar a cabo su trabajo, se vale de la más moderna tecnología: “De inmediato subo el volumen de uno de mis juguetes favoritos: un instrumento que proyecta un haz láser hasta la ventana de la habitación

trasfondo ético. Tanto es así que en determinado momento de la novela el autor implícito realiza un guiño a los lectores a través de la voz de la propia “heroína”: “¿Verdaderamente es así como me proyecto? ¿Como una mujer impulsiva y egocéntrica, incapaz de ver más allá de sus propios intereses?” (Jurado, 2005: 199).

Llegados a este punto, cualquiera podría hacerse legítimamente una pregunta: si la razón deductiva, la moralidad, el análisis social, el análisis psicológico o la estética¹⁷ no constituyen el eje semántico-formal de estas narraciones panameñas, ¿cuál es entonces su dominante? La dominante es la pura emoción, la emoción que suscita en el seno de las propias obras y en los lectores la lucha a muerte entre el héroe (en este caso los antihéroes reconvertidos en criaturas heroicas) y sus antagonistas. Y en este punto es donde las narraciones policíacas mutan hacia un género distinto: el thriller. Según Martin Rubin, “la etiqueta de “thriller” está muy difundida en el mundo del cine” (Martin Rubin, 2000: 11). El crítico inglés ha tratado de acotar dicho género, aunque no es una labor fácil: “El concepto de “thriller” se encuentra en algún lugar indefinido entre un género indefinido y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thrillers de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror. Probablemente no exista un auténtico y puro “thriller de thriller”. El thriller puede ser conceptualizado como un “metagénero” que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares” (Martin Rubin, 2000: 12).

En estas circunstancias, y examinadas de cerca nuestras novelas, quizá podría aventurarse una definición genérica más precisa. Thriller sería entonces una historia con un esquema no complejo en que se desarrolla un conflicto violento entre el bien y el mal en un ambiente ciudadano y en la que la dominante, por encima de las directrices de otros géneros (en este caso el enigma, el crimen, el análisis social, psicológico o moral) es la emoción endógena y exógena, por medio de la acción trepidante. Sería importante recalcar que esta clase de literatura y de arte en general convierte al lector y al espectador en un sujeto paciente, preso en un vaivén de sensaciones, puesto que su razón (analítica y ética) y su espiritualidad se neutralizan: “en relación con estos conceptos, tiene su importancia la etimología de la palabra thriller, que viene de una antigua voz inglesa que significa “taladrar”. Esta asociación relaciona la naturaleza agresiva y sadomasoquista del thriller con su aspecto visceral y sensacional: un estremecimiento es una sensación brusca, como si uno fuese taladrado o agujereado por un instrumento punzante. Asimismo sugestiva es la similitud entre las palabras *thrill* y *thrall* (esclavo, prisionero). Ambos significados se funden en la palabra *enthrall*, que tiene connotaciones de sentirse esclavizado, capturado, y de sentirse emocionado, fascinado. De manera similar, en todo thriller es como si nosotros mismos nos pusiéramos en disposición de ser capturados, para sentir emoción, para recibir una serie de bruscas sensaciones” (Martin Rubin, 2000: 16-17).

4. Un héroe atípico

El origen del personaje psicopático se remonta muy atrás, tanto en la literatura como en el cine y en el ámbito de las series de televisión. Por ejemplo, una estudiosa como Raquel Crisóstomo afirma: “*El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* constituyó “una elaboración urbana, reflexiva, filosófica y moralista del proceso transformista que conduce del hombre a la bestia o viceversa, y de ella resulta una concepción

de la pareja, recoge las vibraciones emitidas por cualquier sonido, y las transmite al receptor que tengo preparado” (Ramón Francisco Jurado, 2005: 6).

¹⁷ No se trata de novelas donde el lenguaje haya sido trabajado con vistas a la creación de belleza. Se hace de él un uso funcional, meramente pragmático.

particularmente moderna, de una contemporaneidad asombrosa, que recoge la lucha interna a través del binomio Dr. Jekyll-Mr. Hyde, por lo que se ha convertido en referente de varios héroes seriales contemporáneos” (Raquel Crisóstomo, 2014: 39). En lo que a nuestras novelas se refiere, habría que apuntar que dicha complejidad psicológica y ética no está tan presente, al tratarse de protagonistas enteramente poseídos por el mal.

También la novela negra está repleta de personalidades desviadas, comenzando por la del propio detective. Fijémonos, si no, en lo que confiesa Hammer, el personaje de Mickey Spillane, en *One Lonely Night*: “Yo vivía solo para matar a la escoria y a la canalla que deseaba matarse a sí misma. Yo vivía para matar, para que otros pudieran vivir. Yo vivía para matar porque mi alma estaba endurecida y se recreaba pensando en derramar la sangre de los canallas que hacían del asesinato su medio de vida” (Jerry Palmer, 1983: 18). Puede comprobarse que no hay tanta diferencia entre uno u otro lado de la ley, y que la figura del detective, en este caso, no está muy alejada de la del psicópata justiciero que tanta fortuna ha hecho en la pequeña y en la gran pantalla.

En este último aspecto, habría que hablar de películas tan conocidas como “Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese; “The Silence of the Lambs” (1991), de Tim Galvin; o de “Seven” y “Dexter”, de las que ya se ha hablado. Estas son solo algunas muestras. En lo que concierne al protagonismo del *serial killer* en la televisión, habría que aludir a “Bloody Face” en “American Horror Story: Asylum” (FX, 2012); Joe Carrol, psicópata con una legión de seguidores en “The Following” (FOX, 2013-); el caso de Cult (CW, 2013); y el joven Norman Bates de “Bates Motel” (A&E, 2013-). Podría deslizarse aquí la hipótesis de que el personaje del psicópata es siempre un justiciero, pues en la oscura mente del asesino los crímenes obedecen siempre a un ajuste de cuentas¹⁸.

Es evidente que el personaje del psicópata ha ejercido siempre una atracción morbosa en el lector y en el espectador, por diversas razones: por su carácter dual; por sus actos, vestuario y apariencia; porque son antihéroes que se enfrentan al statu quo, en luchas la mayor parte de las veces muy desiguales; porque pueden poseer una cara amable, seductora; porque su vida representa un enigma que se quiere resolver; y porque, en cierta forma, son poderosos (Mariona Visa Barbosa, 2011).

En las novelas de Osvaldo Reyes se produce un fenómeno interesante: el asesino, con su aura maléfica, contamina y mancha al resto de los personajes, como ocurriera en la novela gótica: “este es precisamente el papel de villano-héroe en el gótico: traer el desorden a un mundo que de otra manera estaría ordenado, e invadirlo tan totalmente que la base de ese orden resulte discutible” (Jerry Palmer, 1983: 207). Es aquí donde la novela negra muta en novela gótica¹⁹, la cual camina de la mano con el thriller, está en la base del mismo,

¹⁸ Los criminales suelen estar convencidos de su inocencia y de la legitimidad de sus acciones punitivas, como puede verse en *Blackburn* (1993), la novela de Bradley Denton: “he takes for granted his actions do not deserve condemnation since, as he argues, there are “laws deeper and more rigid than those shaped by the inconstant fools who place themselves above us, and the man who knows and keeps those laws is beyond the judgement of that fools. That man never seek absolution, for where no absolution is needed, none can be given” (Isabel Santaularia, 2010: 59).

¹⁹ El propio autor reconoce ser proclive a la experimentación genérica: “En el 2015 salió publicado un libro que lleva por título una palabra: *Negrótico*. Sus autores, el profesor Osvaldo di Paolo y la profesora Nadina Olmedo, ambos de nacionalidad argentina y residencia actual en Estados Unidos, analizaron varias obras que fusionaban el conocido género negro, con todas sus características, y la literatura gótica, con sus seres sobrenaturales, laberintos y cementerios. Un crítico severo puede argüir que la combinación es imposible. La novela negra es de fondo realista, y un vampiro o un zombi no entra en esa ecuación. Una visión más amplia, más orgánica, diría todo lo contrario. Claro que es posible. Es más, puede ser hasta de provecho para el género. Lo amplía, lo lanza hacia el futuro. Es parte de una evolución que enriquece (Osvaldo Reyes, “El genoma de la literatura negra”, [El genoma de la literatura negra - Solo Novela Negra - Punica Granatum A.C.](#), consultado el 23/10/2022). Osvaldo Reyes ha incursionado ya en la literatura gótica con una novela como *La estaca en la cruz*, publicada en Panamá, en la editorial Exedra, en 2014.

como ha reconocido Martin Rubin: “Entre los diversos antecedentes literarios del thriller, tres son particularmente importantes. El primero es la novela gótica (...). Para ser clasificada por el bibliógrafo como “puramente” gótica o “bastante” gótica, una obra debe pretender electrizar al lector, no edificar (...). La historia de detectives también ha sido interpretada por varios críticos como una prolongación y perfeccionamiento de la tradición gótica” (Martin Rubin, 2000, 56-60).

En *El efecto Maquiavelo*, no hay personajes inocentes. No solo los personajes negativos (Mantovani, Triana, Araujo, Santos, Hobt, y toda la cohorte de acólitos que sirven a estos últimos, procedentes de presidio) están tocados por el mal, sino también las figuras aparentemente positivas. El doctor Hatcher no se ocupa de su mujer Daisy, descrita como una mujer frágil. En efecto, está obsesionado con una historia de amor traumática, la que protagonizó junto a la loca Massiel. Asimismo, fantasea con una paciente suya, la señora Calvet, y llega a enamorarse de ella. David Levin, íntimo amigo del doctor Diego Hatcher, le lanza lúbricas miradas a Daisy, la mujer de este, y a Daisy esto no le desagrada: “Sentía los ojos de David en ella. Le molestaba un poco, pero no dejaba de ser halagador” (2011: 303). Por su parte, Ibeth, la novia de Mantovani, a pesar de los cuidados que ha recibido de este, quien se comporta bien con ella, lo engaña con su exnovio a la primera ocasión: “Amaba a su novio. De eso no le cabía duda. Aunque todavía no le propusiese matrimonio, sabía que se iban a casar algún día y que iban a ser muy felices. Sin embargo, a pesar de todos los buenos momentos, de todo el cariño que se profesaban, de tener tantas cosas en común, bastó que viera a Alexis una vez más para caer en sus manos como una tonta” (2011: 315). Los personajes no se poseen a sí mismos, están presos en un carrusel de emociones (como se pretende que ocurra con el lector).

Las citas con las que se abre cada libro de los que componen la novela también orientan esta hacia el género gótico. Basten un par de ejemplos: “¿Qué es lo que sujeta a estas bestias devoradoras que llamamos hombres? Maurice Joly, *Diálogo en el Infierno entre Maquiavelo y Montesquieu*” (2011: 5). Y “Somos más sinceros cuando estamos iracundos que cuando estamos tranquilos. Cicerón” (2011: 291).

La contaminación del mal que propicia el asesino en serie se ve aún más claramente en una novela como *Pena de muerte*, donde El Verdugo utiliza los medios de comunicación de masas tanto para justificar su violencia como para expandir su mensaje. De hecho, en la mayoría de los crímenes que comete, se comunica antes con el diario *La Esclusa* (y, más en concreto, con el inteligente reportero Javier Prado), al que envía un detallado informe de las actividades delictivas de los hombres corruptos que se expondrán a su castigo. Tras golpear, el propio periódico difunde en redes comunicados del asesino, en los que este habla al pueblo, lo alecciona. Después de cada crimen, Solís consulta lo que dice internet en torno suyo, y observa con gozo que está ganando adeptos: “Un pajarito azul en una esquina de la página señalaba la red que revisaba en ese instante. Las conversaciones sobre la pena de muerte y el Verdugo estaban tomando un rumbo inesperado. Sabía que podía pasar. Esperaba que pasara, pero verlo suceder era algo... maravilloso” (Osvaldo Reyes, 2013: 157).

Como consecuencia del actuar y accionar de Víctor Solís, mucha gente está cambiando de parecer (afirma la novela) en cuanto a la posible aprobación de la pena de muerte en el país. Sabemos de la fascinación que el homicida ejerce en la detective Graco, pero no solo en ella. La directora del periódico *La Esclusa*, Regina Ferrer, opina acerca del posible asesinato del abogado Claudio Gotti: “Si alguien merece la justicia de El Verdugo es Gotti. No lamentaría en lo más mínimo enterarme que una bala atravesó su cabeza” (2013: 186). Lo grave que plantea la obra es que instituciones tan importantes para el funcionamiento democrático como la policía o la prensa están delegando su responsabilidad en manos de un criminal anónimo... Existe el sentimiento (y observando

la ineficiencia de la detective Graco y de su jefe Andrés Casanova es entendible, aunque no justificable) de que las instituciones son incapaces de hacer frente a una plaga como la de la corrupción. De ese modo, El Verdugo se apresura a llenar ese vacío. Dice, dirigiéndose a la nación: “He escuchado sus gritos de desesperación en las ondas. He sentido su dolor a través de los circuitos de las redes sociales. Me han llegado claramente sus deseos de venganza” (Reyes, 2013: 139). Sin embargo, la administración de verdadera justicia, la cual depende de complejos mecanismos, no puede ser algo tan sencillo...

La inteligencia de Víctor Solís en la obra consiste en que sabe dominar a la perfección la psicología de las masas. Siendo consciente de la existencia de individualidades atomizadas (no soberanas), se erige en representante de la voz de muchos para que estos puedan liberar, por medio de él, unos sentimientos de agresividad antaño reprimidos. Para ello, se necesitan dos cosas: la existencia de un enemigo externo (en este caso la existencia de una pérfida elite), y la creación de una determinada mística colectiva, basada en una moral desviada. De esta forma, y utilizando conceptos freudianos, muchos podrán liberar su Id (la parte irracional de la psique), creyendo cumplir a un tiempo con su Superyó (que es la instancia mental donde anidan los sentimientos morales)²⁰. Se trata de un terror gótico muy “real”.

Así las cosas, El Verdugo adquiere la categoría de superhéroe, es decir, la dignidad de administrador legítimo de la violencia, por delegación popular. Solís está encantado con el sobrenombre que la gente le ha puesto: “por cuestiones del destino o una muy buena planificación por parte de *La Esclusa*, el nombre que estaba prevaleciendo era perfecto. El Verdugo, el encargado de dispensar justicia” (2013: 75). El pueblo tiene su salvador, como ocurría en la serie estadounidense Dexter: “Dexter is not so different from comic superheroes like Captain America, Spider-Man, Batman or Superman, who, in Antonio Ballesteró’s words, are exponents of the defenders of the system that try to correct its cracks and crevices” (Santaularia, 2010: 61).

Tanto los psicópatas de Osvaldo Reyes como los de las series norteamericanas con los que guardan relación, poseen habilidades extraordinarias. Víctor Solís ha sido entrenado militarmente, tiene enormes conocimientos en informática²¹, una gran cultura y enormes dotes para la manipulación. Pese a ello, su “alma” es serial... Esto puede verificarse aún mejor en el doctor Mantovani, al que pueden aplicarse perfectamente las palabras con las que Jerry Palmer define al malvado de las novelas detectivescas: “el villano aprecia a los demás en la medida en que se comportan como cosas” (Jerry Palmer, 1983: 39). Y, ciertamente, *El efecto Maquiavelo* es, entre otras cosas, un enorme catálogo de productos suntuarios²². Esto también es significativo.

5. Conclusión

Es interesante asomarse a la obra literaria de Osvaldo Reyes y de Ramón Francisco Jurado porque se trata de los dos máximos representantes de la novela negra en Panamá (donde

²⁰ Cristian Jesús Palma Florián, “¿Qué puede decir el psicoanálisis sobre la ética frente al fascismo?”, *Desde el Jardín de Freud*, 19, 2019, 219-238.

²¹ Un ingeniero de la policía en la obra reconoce: “El SUNI está en otro nivel. Cuando lo atrapemos me quiero sentar a conversar. Es un maldito mago” (Reyes, 2013: 271).

²² Un “Cherokee Gran Laredo” (19), un “Jaguar Sovereign XJ6” (43), un “Citroën Xantia Prestige” (232), peces “angelfish, lionheads y goldfish” (242), “una pluma Cross” (260), un “Mercedes-Benz S-600” (263), un “Rolex” (284), etc. Y todo un repertorio musical (“El Moldavia” de Bedrich Svetana, Franz Von Suppé y Amilcare Ponchielli, la ópera del “Príncipe Igor”, “Der Fliegende Holländer”, de Richard Wagner, “Capriccio Italien” de Tchaikovski, “Marcha fúnebre para una Marioneta”, de Charles Gounod, “Scheherezade, de Rimsky Korsakov...), porque el arte y la cultura también son concebidos como mercancías portadoras de distinción social.

el género tiene y ha tenido muy pocos cultores) y porque sus textos son originales y diferentes con respecto a diversas tradiciones escriturales. Siendo las suyas novelas panameñas, no se refleja en ellas el alma nacional, sino que están más cercanas a la idiosincrasia estadounidense, algo que puede resultar en cierta medida lógico si se examina la historia de este país centroamericano. Por otro lado, se alejan también del paradigma del neopoliciaco latinoamericano, donde predomina el análisis y la denuncia social. En la novelística de Reyes y Jurado se proyecta más bien un mundo burgués o altoburgués, al margen de los sectores populares y de su forma de ver y de percibir el mundo. En relación con el neopoliciaco centroamericano, hay que constatar también la divergencia. Si la novela negra centroamericana opta en numerosas ocasiones por el experimentalismo (tanto formal como de contenido), estos textos panameños son mucho más conservadores técnicamente, y más cercanos al statu quo en lo que se refiere a la cosmovisión.

En efecto, se trata de novelas que provienen del mundo audiovisual (sus principales modelos vienen del cine o de la televisión, incluso del cómic) y que podrían perfectamente regresar a él, es decir, podrían ser fácilmente acomodadas a dicho lenguaje fílmico y televisivo. En ellas, las referencias a películas o series estadounidenses son constantes, y un análisis contrastado de las tramas y argumentos demuestra la analogía genética. En una obra como *La niebla* la peripecia argumental nos remite directamente al género de las películas de acción norteamericanas. Por su parte, Osvaldo Reyes se vale de técnicas cinematográficas en sus novelas, como los comienzos “in medias res”, el vertiginoso cambio de planos y secuencias, el uso maestro del suspense, la técnica del flash-back o el efectismo gore.

Las de Reyes y Jurado son novelas policiacas que han sobrepasado las fronteras genéricas. Si en las novelas inglesas (las de Conan Doyle y Agatha Christie entre tantos otros) lo principal era el enigma, en nuestras obras no tendrá tanta importancia. Formará parte de la trama, pero no tendrá un valor esencial. Asimismo, si en las novelas policiacas inglesas (y, por ende, en las norteamericanas) el castigo del criminal era necesario (puesto que reforzaba de ese modo el buen nombre de las instituciones sociales al servicio del ciudadano), en las novelas de Osvaldo Reyes que se han elegido como objeto de estudio (a saber, *El efecto Maquiavelo* y *Pena de muerte*) el homicida no solamente queda impune, sino que está escandalosamente por encima de sus adversarios, que representan a la ley. Debe apuntarse también que buena parte de las novelas detectivescas están narradas o privilegian la perspectiva del héroe positivo, mientras que en las obras de Reyes el narrador omnisciente favorece claramente la perspectiva del asesino serial, tanto cuantitativa como cualitativamente.

No es halagüeño el retrato de la institución policial que nos entregan estas obras. En *El efecto Maquiavelo*, los investigadores no son ni siquiera profesionales, es decir, no pertenecen a la policía, son aficionados. Y en *Pena de muerte*, tanto la representante de la institución policial (Maríalexis Graco) como la representante del cuarto poder (Regina Ferrer) respaldan en cierta forma las acciones punitivas del justiciero, Víctor Solís, lo cual no deja de ser insólito.

La dominante de estas novelas tampoco es moral, como podía serlo en la novelística de Raymond Chandler o de Dashiell Hammett. La detective Sabrina no persigue a criminales como servicio a la sociedad, sino porque es adicta al peligro.

Ya que la matriz semántica de estas novelas no es deductiva y racional, ni moral, ni social, ni psicológica, ni estética, ¿en qué consiste? Podría decirse que en la emoción. En este punto, se ha producido una mutación genérica y genética: de novelas negras, estas obras se han convertido en thrillers. Y en los thrillers el espectador (o el lector) queda a merced, voluntariamente, del vaivén emotivo que el escritor o el cineasta le propone. Este es, sin

duda, el pacto ficcional: el receptor ha de dejarse fascinar. Como contrapartida, el autor hará todo lo posible para adaptarse a la circunstancia de su público²³. En nuestras novelas, se halaga a los lectores, que siempre saben más acerca de los protagonistas que la propia policía, por ejemplo. La técnica narrativa es conservadora (y hasta reiterativa), es decir, en ningún momento se desconcierta (o “incomoda”) al lector. En *Pena de muerte* incluso se añade un epílogo, “Palabras del autor”, en el que el escritor se comunica directamente con sus lectores, y llega a “desdecirse” un tanto del posible mensaje que su novela haya podido transmitir: “Debo comenzar dándole las gracias por haber llegado a esta página (...). De verdad creo que en el mundo hay más personas buenas que malas...” (Reyes, 2013: 381). Tanto Osvaldo Reyes como Ramón Francisco Jurado tratan de patentizar en sus libros una ideología que es consustancial al día a día de los receptores de su labor literaria.

En estas obras el individuo crece tanto como decrece la colectividad o los organismos que la representan. El héroe que servía a la sociedad se ha convertido en un sujeto (*subiectus*) antisocial que contamina todo el espacio que abarca, el cual puede ser muy extenso. Aquí las novelas negras se transforman en novelas góticas. En *El efecto Maquiavelo* la maldad de Carlo Mantovani corroe toda la realidad ficticia, hasta el punto de que no existen personajes moralmente sanos en dicho texto. Como han demostrado las películas y las series estadounidenses de las que esta clase de literatura se nutre, el psicópata ejerce atracción entre el público, puesto que puede parecer un ser enigmático; y también por su aura de marginalidad. Pero, por encima de esto, porque el empleo de la violencia es asociado generalmente con el poder. En *Pena de muerte*, El Verdugo Víctor Solís logra conectar con una masa social perennemente disconforme, que logra canalizar, a través suyo, sus problemas, frustraciones e impulsos agresivos. El vengador, incluso el psicópata (acaso sean lo mismo), por causa de una especie de inversión del gusto popular, puede ocupar ahora el puesto que antaño desempeñase el caballero-detective, que era una figura éticamente relevante. Comoquiera que sea, y en definitiva, tampoco se oculta que estos antihéroes constituyen, hay veces, personajes unidimensionales; son adalides de una nueva épica (inversa) que ha sabido de todas maneras granjearse un público.

Referencias bibliográficas

Barría Alvarado, Ariel (2014). *La casa que habitamos*. Panamá: Géminis.

Beleño, Joaquín (1976). *Luna verde*. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.

-- (2001). *Gamboa road gang. Los forzados de Gamboa*. Panamá: Editorial Manfer.

Canetti, Elias (2013). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.

Chuez, Enrique (1972). *Las averías*. San José: EDUCA.

Coello, Emiliano (2008), “Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)”, vol. 17 ([Emiliano Coello Gutiérrez : Variantes del género negro en la novela centroamericana actual \(1994-2006\) \(denison.edu\)](#)).

²³ Osvaldo Reyes no oculta sus propósitos en este aspecto: “(La literatura) es literalmente un producto que tienes que vender (...). Hay que darle un buen producto al lector para que lo disfrute” (Osvaldo Reyes, [Alambique de escritores - Osvaldo Reyes - YouTube](#), consultado el 24 de octubre de 2022).

-- (2009), "El pícaro como protagonista en las novelas de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya", *Centroamericana*, nº 17, págs. 5-20.

Crisóstomo Gálvez, Raquel (2014), "Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva", *Área abierta*, vol. 14, nº 2, págs. 35-52.

Eco, Umberto (2013). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Forero, Gustavo (2017). *La novela de crímenes en América Latina: un espacio de anomia social*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Freud, Sigmund (2010). *Psicología de las masas*. Madrid: Alianza.

García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

Gil González, Antonio J. (2012). + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Guardia, Gloria (2009). *El último juego*. Madrid: Alfaguara.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2003). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.

Ibáñez Castejón, Francisco (2018). *La novela canalera. Historia y evolución de un tema fundacional en las letras panameñas*. Madrid: UNED.

Jurado, Ramón Francisco (2005). *La niebla*. Panamá: Géminis.

-- (2009). *Mirada siniestra*. Panamá: Géminis.

-- (2009). *Veritas liberabit*. Panamá: Géminis.

-- (2013). *Impulsos taliónicos*. Panamá: Géminis.

Keating, H.R.F. (2003). *Escribir novela negra*. Barcelona: Paidós.

MacDonald, Bell, Greenberg, et alii (1969). *La industria de la cultura*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Marcuse, Herbert (1968). *L'homme unidimensionnel*. Paris: Éditions de Minuit.

Morgan, Juan David (2011). *El ocaso de los inocentes*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Muñoz, Blanca (2000). *Theodor Adorno: teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos.

Ortega y Gasset, José (1993). *La rebelión de las masas*. Madrid: Austral.

Noguera, Ana y Herreras, Enrique (2017). *Las contradicciones culturales del capitalismo en el siglo XXI. Una respuesta a Daniel Bell*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.

Palma Florián, Cristian Jesús (2019), “¿Qué puede decir el psicoanálisis sobre la ética frente al fascismo?”, *Desde el Jardín de Freud*, nº 19, págs. 219-238.

Palmer, Jerry (1983). *La novela de misterio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pernett y Morales, Rafael (2008). *El indio sin ombligo*. Panamá: Editorial Mariano Arosamena.

Reyes, Osvaldo (2011). *En los umbrales del Hades*. Panamá: Exedra.

-- (2011). *El efecto Maquiavelo*. Panamá: Exedra.

-- (2013). *Pena de muerte*. Panamá: Exedra.

-- (2014). *La estaca en la cruz*. Panamá: Exedra.

Ritter, Luis Pulido (1998). *Recuerdo Panamá*. Madrid: Olalla.

-- (2012), “Los de abajo” en el país de la “utopía triunfante”. Aproximación a la novela postcanalera 2001-2011”, *Centroamericana*, vol. 1-2, nº 22, págs.75-94.

Rubin, Martin (2000). *Thrillers* (trad. de Manuel Talens). Cambridge: Cambridge University Press.

Sánchez Fuentes, Porfirio (2015). *Problemática de la novela panameña actual*. Madrid: Universidad Complutense.

Santaularia, Isabel (2010), “Dexter: villain, hero or simply a man? The perpetuation of traditional masculinity in *Dexter*”, *Atlantis. Journal of the Hispanic Association of Anglo-American Studies*, 32.2, págs. 57-71.

Todorov, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis*. Paris: Éditions du Seuil.

Valderrama Rengifo, James (2016), “El crimen en la novela negra latinoamericana. “Entre la fascinación y la memoria”, *Poligramas*, nº 42, págs. 75-93.

Visa Barbosa, Mariona (2011), “Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine”, *Vivat Academia*, nº 116, págs. 40-51.

Zubieta, Ana María (et alii) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.