

COMETIERRA: UNA HEROÍNA AL ENCUENTRO DE MURMULLOS EN LA
GUERRA CONTRA LAS MUJERES

COMETIERRA: A HEROINE'S ENCOUNTER WITH MURMURS IN THE WAR AGAINST WOMEN

Laura VENTURA

Departamento de Humanidades
UNIVERSIDAD CARLOS III | Madrid, España
Contacto: marventu@hum.uc3m.es
ORCID iD: [0000-0003-2981-1483](https://orcid.org/0000-0003-2981-1483)

Resumen

En *Cometierra*, Dolores Reyes recorre los laberintos del conurbano de la provincia de Buenos Aires, un territorio signado por la violencia misógina, la pobreza y la conflictividad social. En este artículo se busca estudiar de qué modo la novela de Reyes se inscribe dentro de la tradición de la literatura de crimen, en particular del policial argentino, por un lado, así como, por el otro, aborda una corriente versátil de América Latina: lo fantástico, a través de lo neofantástico, lo real maravilloso y del universo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. En esta amalgama, la autora denuncia la violencia de género que ocurre tanto en el seno intrafamiliar como en un contexto más amplio, donde la ley es inoperante para proteger a las víctimas y la policía es ineficiente para hallar a los culpables de los crímenes machistas, un escenario de “guerra contra las mujeres”, según define la antropóloga Rita Segato. Esta ficción está protagonizada por una médium/detective con escasa experiencia vital, propia de una joven en edad escolar, que siente empatía por las víctimas. Sus pesquisas y la colaboración que presta a las autoridades, o su acción fuera del amparo de las fuerzas del orden, serán clave para esclarecer casos de violencia de género o de pedofilia. Así se expondrá más aún a una violencia sistémica que Reyes describe con un lenguaje visceral.

Abstract

In *Cometierra*, Dolores Reyes travels through the labyrinths of the suburbs of the province of Buenos Aires, a territory marked by misogynistic violence, poverty and social conflicts. This article seeks to study how Reyes' novel fits into the tradition of crime literature, particularly Argentine police literature, on the one hand, and on the other hand, addresses one versatile current of Latin American writings: the fantastic, through the neofantastic, the so-called “real maravilloso” and Juan Rulfo's universe in *Pedro Páramo*. In this amalgam, the author denounces the gender violence that occurs both within the family and in a broader context, where the law is inoperative to protect victims and the police are inefficient in finding those guilty of sexist crimes, a scenario of “war against women”, as defined by anthropologist Rita Segato. This fiction is starred by a medium/detective with little life experience, typical of a young school-ager, who feels empathy for the victims. Her investigations and collaboration with the authorities, or those outside the protection of the forces of order, will be key to clarifying cases of gender violence or pedophilia. This will expose her even more to a systemic violence that Reyes describes with a visceral language.

Palabras clave: Dolores Reyes || *Literatura de crimen*
|| *Novela policial argentina* || *Género fantástico*
|| *Violencia de género*

Keywords: Dolores Reyes || *Crime literature* ||
Argentine police novel || *Fantastic gender* ||
Gender violence

Entonces es cosa de mi sexto sentido. Un don que Dios me dio; o tal vez sea una maldición. Sólo yo sé lo que he sufrido a causa de esto.

PEDRO PÁRAMO, JUAN RULFO

Introducción

Los años 2018 y 2019 fueron fecundos y exitosos para la denominada Nueva Narrativa Argentina, señala Eva Lalkovičová (2020), y destaca el interés de editoriales europeas y los galardones, no sólo aquellos que reconocen obras en lengua castellana, que cosecharon Ariana Harwicz, Samanta Schweblin, Selva Almada, María Gainza y Mariana Enriquez (151): “¿Hay una nueva literatura argentina?” (s.p.), se preguntaba en un artículo de *El País* Berna González Harbour (2019) la periodista y autora de novela negra. Allí sumaba a esta lista a Leila Guerriero y a María Moreno, quienes, aquel año, también fueron reconocidas con galardones internacionales.

Algunos periódicos o críticos entusiastas, como Fabiana Scherer (2021), barajaban incluso la posibilidad de un nuevo boom latinoamericano, más como un guiño a aquel de los sesenta y setenta que encabezaron Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, entre otros, con ánimos de destacar el lugar protagónico que tienen las escritoras argentinas, que como modo de aludir a un fenómeno de ventas. En la década de los sesenta y hasta el inicio de la dictadura en 1976, se había manifestado otro momento de protagonismo femenino en la narrativa que sí era acompañado por el mercado. Uno de los editores y agentes más destacados de la Argentina, Guillermo Schavelzon (2022), recuerda en sus memorias a un trío de escritoras *best seller*:

En aquella época no había ningún gran grupo editorial, no había cadenas de librerías ni centros comerciales que aglutinaran al público. El país tenía 20 millones de habitantes, menos de la mitad que hoy. Sin embargo, cada una de

las tres escritoras más famosas del momento —Marta Lynch, Silvina Bullrich y Beatriz Guido— vendía 150.000 ejemplares de sus novelas. 60 años después, un *best seller* exitoso no supera los dos 25.000. ¿Qué ha pasado? (46)

Hoy, estas autoras comienzan a ser rescatadas tras décadas de indiferencia a partir de dos libros: *Las olvidadas*, de Cristina Mucci (2023), y *Beatriz Guido. Espía privilegiada*, de José Miguel Onaindia y Diego Sabanés (2023). Si el antiperonismo, la lucha por la reivindicación de la mujer en reducidos ámbitos (domésticos, familiares, profesionales, etcétera) y su vínculo estable con el cine, arte que adaptaba sus novelas tan pronto como se publicaban, caracterizaba a este trío de autoras, ¿cuáles son los puntos en común que se pueden encontrar en las escritoras que integran la denominada por la crítica Nueva Narrativa Argentina o la “Novísima” Novela Argentina (Gallego Cuiñas, 2020: 71)? Claudia Piñeiro (Buenos Aires, 1960), quien ha explorado extensamente el policial en su producción, rechaza esta etiqueta y categoría donde también se la ubica, y destaca en una entrevista brindada al diario español *El País*:

No creo que haya una nueva literatura argentina, sino más bien textos contundentes, asertivos, sin concesiones, escritos por autoras que están muy bien plantadas en la posición que tomó el movimiento de mujeres en los últimos años y que por tanto derraman en sus trabajos la misma fuerza con la que viven en la sociedad en que les tocó vivir. (González Harbour, 2019: s.p.)

Estas autoras que crean voces que interpelan al *statu quo*; convocan a la disidencia en la maternidad — como en *Matate amor*, de Harwicz—; exploran la violencia sobre el cuerpo de las mujeres —como es el caso de “Las cosas que perdimos en el fuego”, sólo por nombrar uno de los relatos de Enriquez, aquel ensayo-ficción distópico que también, a través de otro género, explora en *Chicas muertas* (2015) Almada—; que recuperan a personajes femeninos secundarios de los clásicos y los convierten en heroínas —como hace en *Las aventuras de la China Iron*, Cabezón Cámara—; o la defensa sobre el derecho al aborto —como en *Catedrales*, de la propia Piñeiro.

Para Ana Gallego Cuiñas (2020), aquello que caracteriza la narrativa de América Latina desde comienzos del siglo XXI no se encuentra, principalmente, en sus coincidencias temáticas, sino en la pluralidad y ebullición de una expresión femenina y feminista:

El trauma del pasado dictatorial, la memoria falsa, los fantasmas y/o desaparecidos, el cuerpo, la preocupación por el lenguaje, el diálogo con los medios de comunicación, la civilibarbarie, etc. Aunque lo más significativo de la narrativa argentina del siglo XXI, en mi opinión, no es el tratamiento de estas problemáticas o el uso de ciertas formas literarias, sino justamente la irrupción, masiva y reveladora, de mujeres escritoras y de poéticas feministas. (72-73)

Este escenario fértil que señalaban Lalkovičová, González Harbour y Scherer se conserva a la hora del cierre de este artículo y ha tenido un lento reconocimiento dentro de los académicos “más consagrados”, tal como señala Gallego Cuiñas (2020: 72).

Dolores Reyes (1978) publicaba también su primera novela, *Cometierra*, en 2019, una idea que nació durante un taller de escritura brindado por Almada. Una pequeña editorial argentina con sede en Buenos Aires y en Madrid, Sigilo, publicó esta novela que fue elogiada por la crítica y logró vender 50 mil ejemplares en el primer año y el derecho de traducción a catorce idiomas. Reyes ubica la acción de *Cometierra* en el conurbano bonaerense, donde la violencia de género está naturalizada, inmerso en un círculo vicioso donde los criminales no son apresados ni juzgados y, por lo tanto, continúan acechando a otras víctimas. Esto no significa que el conurbano sea diferente a otras zonas del país, pero es aquí donde la corrupción o impericia policial se revelan de modo más burdo, incluso en complicidad con los abusadores.

En este artículo se procede, en primer lugar, a poner en contexto la narrativa de Reyes y, a continuación, a explorar los dos géneros que aborda *Cometierra*, no en un sentido amplio, sino dentro de dos tradiciones. Por un lado, la literatura de crimen y, específicamente, el policial argentino; por el otro, lo fantástico en América Latina. Se buscará comprender de qué modo Reyes, una de las autoras que integran la Nueva o Novísima narrativa argentina, bebe de estas dos corrientes, así como los elementos discursivos y estilísticos innovadores que ofrece en *Cometierra*.

La protagonista de *Cometierra* es una adolescente en edad escolar que, tras el asesinato de su madre, descubre que tiene el don de comunicarse con las víctimas de violencia de género y de visualizar sus cuerpos y paraderos después de comer tierra. Reyes desafía los estereotipos de representación de las víctimas y les brinda una expresión. Cabe destacar que *Miseria* (2022) es la continuación de *Cometierra*, y, si bien se mencionará esta novela, el foco del estudio de la presente investigación se encuentra ubicado en la primera obra, pues los elementos que se pretenden subrayar están condensados allí y el foco de la narración está depositado en el personaje-detective de *Cometierra*, cuyo nombre recién se revela en *Miseria*. A su vez, *Miseria* cuenta con dos narradoras, *Cometierra* y *Miseria*, y con dos experiencias diferentes, simultáneas y próximas, pero es en la primera donde las pesquisas están más desarrolladas. También se puede leer a *Miseria* como la segunda parte o continuación de *Cometierra*.

En *Cometierra*, una novela de construcción, Reyes crea a una heroína adolescente que se convierte en médium para transmitirle a los vivos información que le brindan los muertos —o los secuestrados— y así poder encontrar los cuerpos, hallar a los culpables o rescatar a las víctimas. Pero *Cometierra* es más que una vidente; se convierte en una detective involuntaria que debe apelar a su deducción, a su memoria y a su intuición para reconstruir los datos y las piezas de investigaciones que emergen en su psiquis de modo fragmentado.

Literatura de crímenes contra las mujeres

El escritor y crítico cubano Leonardo Padura (1999) reflexiona sobre el origen del policial en lengua castellana en las décadas de los treinta y cuarenta del siglo xx: “Como típico producto de la modernidad industrial, la novela policiaca llegará a los países de lengua castellana tan tarde como la misma sociedad industrial que la forjó” (37). Padura, autor de la serie de novelas protagonizadas por el detective Mario Conde, destaca el escenario argentino, pionero sobre el español, el chileno o el mexicano a la hora de incursionar en este universo, con autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (ambos crearon además el sello *El Séptimo Círculo*, en 1945, que publicaba narrativa policiaca), Rodolfo Walsh y Silvina Ocampo.

Mempo Giardinelli (1991) escribía en 1985 el ensayo “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencia de esta literatura norteamericana del siglo veinte con literatura latinoamericana”. Este ensayo, que hace hincapié en la Argentina, describe los años posteriores al regreso de la democracia, en 1983, donde la narrativa (Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Sergio Sinay, etcétera) hacía eco de la violencia y de los abusos que había padecido la sociedad durante años de oscuridad. Giardinelli (1991) argumentaba, de este modo, cómo el continente que había sufrido dictaduras tomaba como musas y bebía en este contexto de los autores del policial negro clásico, Dashiell Hammett y Raymond Chandler: “Pienso que los escritores de ficción policial de nuestros países, si están en el género o si incursionan en él, tienen que ser forzosamente negros, duros” (592). Sobre la obra policial de Giardinelli, en particular *Luna caliente* (1986), señala Fernando Aínsa (2010), también se evidencia esta tendencia: “Fugitivos, perseguidos y desaparecidos, desguazados patrulleros Ford Falcon circulando en la impunidad y el anonimato de noches donde impera el terror, acumulan notas sombrías a una trama construida a partir de una crónica que podría ser real” (937-938).

De aquel contexto hay elementos que aún persisten en la narrativa argentina del siglo XXI y el principal de ellos es la posición de la sociedad civil hacia las fuerzas de seguridad, quienes habían sido cómplices, solidarias y responsables de diversos crímenes ocurridos durante la dictadura. “La no admiración, la no aceptación del poder policial (de lo que los norteamericanos llaman *the law*, así, globalmente, como aparato o sistema de control social) es natural en América Latina” (Giardinelli, 1991: 593). A diferencia de lo que ocurre con otras literaturas, en la argentina, no prima, salvo algunas excepciones, el detective como personaje respetado y prestigioso dentro de la sociedad (un ejemplo sería la parodia de Dupin que realiza Jorge Luis Borges en “La muerte y la brújula”). Este aspecto se distancia, por ejemplo, de la literatura española, donde la Policía Nacional, la Policía Foral de Navarra, los Mossos d’Esquadra, la Ertzaintza o grupos policiales especiales, como ocurre con los *bestsellers* de Juan Gómez Jurado y Carmen Mola, son los cuerpos que investigan crímenes y desapariciones: “Esto permite una mayor identificación y empatía por parte del lector, que se encuentra con unos personajes literarios moviéndose por un mundo real, cercano y a menudo conocido”, sostiene Encina Isabel López Martínez (2021: 2).

En los escasos momentos en *Cometiera* en los que la policía participa en las pesquisas, los motivos que la impulsan a involucrarse son personales. Por ejemplo, un joven policía le pide ayuda a Cometierra para encontrar a su prima desaparecida: “Yo lo escuchaba hablar y no podía contestarle nada. Me daba bronca que fuera su sangre lo que lo moviera a buscar y no la chica. Cualquier chica. Era un yuta, su trabajo era ese” y “Me imaginé a los otros policías diciéndole: ‘Ya va a volver, seguro que se fue con el novio’, y me dio bronca de él y de todos” (Reyes, 2019: 66). *Yuta*, *rati* o *cana* son tres expresiones del lunfardo argentino, bonaerense en particular, que aluden de modo despectivo a la policía, y así se refiere Cometierra a esta fuerza.

Resulta interesante el comentario que el personaje de un veterano periodista le realiza a otro joven colega en *Betibú*, de Claudia Piñeiro (2012), dama de la novela negra (*Las viudas de los jueves*, *Catedrales*, *Elena sabe*, etcétera): “¿O todavía no te diste cuenta de que casi ningún diario de primera línea tiene sección Policiales? Las noticias policiales las meten en Sociedad o en Información general” (27). Esta afirmación no implica que exista desinterés en la sociedad hacia estos temas, pero sí es cierto que el adjetivo *policiales*, y con él, el rol protagónico de una fuerza, se ha evaporado. En estos espacios —de narrativa de crímenes— se publican asesinatos o hechos delictivos donde el desempeño policial brilla, en la mayoría de los casos, por su ausencia.

Elisa Calabrese (2000) estudia el policial en la Argentina a fines del siglo xx y principios del siglo xxi y destaca, en particular en el caso de la narrativa de Ricardo Piglia, que “el dinero determina la lógica narrativa y es el desencadenante de esas acciones tan extremosas” (81). El caso de *Cometierra* es diferente, pues no hay ladrones ni estafadores. Los criminales son asesinos, abusadores, sádicos, psicópatas que ejercen su poder sobre las víctimas, mujeres jóvenes, niños y niñas. No hay móvil ni lucro, salvo en casos de trata, en el cometido de sus crímenes. ¿Desde dónde o por qué surge esta violencia? ¿Qué impulsa a esta epidemia de crímenes? La antropóloga Rita Segato (2014) estudia en “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres” qué ocurre en la actualidad en tantos países de América Latina, aunque no exclusivamente, cómo es el escenario caracterizado por un exceso de crueldad, por la violación y la tortura de las víctimas seguida de su asesinato (342):

Toda violencia tiene una dimensión instrumental y otra expresiva. En la violencia sexual, la expresiva es predominante. La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad. La finalidad de esa crueldad no es instrumental. Esos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forzados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder. (360)

En este sentido, hablar de literatura de crimen (o de crímenes) resulta más apropiado que novela policial para analizar la novela de Reyes. El personaje de Cometierra les da voz y visibilidad a víctimas de un sistema violento y de un Estado ausente, mujeres y niños desaparecidos, secuestrados y asesinados. Se trata de víctimas en un doble sentido, porque su sometimiento obedece no solo al hecho de ser mujeres, sino también de ser pobres, por lo tanto, con un mayor grado de mutismo e invisibilidad. Estas víctimas son *subalternas*, en términos de Gayatri Spivak Chakravorty (2003). “Claramente, si usted es pobre, negra y mujer está metida en el problema en tres formas” (338). A este segundo colectivo o grupo social también pertenece Cometierra: “Nunca lo había escuchado llamarnos ‘negros’” (Reyes, 2019: 137). Gallego Cuiñas (2021) se refiere al pobre como el no-sujeto: invisible, inaudible e ininteligible (72). La novela de Reyes revierte, a través del poder de su detective/vidente, esta anulación de los sujetos y víctimas. No son meros cuerpos, sino que *Cometierra* puede escucharlos, verlos, describirlos y comprender qué les ha ocurrido. Es decir, no solo encuentra a las víctimas (vivas o muertas), sino que recupera su voz y su memoria.

Hay un trabajo interesante que realiza Reyes (2019) con el lenguaje de la novela, próximo a una oralidad y expresiones de un sector de jóvenes bonaerenses, un lunfardo visceral que acompaña una experiencia desgarradora, narrado en primera persona por una joven que sufre y que rehúye a toda corrección política:

1 Así designa un policía a un grupo de jóvenes.

Hernán puso música, *Cri cri minal*, repetía todo el tiempo la canción, y no sé por qué eso también me dio ganas de llorar. Me sequé con la toalla y me miré en el espejo. Antes no lloraba nunca. Traté de no cerrar los ojos para no ver lo que la tierra todavía quería mostrarme. Las lágrimas me lloraban solas. Pensé en la tipa, en que ojalá no volviera. Me había pedido que viera y después no se lo pudo bancar.

Tú me robaste el corazón como un criminal, decía la canción y no quería escucharla. Se me agitaba la tierra en el estómago. Ese hijo mocho clavado en mi panza como se clava un hijo en el centro de su mamá. (40)

Cometierra es un policial en su esencia. Bernat Castany Prado (2023) define así al género: “Podríamos considerar el relato policial como un subtipo del relato de búsqueda. La única diferencia, no esencial, radicaría en que, en el relato policial, la búsqueda está relacionada con algún tipo de delito” (525). *Cometierra* no debe resolver uno, sino varios casos durante la narración —encontrar a una joven secuestrada, esclarecer qué ha ocurrido con un niño desaparecido, hallar el cuerpo de una muchacha ahogada— sino también encontrar a su padre, el feminicida de su madre. La propia *Cometierra* es una joven en situación de vulnerabilidad, sin un adulto responsable que vele por ella (su educación, alimentación, salud, etcétera), más allá de un también joven hermano que, cuando no trabaja en un taller mecánico, pasa su tiempo abandonado a los videojuegos y a la cerveza.

Cometierra no se dedica profesionalmente a su tarea de encontrar cuerpos y personas desaparecidas, pero sí percibe honorarios —variables— por esta tarea que la perturba y la trauma: “Su bronca por los que la mataron me dolía, me tiraba hacia el centro de mi noche, me forzaba a no despertar” (Reyes, 2019: 94). Ella no menciona “clientes”, sino que utiliza la expresión “atender gente”: “Cuando cerró la puerta, dejé caer mi cuerpo en el sillón de la salita en donde seguro al otro día, y al siguiente, y en los cincuenta días que le siguieran iba a atender gente, a preguntar, tragando, si vivía o no, si respiraba o hacía cuánto y por qué sus pulmones se habían apagado, o quién se la había llevado” (62).

Cometierra no desempeña una labor de mera médium o vidente, sino que tiene un rol más activo: pregunta a los seres queridos de las víctimas que la contactan, los invita a que ellos también reconstruyan circunstancias, conductas y experiencias para poder

encontrar a los criminales, reconstruir las últimas horas de la víctima, sus sufrimientos. Para ello debe comer tierra, atravesar ese proceso desagradable que la debilita y perturba. Reyes también se inscribe, de este modo, no estéticamente ni estilísticamente con la tradición de las novelas de la tierra (donde se encuentra, por ejemplo, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera), pero sí aparece este material en primer plano y como hilo conductor de la narración, como un elemento poseedor de sabiduría perenne.

Almas en pena, en el conurbano bonaerense

Cometierra —así la llaman en la escuela, en el barrio y quienes acuden para recibir sus servicios, su nombre verdadero se revelará en *Miseria*— tiene acceso a una dimensión diferente a la del resto de los personajes que la rodean, un espacio donde habitan las mujeres asesinadas, como su maestra Ana, con quien mantiene un diálogo constante, lúcido, coherente y en absoluto surrealista:

—Yo quería también quedar embarazada alguna vez. Tener una nena. Una piba así, como ustedes. Me miró. Le esquivé los ojos. Yo ni loca. Desaparecen —dije y me llené rápido la boca de pipas. (Reyes, 2019: 58)

Uno de los portales de acceso a esta dimensión se encuentra en los sueños de Cometierra, quien parece tener control de ingreso y egreso a estos sueños y encuentros. Cometierra ve en sus sueños a su maestra tal como la recuerda viva, pero ha tenido visiones y sabe que apareció con las manos atadas a un poste “desnuda, con las piernas abiertas y un poco dobladas para los costados, que hacían parecer su cuerpo más chico, como si fuera una ranita” (Reyes, 2019: 23). El otro portal de acceso a esa dimensión es la ingesta de tierra: a través de esta acción la muchacha puede transportarse hacia el pasado y a sitios donde nunca estuvo antes para ser testigo invisible de hechos de violencia. En estas incursiones ve con claridad quiénes son los culpables de los crímenes misóginos y qué han hecho con los cuerpos desaparecidos y mutilados. En esta dimensión también hay mujeres o niños vivos que sufren, como es el caso de una estudiante de enfermería que ha sido secuestrada por un hombre y permanece encadenada a una cama. Cometierra no puede adivinar el nombre de este psicópata, pero puede acercarse

a la víctima desaparecida, saber que se encuentra viva, cuál es su estado y hasta ver el rostro del secuestrador. A través de reiteradas incursiones o de accesos a esta dimensión, Cometierra va reconstruyendo escenas, buscando pistas e indicios que le permitan conocer la identidad de los captores o asesinos o las coordenadas del lugar donde se encuentran los cuerpos desaparecidos o las mujeres secuestradas. En algunos casos cuenta con la compañía de un policía, Ezequiel, aunque no siempre.

La novela de Reyes explora lo fantástico a partir del don de Cometierra, capaz de atravesar el umbral que separa a los vivos y a los muertos. En crítica de *Le Monde* Ariane Singer (2020) publicó: “Combinando realismo mágico y género detectivesco, Dolores Reyes imbuje la novela con una mezcla de fantasía soñadora y de precisión clínica, lo que la salva de caer en lo sórdido al otorgar caras y nombres a aquellos que desaparecen” (s.p.). ¿Es realmente el universo de Cometierra propio del realismo mágico? La afirmación no resulta descabellada si se pone el foco del poder de la protagonista en su capacidad de trasladarse en los sueños a espacio de diálogo con los muertos. El crítico colombiano Carlos Granés (2022) destaca que el boom es “el punto más alto del americanismo artístico”, y con él el realismo mágico logró una suma de factores donde convergen, entre otros, “el interés por la exuberancia el paisaje americano, la importancia de los tipos humanos, la aclimatación del surrealismo a las ensoñaciones y los delirios americanos, la experiencia en la gran ciudad y la vida urbana” (420). La coincidencia con esta corriente estaría entonces en las ensoñaciones de Cometierra.

El universo del realismo mágico fue luego revisitado por la crítica poscolonial y por la feminista y esta interpretación, en términos de Tamás Bényei (1997), se hizo “más sofisticada” cuando se comenzó a pensar en el modo en el que esta corriente exploraba la marginalización, el multiculturalismo y el desplazamiento (149-150). Estos tres escenarios se advierten en *Cometierra* (el último de ellos se encuentra hacia el final de la novela cuando la protagonista debe abandonar su barrio y hogar para escapar de la violencia y salvar su vida). Señala Alicia Llarena (2003) que algunas autoras como Isabel Allende o Gioconda Belli lograron romper con el discurso “hegemónico, racional y homocéntrico” (327), del realismo mágico. Para Wendy B. Faris este género no es feminista, a pesar de que en él haya novelas centradas en la experiencia femenina, pues la construcción de estas narraciones se aparta de la ideología feminista (como se cita en Gómez-Vega, 2003: 69). Sin embargo, es a partir de la “función descolonizadora” del realismo mágico que se “privilegia lo femenino” (como se cita en Gómez-Vega, 2003: 70). En el caso de *Cometierra*,

como el de otras novelas y ficciones recientes creadas por autoras que acuden al realismo mágico y/o a lo fantástico (al terror, por ejemplo, como en relatos de Mariana Enriquez, como “La virgen de la tosquera”), las narraciones no pueden escindirse de la ideología feminista, sino que incluso son impulsadas por ella.

Resulta necesario repensar el concepto de realismo mágico, donde, en términos de Salvador Pániker, “la conciencia mística” debe leerse como una “respuesta a la crisis de las instituciones religiosas, la superación de la ideología tradicional que éstas encarnan, una honda actitud crítica capaz de sortear los códigos y discursos interpuestos” (como se cita en Llarena, 2003: 326). Este punto es de especial relevancia para estudiar *Cometierra*, quien ingresa en el mundo de los muertos, dueña de un don sobrenatural. Sin embargo, lo real maravillo parece ajustarse mejor a la hora de acercarse al universo de esta novela, si se toma la definición de Giuseppe Bellini (1997) de este concepto: “Revelación privilegiada de la realidad, iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite” (469). Cometierra tiene un don y, cuando acude a él, súbitamente, como una revelación, de modo epifánico, logra acceder a esas escalas de la realidad tan próximas a nosotros que la conmueven y la extenuan por el horror que presencia y el dolor que recoge de las víctimas. Produce un desplazamiento a partir de su propia voluntad —a través de la ingesta de tierra— donde salen a su encuentro voces y ánimas. Este universo onírico y fantástico, e incluso, por momentos, de simultaneidad entre las dos dimensiones, rememora a *Pedro Páramo*. La novela de Juan Rulfo (1989), como la de Reyes, está habitada por almas en pena —por murmullos, el nombre que pensó el autor mexicano alguna vez para esta ficción— que generan desasosiego en los personajes, como es el caso a continuación de Juan Preciado:

No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir de su corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: ‘¿Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados’. (30)

Cometierra no es una novela de terror, pero sí lo padece la protagonista, en ocasiones, cuando se encuentra con estos murmullos y fantasmas —no son de carne y hueso, son apariciones, estas almas en pena. No aparece aquí lo monstruoso, ni el afán de crear daño o caos de estas criaturas; aquello que le genera terror a Cometierra es la crueldad de los asesinos y secuestradores.

María me miraba. Su cara era una queja de tristeza. Por los ojos negros dejaba que se le saliese el dolor [...]. El choque con su cuerpo, de frente, me puso de mal humor. No podía moverme para ver en dónde estaban sus ojos abiertos más allá de ese cuarto, con un terror que me dolía como si me estuviesen pateando. Volvía el dolor, volvía mi cuerpo ahí donde no tenía que estar. No podía quedarme, lastimaba, faltaba el aire. (Reyes, 2019: 74)

La experiencia de Cometierra se asemeja, en ciertos momentos, a la experiencia del personaje de Juan Preciado, quien va atravesando el umbral entre los vivos y los muertos. Estas experiencias coinciden, en ambos casos, en momentos bisagra de la existencia de los personajes: la muerte de sus respectivas madres. Estos personajes en la orfandad, que han padecido padres violentos y/o ausentes, tienen acceso a “territorios donde los tiempos y las identidades se diluyen” (13), afirma Juan Villoro (2001). También, en cierto modo, es posible equiparar a Cometierra con el arriero Abundio Martínez, el Caronte de Rulfo, dado que es capaz de sumergirse en las profundidades, en el mundo de los muertos.

Claudia Quiñones Gámez, quien estudia la Nueva Narrativa Argentina o la “Novísima” Novela Argentina a la que pertenece Reyes, reflexiona sobre el concepto de lo neofantástico, en términos de Jaime Alazraki, y el desarrollo que hace el crítico de esta dimensión para estudiar la narrativa cortazariana, en oposición a la concepción tradicional de lo fantástico:

La diferencia esencial entre los cuentos fantásticos y los neofantásticos se basa en tres cuestiones: la visión, la intención y el *modus operandi*. En cuanto a la visión, el autor expone que lo neofantástico crea un mundo paralelo al real donde desarrolla la historia. En cuanto a la intención, sostiene que lo fantástico escapa de lo racional y tiene como fin provocar miedo en el lector, mientras que lo neofantástico mezcla lo racional con lo irracional y

crea verosimilitud. Alazraki llama a las metáforas que permiten el paso a la segunda realidad que crean los relatos neofantásticos “metáforas epistemológicas”, relativas a los modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje. Por último, en cuanto al *modus operandi*, explicita que, desde el primer momento, el cuento neofantástico nos introduce al elemento fantástico. (Quiñones Gámez, 2022: 109).

Estos tres elementos que definen lo neofantástico aparecen en *Cometierra*: la visión, esa especie de limbo donde se encuentran las víctimas de violencia machista; la construcción de una “metáfora epistemológica” que permite darles voz a las víctimas, sin estigmatizarlas; y la introducción del elemento fantástico: “Después empecé a comer tierra por otros que quería hablar. Otros, que ya se fueron” (Reyes, 2019: 11).

Reyes elude abordar la precisión de un género o subgénero de *Cometierra*, pero en su exploración hacia lo ancestral, en la búsqueda de un poder primigenio, se acerca a lo neofantástico y a lo real maravilloso de modo orgánico:

Desde un principio yo no lo tomé como un elemento fantástico. La adivinación estuvo presente en todas las culturas precristianas. Desde los auspicios que se leían en el vuelo de las aves en el Imperio Romano, que duró mil años. O el oráculo de Delfos. Incluso eran parte del Estado. Para las culturas antiguas, la americana por sobre todas, el principio femenino es la tierra: la Pachamama. La tierra como una fuente de poder, dadora de vida. De alguna forma la que recibe tu cuerpo cuando ya se va. En la tierra se esconden las memorias de los cuerpos y también una posibilidad vital. (Fernández Romeral, 2020: s.p.)

En *Cometierra* aparece la exaltación con su valor simbólico, histórico y mítico, y la sabiduría que en ella se encuentra —quien puede leerla, escucharla o comerla, puede revelar la verdad, lo oculto, aquello que atesora—. Es importante recalcar este concepto que menciona Reyes sobre el oráculo de Delfos porque este mismo condensa las dos líneas que se han desarrollado previamente, los dos géneros que se unen en *Cometierra*: la primera, el relato de enigma, el policial o la literatura de crimen; en segundo, una narración que se aleja del realismo o que rechaza el realismo como único modo de comprender un hecho complejo, traumático, doloroso, eterno.

Conclusiones

“Aturdido por la galería de voces, Juan Preciado pierde su identidad”, sostiene Villoro (2001: 21). Esto es también lo que le ocurre a Cometierra, quien busca su identidad, quien no es llamada por su nombre propio, sino metonímicamente por el poder o don que posee: “yo también quería, ahí fuera, un nombre para mí” (Reyes, 2019: 173). Es decir, rehúye de la estigmatización y también del peligro que la persigue tras haber colaborado para hallar la identidad de criminales. Cometierra no puede terminar de comprender, en muchos casos, aquello que le ocurre, dada la escasa experiencia vital de una muchacha de su edad, a quien le faltan herramientas para comprender el horror y el desamparo, y es aquí, en esta dificultad para entender la realidad y la violencia, donde precisamente se convergen dos tradiciones literarias latinoamericanas que Reyes tamiza con perspectiva de género y también con la perspectiva de una adolescente huérfana: la literatura de crimen y lo neofantástico junto con lo real maravilloso.

Inmersa en un círculo vicioso de violencia, Cometierra vive en una zona donde los feminicidios son moneda corriente. En este contexto patriarcal, con una policía ineficiente, un alto índice de deserción escolar y narcotráfico, y un sistema sanitario precario (en *Miseria* se desarrolla una escena de violencia obstétrica), Cometierra se despide de su niñez e ingresa en el mundo adulto, a la fuerza, a través del contacto directo, material y psíquico con la violencia. En *Chicas muertas*, Selva Almada (2015) comparte la experiencia transformadora de la narradora cuando advierte, cuando “hilvana” los hilos de un tejido social violento, cuando aquella violencia absurda emerge como un escenario cotidiano: “No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando. Anécdotas que no habían terminado en la muerte de la mujer, pero que sí habían hecho de ella objeto de la misoginia, del abuso, del desprecio” (18). La narradora de *Chicas muertas* toma conciencia del peligro, de la vulnerabilidad y de la “pedagogía de la crueldad”, en términos de Segato, cuando es adolescente, tal como le ocurre a Cometierra.

Aunque no es el punto central de este artículo, es posible pensar a Cometierra a través del concepto de *Bildungsroman*, o novela de formación, donde la mayor transformación opera sobre el personaje de la heroína. Quien guiará a la joven en este proceso es la maestra Ana, un alma que se le aparece en sueños. Aunque tampoco se trata de una novela de formación completa, si se toma en cuenta la definición de Carmen

Gómez Viu (2009): “Representación literaria de las experiencias de un joven protagonista, desde su niñez o adolescencia hasta su madurez, en un proceso de aprendizaje cuya finalidad es lograr la consolidación de la personalidad del individuo y su integración en la sociedad” (107). Es decir, este último punto, la integración a la sociedad es un aspecto que queda en suspenso en la narración, porque aún imperan sobre la heroína estigmas que la marginan en una sociedad con un tejido social erosionado. Cometierra se convierte en una heroína solitaria y continuará invocando a su don, a pesar de las consecuencias, para rescatar víctimas o a la memoria de estas personas. Este final coincide también con un elemento clave del *Bildungsroman*:

Durante el proceso de formación y aprendizaje al que el lector asiste, el protagonista se debate entre los numerosos conflictos que surgen de las diferencias entre sus deseos personales y los intereses de la sociedad y, al final del relato, llegará a resolverlos para obtener una armonía consigo mismo y con el mundo que le rodea. (Ferrer, 2018: s.p.)

“Los materiales no los tomo del aire, los tomo de la sociedad en la que vivo. Entonces eso ya está en la literatura. Lo que se puede hacer en la literatura es sensibilizar, quebrar el automatismo”, expresa Reyes en una entrevista (Fernández Romeral, 2020: s.p.). Efectivamente, en esta narración de denuncia, y también de compromiso, la autora *quiebra* o desafía maneras tradicionales de construir el relato de crimen y el fantástico, adaptando los elementos que ellos brindan y las influencias que emergen de estos universos, como el estilo rulfiano, en contexto y escenario complejo. Reyes incluso ensaya la posibilidad de que nuevas generaciones puedan comenzar a romper el círculo de la violencia en la que viven, a denunciar la “pedagogía de la crueldad” que las rodea. Cometierra abandona, durante un período de tiempo, sus investigaciones/videncias, pero son las mujeres a su alrededor quienes le piden que regrese a ellas, porque confían plenamente en este poder que se aleja de la realidad material, y es eficaz porque es administrado con empatía, la empatía de quien es también víctima del sistema, una *subalterna*, quien ha padecido la violencia en su propio hogar y escuela. Cometierra logra aquello que ni la policía ni la Justicia son capaces de realizar. Cometierra acude a estas almas en pena, se dirige a ellas con la voluntad de escuchar sus voces y de recuperar su memoria, un proceso tan doloroso como su propia historia.

Referencias bibliográficas

- AÍNSA, Fernando. (2010) “Tendencias y paradigmas de la nueva narrativa latinoamericana”. En Darío Puccini y Saúl Yurkievich (Eds.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (pp. 913-957). Fondo de Cultura Económica.
- ALMADA, Selva. (2015). *Chicas muertas*. Literatura Random House.
- BELLINI, Giuseppe. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia.
- BÉNYEI, Tamás. (1997). “Rereading ‘Magical realism’”. *Hungarian Journal of English and American Studies*, 3(1), 149-179. <https://www.jstor.org/stable/41261604>.
- CALABRESE, Elisa. (2000). “Gestos del relato: El enigma, la observación, la evocación”. En Elsa Drucaroff (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina XI: La narración gana la partida* (pp. 73-96). Emecé.
- CASTANY PRADO, Bernat. (2023). “El rechazo del caso. La Epokhé en los relatos policiales”. En Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (Eds.), *Philip Marlowe en la universidad. Estudios sobre género negro*. Dykinson.
- FERRER, María Reyes. (2018) “El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación Un karma pesante”. *Acta Scientiarum Language and Culture*, 40, e34611. <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i1.34611>.
- FERNÁNDEZ ROMEDAL, Diego. (2020, 26 de abril). “Tomo mis materiales de la sociedad en la que vivo” (en línea). *Página 12*, Cultura. Recuperado el 27 de julio de 2023 de <https://www.pagina12.com.ar/261934-dolores-reyes-tomo-mis-materiales-de-la-sociedad-en-la-que-v>.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. (2020). “Feminismo y literatura (argentina) mundial. Selva Almada, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin”. En Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (Coords.), *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (pp. 71-96). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. (2021). “Sujetxs pobres: narrativas trans/travestis argentinas en el siglo XXI”. En Ana Gallego Cuiñas (Ed.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 60-112). Iberoamericana Vervuert.
- GIARDINELLI, Mempo. ([1985]1991). “La novela policial y detectivesca en América Latina: coincidencias, divergencias e influencia de esta literatura norteamericana del siglo veinte con literatura latinoamericana”. En Norma Klahn y

- Wilfrido H. Corral (Comps.), *Los novelistas como críticos* (pp. 585-593). Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ-VEGA, Ibis. (2003). “Flying to Save Her Life: Bad Luck, Bad Choices, and Bad Mothers in Gina B. Nahai’s *Moonlight on the Avenue of Faith*”. En Lyn Di Iorio Sandín y Richard Pérez (Eds.), *Moments of Magical Realism in US Ethnic Literature* (pp. 65-88). Palgrave Macmillan.
- GÓMEZ VIU, Carmen. (2009). “Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea”. *Epos: Revista de filología*, 25, 107-117. <https://doi.org/10.5944/epos.25.2009.10609>.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna. (2019, 7 de diciembre). “Seis autoras con premio, ¿hay una nueva literatura argentina?” (en línea). *El País*, Cultura. Recuperado el 25 de julio de 2023 de https://elpais.com/cultura/2019/12/02/babelia/1575302922_366547.html.
- GRANÉS, Carlos. (2022). *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*. Taurus.
- LLARENA, Alicia. (2003). “De Nuevo el Realismo Mágico: Del mito a la posmodernidad.” *Canadian Review of Comparative Literature*, 30(2), 312-333.
- LALKOVIČOVÁ, Eva. (2020). “Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada en la literatura mundial.” *Colindancias Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 11, 151-169.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Encina Isabel. (2021). “La nueva novela policíaca como fenómeno global: Influencias entre cine, televisión y literatura.” *Tonos Digital*, (40). <http://hdl.handle.net/10201/105720>.
- MUCCI, Cristina. (2023). *Las olvidadas*. Sudamericana.
- ONAINDIA, José Miguel; SABANÉS, Diego. (2023). *Beatriz Guido. Espía privilegiada*. Eudeba.
- PADURA, Leonardo. (1999). “Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica”. *Hispanamérica*, 28(84), 37-50.
- PIÑEIRO, Claudia. (2012). *Betibú*. Alfaguara.
- QUIÑONES GÁMEZ, Claudia. (2022). “Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enriquez y Samanta Schweblin.” *América Sin Nombre*, 27, 104–119. <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>.
- REYES, Dolores. (2019). *Cometierra*. Sigilo.
- REYES, Dolores. (2022). *Miseria*. Alfaguara.

- RULFO, Juan. (1989). *Pedro Páramo. El llano en llamas y otros textos*. Planeta.
- SCHAVELZON, Guillermo. (2022). *El enigma del oficio*. Trama Editorial.
- SCHERER, Fabiana. (2021, 12 de junio). “El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo” (en línea). *La Nación*, Lifestyle. Recuperado el 25 de julio de 2023 de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021/>.
- SEGATO, Rita. (2014). “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”. *Sociedade e Estado*, 29(2), 341-371. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922014000200003>.
- SINGER, Ariane. (2020, 3 de septiembre). “‘Mangeterre’, de Dolores Reyes: le flux de la terre argentine” (en línea). *Le Monde*, Monde des livres. Recuperado el 21 de julio de 2023 de https://www.lemonde.fr/critique-litteraire/article/2020/09/03/mangeterre-de-dolores-reyes-le-flux-de-la-terre-argentine_6050878_5473203.html.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2003). “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana De Antropología*, 39, 297–364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>.
- VILLORO, Juan. (2001). “Lección de arena. *Pedro Páramo*”. En *Efectos personales* (pp. 13-28). Anagrama.