

 y Literatura Comparada

ISSN:
2954
4076

[illegible]

No.9



feb-jul
2024

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Aurora Piñeiro Carballeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Irene María Artigas Albarelli | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Julia Edith Constantino Reyes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Gabriela García Hubbard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Noemí Novell Monroy | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rocío Saucedo Dimas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Meri Torras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Alejandra Vela Martínez | Harvard University (Estados Unidos)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

Warren Boucher | Queen Mary University of London (Reino Unido)

Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)

Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)

Françoise Perú | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

ASISTENTES EDITORIALES

Sara Cecilia Arrieta García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sonia Vidrio Mendoza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | Elena Andrade Martínez | Isabel del Toro Macías Valadez | Erik Gallardo Aparicio
| Mariana Ibarra Alcubierre | Marco Méndez Isunza | Oscar Patiño Vallejo



Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 9, febrero – julio 2024, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<https://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Aurora Piñeiro Carballeda. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: 2954-4076. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los textos publicados en *Nuevas Poligrafías* se distribuyen bajo una licencia pública internacional **Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0** (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Nuevas Poligrafías* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.29544076.2024.9](https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2024.9)

CONTENIDO

Nota editorial.....	5
---------------------	---

CENTRAL POLIGRAFÍAS

“The journalistic licence of it all”: Crime, Fiction, and Journalism in David Peace’s <i>Nineteen Seventy Four</i>	13
MAXIMILIANO JIMÉNEZ	
Los espacios cerrados en <i>Christine Falls</i> , de Benjamin Black.....	34
REGINA ZAVALA CORONA	
La polifonía en la trilogía <i>Zarco</i> , de Marta Sanz: de la celebración a la manipulación	51
DEBORAH CAFIERO	
Como recreación de la violencia, ¿es popular la novela negra?.....	71
RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ	
Narcotraficantes extranjeros en el narcopolicial sudamericano: el caso de <i>El enviado de Medellín</i> (1993) y de <i>Bioy</i> (2012)	91
PAULA LIBUY P.	
Los estereotipos en el capitalismo gore: la rentabilidad de la violencia en la serie de Netflix <i>Narcos</i> (2015)	108
JOHN JAIME HURTADO CADAVID	
<i>Cometierra</i> : una heroína al encuentro de murmullos en la guerra contra las mujeres.....	127
LAURA VENTURA	

OTRAS POLIGRAFÍAS

El crimen de Emiliano Zapata: las relaciones entre literatura e historia y la resurrección del mito en la novela de Pedro Ángel Palou.....	147
RAMÓN GERÓNIMO OLVERA	
El carácter ontológico del relato de ficción: una aproximación desde Martin Heidegger y Paul Ricoeur.....	165
JOANA JACOB BUENAVENTURA	
Encarnar la crisis: cuerpos, corpus y literatura comparada	182
MERI TORRAS FRANCÈS	

RESEÑAS

Hernández Roura, Sergio. (2022). <i>E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	200
Kripper, Denise. (2022). <i>Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature</i> . Routledge.....	203
Ruíz García, Claudia; Lendo Fuentes, Rosalba (Coords.). (2022) <i>La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	206

NOTA EDITORIAL

En ocasiones se asume, como con otros géneros y subgéneros, que hablar de literatura de crimen implica una serie de reglas inamovibles, de presupuestos que nos indican ciertos cambios temáticos en el género, pero que mantienen una estructura de inmediata identificación. De la novela de enigma decimonónica —con un detective ejemplar, inteligente y correcto— se pasa, en los siglos xx y xxi, a un policial negro y neopolicial latinoamericano en el que se retrata una sociedad degradada, con personajes de dudosa moral e instituciones permeadas por la corrupción. Incluso en esta cronología pareciera que tenemos un consenso que no permite dudas en estas apreciaciones: la literatura del crimen sigue un cierto esquema que propicia la denuncia de un estado de cosas, a través de una fórmula probada; esto es lo que los lectores valoran, esto es lo que la hace popular.

Los textos reunidos en “Central Poligrafías”, como si de la misma literatura del subgénero se tratara, cuestionan y desestabilizan estas seguridades. En estos artículos, los autores/as se preguntan por los cimientos teóricos del género, por las particularidades de las obras y las estrategias de los creadores. ¿Toda literatura de crimen es popular?, ¿qué entendemos por popular?, ¿ha sido el género elevado a un sitio especial en el terreno académico? Junto a estas preguntas confluye la consabida idea de la crítica y denuncia como base del subgénero, pero ¿siempre se establecen las mismas estrategias de acuerdo con un formato?, ¿el cuestionamiento social es siempre el mismo?, ¿hay cambios según continentes, países y comunidades? En el nivel temático, los autores de los artículos también se preguntan: ¿podemos hablar de una literatura esquemática si es que se abre a nuevos formatos como las series de televisión?, ¿por qué tenemos hoy modelos híbridos, mezclas con otros géneros como el fantástico, la narcoliteratura o la novela de testimonio?, ¿existe una literatura criminal pura, o sería deseable que existiera? En esta compilación rondan las interrogantes anteriores, y su presencia, tan vigorosa como la oferta de posibles respuestas, celebra la salud de un modo contemporáneo de creación. Buscamos una “verdad” que es imposible de asir, tal como ocurre con el mismo subgénero que nos convoca.

Comenzamos esta serie de artículos con la pregunta respecto a si es factible encontrar una verdad o si es válido preguntarnos por ella. El artículo de Maximiliano Jiménez, titulado “‘The journalistic licence of it all’: Crime, Fiction, and Journalism in David Peace’s *Nineteen Seventy Four*”, analiza la primera de las novelas de la saga *Red Riding Quartet*, del escritor inglés David Peace. La obra, publicada en 1999, inaugura este ciclo de novela negra que se centra en crímenes ficticiales, pero con sustento en delitos reales y eventos noticiosos de la época. El detective de esta novela no es un policía ni un investigador privado sino un periodista ambicioso del condado de Yorkshire, en el contexto de 1974, y quien no tiene poder ni experiencia para resolver los enigmas e impartir justicia. Sus pesquisas tampoco sirven para construir reportajes o crónicas que otorguen a los lectores respuestas concretas; no buscan reconstruir los crímenes reales, sino que permiten mostrar el trasfondo sociopolítico del lugar y espacio en que se sitúa. Es esta confluencia entre la verdad, lo inventado y lo histórico lo que permite una denuncia respecto a la corrupción, impunidad e intereses capitalistas. Tal como indica Jiménez, la novela demuestra que la verdad es algo abstracto que puede construir quien esté a cargo de comunicarla. Si no podemos llegar a la verdad, también resulta imposible hacer justicia o restablecer un orden.

A conclusiones similares llega Regina Zavala Corona en su texto “Los espacios cerrados en *Christine Falls*, de Benjamin Black”. El autor irlandés utiliza el género negro en dicha novela como herramienta de crítica social. Por medio de la representación de espacios cerrados y de un ambiente opresivo, se denuncia la corrupción y criminalidad de la élite dublinesa en los años cincuenta. Estos lugares claustrofóbicos funcionan como símbolo de las ideas conservadoras, de los valores morales, de los mandatos de la religión, del concepto de familia tradicional y de las alianzas que se tejen entre ellos para mantener el *statu quo*. Esto, sin embargo, también desestabiliza ese poder al cuestionar los mecanismos que utilizan las instituciones para silenciar a los grupos vulnerables. Quirke, el detective, se convierte en un agente transgresor de ese orden y, en su búsqueda, llega hasta el centro de su propia familia. Aunque finalmente es imposible conseguir justicia, producto de la degradación de las instituciones, al menos, en el camino de la verdad, la novela denuncia las inequidades que viven los más desprotegidos.

En “La polifonía en la trilogía *Zarco*, de Marta Sanz: de la celebración a la manipulación”, a cargo de Deborah Cafiero, se resalta que la polifonía es la estrategia que permite la denuncia social al revelar las relaciones entre quienes ostentan el poder económico y los marginados de la sociedad. Este modelo dialogante ofrece una visión del mundo donde la única forma de conseguir la verdad es a través de la incorporación de voces diversas. Sin embargo, al igual que los análisis anteriores, la autora llega a la conclusión de que, acorde con el subgénero negro, no hay resolución ni justicia al final de la trilogía. La violencia y el silenciamiento de las voces divergentes en la España de 2020 se ha acentuado, lo que tiene como consecuencia que también la verdad se convierta en una ilusión construida por los poderosos. Las novelas europeas analizadas en los primeros tres artículos confluyen en este punto.

“Como recreación de la violencia, ¿es popular la novela negra?”, de Rodrigo Pardo Fernández, nos ofrece un acercamiento teórico y crítico a la recepción del género, que también establece un puente entre los textos aquí agrupados. En su artículo propone que el esquema de la novela policiaca o de enigma entra en desuso cuando la sociedad misma descubre que la violencia es el centro de todo sistema. Tal como lo demuestran los artículos anteriores, el análisis de la novela criminal, desde mediados del siglo xx hasta ahora, arroja que nadie escapa a la corrupción de las instituciones. Esta interpelación al lector puede ser una de las claves para entender la popularidad del género. En ese sentido, el autor del artículo incorpora una pregunta fundamental en nuestro campo respecto a lo que entendemos por literatura popular. A pesar del auge tecnológico y las diversas plataformas de difusión que han propiciado la masificación de estas novelas es necesario preguntarnos por los lectores de estas narrativas. Muchas obras del género se han convertido en referencias de culto, aunque ello no implica que sean de consumo masivo. Los receptores del género, no obstante, siguen privilegiando los rasgos que los interpelan: el enigma no resuelto, la violencia y el concepto de verdad que es distinto al que construyen los medios de comunicación convencionales. Así, este tipo de narrativas se actualiza en distintos contextos sociopolíticos que la producen y popularizan.

En este orden de ideas, la novela de crimen sudamericana presenta nuevos retos, como propone Paula Libuy Pulgar en el artículo “Narcotraficantes extranjeros en dos novelas narcopoliciales sudamericanas: el caso de Geoffrey Davenport en *El enviado de Medellín* (1991) de Ignacio González Camus y de Natalio Correa en *Bioy* (2012) de Diego Trelles Paz”. El subgénero negro se abre a nuevas problemáticas y para ello establece

relaciones fructíferas con otras tradiciones narrativas. En este ensayo la autora plantea que el policial se ha ido flexibilizando y ha dejado entrar nuevas formas como la narco-literatura, la novela histórica y la novela de testimonios, al convertirse en documentos que reflejan una época y sus avatares. Así, estas novelas, chilena y peruana, pueden ser analizadas desde la confluencia de géneros que dan cuenta de la realidad social y las preocupaciones y retos actuales. Entre ellos destaca la xenofobia —en el hecho de que ambas novelas presentan al enemigo como extranjero—, y una crítica a la corrupción que viene desde dentro de un sistema que falla y que permea a toda la población.

Estas nuevas temáticas, formas y formatos del subgénero se transfieren también a otro tipo de narrativas, aunque a veces no con el mismo resultado. Es el caso de las narcoseries, según propone John Hurtado Cadavid en el artículo “Los estereotipos en el capitalismo gore: la rentabilidad de la violencia en la serie de Netflix *Narcos* (2015)”. La crítica social se ve menguada cuando pasamos de la literatura criminal a un producto comercial como son las series de televisión, en la hipótesis de este autor. Primaría en algunas de estas producciones la rentabilidad de la violencia a través de la xenofobia en el entendido de que el narcotráfico y la corrupción se instalan en el imaginario cultural como marcas de identificación de lo colombiano y lo mexicano. El latino delincuente sería contrapuesto a los agentes estadounidenses heroicos, por ello, esta narrativa de crimen, lejos de proponer una denuncia, perpetuaría estereotipos injustos, pero convenientes para el poder.

Y así como la narrativa policial puede trasladarse a otros formatos como las series de televisión, también estamos ante un género que hoy colinda con otras tradiciones, tal como se mencionó en relación con el ensayo de Paula Libuy. El artículo “Cometierra: Una heroína al encuentro de murmullos en la guerra contra las mujeres” de María Laura Ventura Páez nos sitúa en la Argentina contemporánea para el análisis de la obra de Dolores Reyes. En ella, la novela de crimen confluye con la literatura fantástica y sus vertientes de neofantástico y real maravilloso; se entrecruza con el *Bildungsroman* y tributa, asimismo, de estilos como el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. La amalgama de géneros se constituye en una estrategia literaria para denunciar la violencia de género y criticar las leyes y a las autoridades inoperantes ante la necesidad de proteger a las víctimas.

Los siete artículos que integran “Central Poligrafías” se comunican entre ellos en la búsqueda que caracteriza al subgénero: la exploración de una noción de verdad como un concepto abstracto que no conduce necesariamente a la justicia. Los textos estudian maneras novedosas de exhibir las zonas marginales, los traumas, las inequidades y el abuso de los poderosos. Atestiguamos una experimentación con formatos variados que ha permitido la vigencia y actualización constante de lo asumido como “modelo”. Los ejemplos estudiados hablan de hibridación con otros géneros, tradicionales y contemporáneos, para mostrar las distintas aristas del enigma y el crimen. La verdad de los estudios críticos aquí reunidos es que no existe una verdad. Cada narrador articula un planteamiento original que conforma el mosaico de un subgénero que se renueva en cada obra, como lo exponen los autores en sus artículos.

Al entrar en la sección “Otras Poligrafías” nos encontramos con un primer artículo que también está relacionado con la representación de una muerte violenta, aunque aquí se trate de otra clave de escritura: la de la novela histórica contemporánea. En “El crimen de Emiliano Zapata: las relaciones entre literatura e historia y la resurrección del mito en la novela de Pedro Ángel Palou”, Ramón Gerónimo Olvera realiza un análisis cuidadoso, desde la óptica de la metahistoria, de la articulación de la figura de Zapata que lleva a cabo Palou, así como lo interseccional en una prosa donde cohabitan el discurso historiográfico, el metahistoriográfico, el mítico, el homenaje y la manipulación estética del corrido mexicano para hacer del protagonista un personaje caleidoscópico, a la vez polémico y conmovedor.

Con los siguientes dos artículos entramos, de lleno, en territorio teórico y de relaciones comparadas. En el primer caso, “El carácter ontológico del relato de ficción: una aproximación desde Martin Heidegger y Paul Ricoeur”, Elvia Joana Jacob Buenaventura acude a lo que considera un anclaje ontológico del relato en las reflexiones que Martin Heidegger hace sobre el lenguaje, el arte y la poesía, para después analizar el modelo de “la triple mimesis” desarrollado por Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*. Para la autora, este modelo constituye el eje sobre el cual se fundamenta el carácter conceptual del relato, debido a que son los actos de prefigurar, configurar y refigurar los que anclan al relato de ficción al mundo fáctico. Desde este diálogo entre literatura y filosofía, Jacob Buenaventura afirma que el

relato de ficción posee un estatuto ontológico y que puede constituir un modelo de racionalidad para enfrentar algunas de las problemáticas filosóficas más importantes dentro del pensamiento de Occidente.

En el último artículo de esta sección, con el título “Encarnar la crisis: cuerpos, *corpus* y literatura comparada”, Merri Torras estudia la trayectoria de la literatura comparada y propone una genealogía de la disciplina como un campo que siempre ha estado en crisis y donde, precisamente, dicha condición de crisis ha generado desacuerdos saludables y fructíferos. Aunque en este recorrido la autora señala momentos en los que el cuerpo se asoma al debate, es en la segunda parte del análisis donde aborda con detalle los desafíos y las articulaciones discursivas que han surgido en torno a lo que la investigadora designa como la “crisis encarnada”. Incluyendo lo pluri y transmedial, el texto cierra la selección de artículos reunidos en el número 9 de *Nuevas Poligrafías*, pero abre el horizonte teórico de los estudios comparatistas en la escena contemporánea.

En la tercera sección de este número, los reseñistas brindan la oportunidad de que los lectores se familiaricen con obras de crítica y teoría literarias publicadas en el año 2022, y que abarcan ámbitos diversos del circuito de la comunicación literaria. En primer lugar, Alejandro de las Fuentes se hizo cargo de reseñar el libro *E.T.A. Hoffmann en México (1840-1922)*, de Sergio Hernández Roura. En este volumen, el autor lleva a cabo una investigación sobre el impacto de las obras del escritor alemán en la cultura y el ámbito literario mexicanos, durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. La obra de Hernández Roura hace un acertado énfasis en lo intermedial y la teoría de la recepción como puntos de partida para la disertación y de las Fuentes analiza varias de las fortalezas del estudio en cuestión. En segundo lugar, Ariadna Molinari Tato revisó *Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature*, y en su reseña señala los aciertos de este volumen, entre los que se encuentra el hecho de que brinda un panorama politizado de la traducción en Latinoamérica, así como una problematización de nociones tradicionales —entre las que menciona los conceptos de “fidelidad” o “invisibilidad”—, además de diversas estrategias y aristas de las prácticas traductológicas contemporáneas. En tercer lugar, Naimed González Calvo da cuenta del libro *La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés*, coordinado por Claudia Ruíz y Rosalba Lendo. El volumen, caracterizado por una pluralidad de autores (cuerpos y voces), reúne doce artículos que nos invitan a repensar la escritura a través de los sentidos, el deseo y la imaginación, y no sólo a partir de lo intelectual, en un modo

tradicional. Naimed González enfatiza la capacidad de la obra para cuestionar desde qué prácticas discursivas estamos nombrando a los cuerpos, y los afectos que se movilizan -y acuerpan- en el circuito comunicativo.

El Comité Editorial de la revista agradece las contribuciones y la riqueza de miradas de los autores que participaron en este número. De igual manera, agradecemos el trabajo de edición realizado por la Mtra. Isabel del Toro y el Mtro. Maximiliano Jiménez quienes, junto con el equipo de estudiantes de servicio social, hacen posible la publicación de *Nuevas Poligrafías*.

Ainhoa Vásquez Mejías
Aurora Piñeiro Carballeda

CENTRAL POLIGRAFÍAS



“THE JOURNALISTIC LICENCE OF IT ALL”:
CRIME, FICTION, AND JOURNALISM IN DAVID PEACE’S *NINETEEN SEVENTY FOUR*

“THE JOURNALISTIC LICENCE OF IT ALL”:
CRIMEN, FICCIÓN Y PERIODISMO EN *NINETEEN SEVENTY FOUR*, DE DAVID PEACE

Maximiliano JIMÉNEZ

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: maximiliano.jiro@filos.unam.mx

ORCID iD: 0000-0003-4515-3337

Abstract

This paper analyzes David Peace’s novel *Nineteen Seventy Four* (1999), first part of his Red Riding Quartet, to revise how the author uses the dynamics and conceptions of journalism and noir fiction to problematize the concepts of *truth* and *fiction* within the genre, on the one hand, and to reflect on the notion of historical past in relation to the present, also subordinated to the crossings between truth and fiction, on the other. By constructing a detective that in this case is embodied by an ambitious journalist in the Yorkshire County of 1974 and exploiting his sordid narrative style, the novel demands comparisons between the contemporary context and the past he fictionalizes through the presence of real-life events. Taking meticulous advantage of the precepts and expectations of noir fiction, the novel leads to a conscientious reading that exacerbates the growing instability of the boundaries between the discourses of reality and fiction in the 21st century. This analysis focuses first on the characterization of the protagonist, since the

Resumen

Este artículo analiza la novela *Nineteen Seventy Four* (1999) del inglés David Peace, primera parte de su Red Riding Quartet, para revisar cómo el autor utiliza las dinámicas y concepciones del periodismo y la novela negra para problematizar los conceptos de *verdad* y *ficción* dentro del género, por un lado, y para reflexionar sobre la noción de pasado histórico en relación con el presente, también subordinado a los cruces entre verdad y ficción, por el otro. Al construir un detective que en este caso está encarnado por un ambicioso periodista del condado de Yorkshire de 1974 y explotar su sórdido estilo narrativo, la novela exige comparaciones entre el contexto contemporáneo y el pasado que ficcionaliza a través de la presencia de acontecimientos de la vida real. Aprovechando minuciosamente los preceptos y expectativas de la novela negra, la obra conduce a una lectura concienzuda que exagera la creciente inestabilidad de las fronteras entre los discursos de la realidad y la ficción en el siglo XXI. Este análisis se centra primero en la caracterización del protagonista, ya que la construcción

* This paper was originally published in Spanish with the title “The journalistic licence of it all: crimen, ficción y periodismo en *Nineteen Seventy Four*, de David Peace” in the volume *Canon sin fronteras: estudios críticos sobre géneros populares* (2020), an Open-Access collective book published by the National Autonomous University of Mexico

(UNAM), available at https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/655. This paper was translated into English as part of the activities of the research seminar SEM_22_01, “Estudios Críticos de Cultura Popular” [Critical Studies on Popular Culture], affiliated to the School of Philosophy and Literature at UNAM.

construction of a reporter as the detective and narrator of a noir novel emphasizes the thematization of journalism when seen in relation to the search for truth for profit. Then, it turns to the importance of the journalistic style of the narrator and protagonist since the narrative characteristics of the text outline very peculiar ways of reading that lead to questioning hegemonic discourses.

de un reportero como detective y narrador de una novela negra enfatiza la tematización del periodismo cuando se lo ve en relación con la búsqueda de la verdad con fines de lucro. Luego, se aborda la importancia del estilo periodístico del narrador y protagonista, ya que las características narrativas del texto perfilan modos de lectura muy peculiares que llevan a cuestionar discursos hegemónicos.

Keywords: *Press and journalism in literature* ||

Noir fiction || *Crime in mass media* || *Popular culture*
|| *Detectives in literature* || *Investigative reporting* ||
English fiction

Palabras clave: *Prensa y periodismo en la literatura* ||

Novela negra || *Crimen en medios de comunicación masiva* || *Cultura popular* || *Detectives en la literatura*
|| *Periodismo de investigación* || *Novela inglesa*

I don't want to read books about imaginary serial killers or wide-boy drug dealers or ex-Vietnam vets or TV coppers. I want to read fictions torn from facts that use those fictions to illuminate the truth. I read because I want to learn; I want to learn because I want answers. I don't want mystery and suspense because I've got that everywhere I look; I want truth and answers.

—DAVID PEACE

Introduction

According to Isabel Santaulària (2008), the origins of crime fiction can be traced to the morbidity that was exploited, for entertainment and mainly in the realm of sensationalist writing, with the so-called *Newgate Calendar* at the end of the 18th century, “a monthly newsletter in which the warden of Newgate, a notorious London prison that closed in 1902, narrated the executions of the criminals imprisoned there” (71).¹ The title *Newgate Calendar* was later adopted to refer to different texts of the 18th and 19th centuries that focused on crimes, the biographies of criminals, and even descriptions of the legal processes and the punishments

¹ All English translations from this and other sources are mine.

suitable for each crime. “These narratives, therefore, combined sensationalist accounts of crimes, moral instruction, and legal history” (Santaulària, 2008: 71). In this sense, by establishing that these primary crime stories originate in an interest to report real facts that was later oriented to the construction of a fictional genre, there is a clear emphasis on a quality of crime fiction that continues to be relevant even today: the tension that is established between the intriguing, artful, and—in theory—invented stories and the reality of crime as a threat of which we are always aware. In the same vein, although it could be argued that crime fiction is too conservative given its clearly artificial logic of restoration and the prevalence of justice (Dunant, 2000: 10; Santaulària, 2008: 95), this does not prevent the genre from reflecting the concerns of societies that have perpetuated the interest in representing and “consuming” crime. Crime fiction, as any popular genre, turns out to be devoid of relevance if it does not get involved with the ethical complexities and social aspects that motivate it (Seeley, 2016). Even in the Nordic context, for example, which can brag about the lowest crime rates in Europe (Forshaw, 2012: 11)—where crime itself is somewhat of a fiction—the fairly recent international popularity of Scandinavian crime narrative (associated with names like Henning Mankell, Stieg Larsson, or Jo Nesbø) shows that the genre prevails as a cultural product of massive consumption whose distinct forms have established dialogues with the sociopolitical issues of the times in which these stories develop and are produced.

Of the different variants of crime fiction that have come to be identified as clearly defined subgenres, noir fiction is among the ones that more directly point at social criticism and commentary. In this type of stories, which present marked changes in how the context, the hero, and the nature of crime are defined, “the misdeeds that the detective faces are only small manifestations of a state of endemic corruption and criminality that affect the pillars that hold the social apparatus together” (Santaulària, 2008: 83-84). Noir fiction has the special capacity to be a political platform of denunciation, especially with what appears to be a new tendency of the genre; Nicholas Seeley (2016), for example, recognizes a renaissance of noir after the social movements and revolutions of the second half of the 20th century. By approaching racism, xenophobia, feminism, masculinities, or even narrativity, the current production of noir fiction seems to have what it takes to constitute itself as an effective tool for cultural analysis, which echoes the epigraph to this paper, in which writer David Peace,

one of today’s exponents of British noir fiction, claims his support for the role that such stories have in the understanding of the world we live in. In fact, Peace’s words might even go back to that tension between reality and fiction I addressed before, since Peace is not talking about news reports, chronicles, or other historical documents that could contain those “truth and answers” he requires, but rather about mere fictional truths that are “torn from facts” (Peace, 2001: n.p.). As he also claims, “Crime fiction has both the opportunity and the obligation to be the most political of any writing or any media, crime itself being the most manifest example of the politics of the time” (Peace, 2001: n.p.). In this sense, it is illuminating to consider Peace’s work to revise the ways in which he uses crime fiction and its characteristics to evince the truths that the author seems to refer to and, in a way, to reconsider the political aspects of the genre.

The Red Riding Quartet is a good example of the paths that noir fiction has taken. Published between 1999 and 2002, this tetralogy had sufficient relevance for the literary magazine *Granta* to name David Peace amongst the twenty best young British novelists in 2003, alongside authors like David Mitchell, Zadie Smith, and Sarah Waters. Set in Yorkshire County, in the north of England, the novels are set in to the years comprehended between 1974 and 1983, as their titles indicate: *Nineteen Seventy Four* (1999), *Nineteen Seventy Seven* (2000), *Nineteen Eighty* (2001), and *Nineteen Eighty Three* (2002). While the four novels focus on a series of fictional crimes, all connected through a complex web of corruption, impunity, and economical interests, one of the key aspects of this quartet is that its plot is inscribed against the background of real crimes and other verifiable events of the period, such as the hunt for the Yorkshire Ripper, the murders of Cannock Chase, or even the terrorist attacks of the IRA. This narrative quality is so inherent to the construction of the diegetic time and space in Peace’s work that the author has even been questioned about his decision to write novels instead of non-fiction (Nakajima and Peace, 2014). Nevertheless, it is not gratuitous that in the first novel of the quartet, which sets the foundations and concerns for the whole series, Peace presents the generic formula of noir fiction from the perspective of a character that moves in a journalistic context, since the notion of journalism itself resonates with both the origins of the genre in relation to the *Newgate Calendar* and the crossing between the fictional and the factual. Although works like Capote’s *In Cold Blood* (1965) had already re-kindled the nineteenth-century practice of using crime reporting as raw material to

produce “hybrid works of literary journalism” (Black, 2010: 80), *Nineteen Seventy Four* is peculiar because, far from “reconstructing” a real crime in an aesthetic way to demonstrate that creative reportage has the potential to consolidate an artistic form (Capote in Plimpton, 1966), David Peace sketches the sociopolitical background of 1974 Yorkshire via the news records of the time to finally thematize journalism as a meeting point between the real, the fictitious, and the historical.

As Katy Shaw (2011) shows with her detailed analysis, it is easy to see such a thematic concern as a dominant poetics in the work of David Peace: “[His] fictions look back to the recent past and in doing so invite stark comparisons with our own contemporary world. Peace not only examines the traumas of the twentieth century, but also sheds light on wider issues that resonate with contemporary global events” (133). Nonetheless, apart from delving into these issues, part of what I intend to propose here is that David Peace manipulates the narrative and thematic chiaroscuros in *Nineteen Seventy Four* not only to invite comparisons, as Shaw explains, but to demand them, making sure that they do not go unnoticed. In other words, the author takes meticulous advantage of the precepts and expectations of noir fiction to lead to a conscientious reading that turns into—almost inevitably and as will be detailed in the following pages—the exacerbation of one of the themes that interest him the most: the growing instability of the boundaries between the discourses of reality and fiction. Under this light, the analysis of *Nineteen Seventy Four* that I present focuses on how the author uses the dynamics and conceptions of both journalism and noir fiction, on the one hand, to problematize the concepts of *truth* and *fiction* within the genre and, on the other, to reflect on the notion of historical past in relation to the present, equally subordinated to the crossings of truth and fiction. To do this, in the following pages I will first focus on the protagonist of the novel, for the construction of a reporter as the detective and narrator of a noir novel emphasizes the thematization of journalism when seen in relation to the search for the truth for profit. Afterwards, I will look at the importance of the journalistic style of the narrator and protagonist, since the narrative characteristics of the text outline very peculiar ways of reading that question the notion of the present in relation to the past through journalism.

“The journalistic licence of it all”

Broadly speaking, *Nineteen Seventy Four* follows the investigative research of Edward Dunford, the young crime correspondent of the *Yorkshire Post* who has been assigned the press coverage of the disappearance and subsequent murder investigation of Clare Kemplay, a ten-year-old girl who was last seen alive on 12 December 1974, according to the meticulous, obsessive chronology of the story. With this mission, Dunford delves into a twelve-day marathon to try and find the truth about a crime that ends up gaining more complexity than solutions, for all the evidence suggests that Clare’s murder is not an isolated incident and that whoever is responsible seems to have the authorities, the media, and the government on their side. The predominance of noir elements is evident. However, the figure of Edward Dunford stands out, given that his nature as reporter-detective contrasts with the more traditional presence of the policeman-detective that allows ambivalent explorations of ethical matters. The classic noir antiheroes are characters whose virtues and defects grant them rather diffuse and usually problematic nuances in terms of their ethical dimensions. “The detective of noir fiction is an unattached but honorable private detective, with questionable origins and violent, willing to use any means within reach to fight against crime” (Santaulària, 2008: 83). While this type of detective can “do little to restore social order and is content with solving the case at hand and move on” (Santaulària, 2008: 84), these characters do crack the cases that concern them in accordance with the general formula of crime fiction. In the case of *Nineteen Seventy Four*, notwithstanding, that the detective be a reporter allows to an interesting approach to the exploration of impunity and corruption in urban spaces, since the virtues and defects of the classic noir antiheroes are here given to a character that possesses neither the power nor the experience or the obligation to speak in the name of the law. Nevertheless, Eddie, as his colleagues call him, is constructed as a noir “detective” mainly because of the journalistic licenses he brandishes, because this is how his position inside a system of spheres of power is emphasized.

Dunford’s discourse is constructed in the first person and in past tense, yet the style creates the impression of immediacy because there are no traces of a temporal distance beyond the verbs that present the action. There are no retrospective reflections about the immediate perceptions and thoughts that the narrator reports from his subjectivity, or any discrepancy between the plot and the story—i.e., this is a

narration that presents the events in chronological order with no apparent narrative, temporal, or ideological filter. The text seems to correspond with the mere stream of consciousness of the protagonist in a seemingly objective representation of his subjectivity, though which he reports his actions, thoughts, discoveries, and experiences. In the narration there are plenty of sentence fragments and isolated phrases constituting entire paragraphs that, usually, have the sole function of providing apparently irrelevant details or that refer to what crosses the narrator's mind. Thus, the discourse gives way to many spaces of indeterminacy. These characteristics, not only of form but also of format (Palmer, 2010), are clear from the opening of the novel:

“All we ever get is Lord fucking Lucan and wingless bloody crows,” smiled Gilman, like this was the best day of our lives:

Friday 13 December 1974.

Waiting for my first Front Page, the Byline Boy at last: Edward Dunford, North of England Crime Correspondent; two days too fucking late.

I looked at my father's watch.

9 a.m. and no bugger had been to bed; straight from the Press Club, still stinking of ale, into this hell:

The Conference Room, Millgarth Police Station, Leeds. (Peace, 1999: 3)

The narrative control of time and space is crucial, in line with what would be expected of both a criminal investigation and a journalistic report. As the quote indicates, the story begins during the press conference in which the police department informs about the disappearance of Clare Kemplay the day before. Dunford's nuances, which allow to his association with a noir antihero, are subtly visible from the very beginning through insinuations, for the reporter hopes that little Clare's tragedy launch his career in the county's paper to success. When he sees the girl's mother crying inconsolably, he wonders, “did you do your own daughter?” (Peace, 1999: 4), and when minutes later the detective in charge of the investigation concludes the conference saying that they will keep them in the loop in case there are any developments, Dunford narrates: “I looked down at the notebook again, the wheels still turning the tape, seeing any developments face down in a ditch in an orange waterproof

kagool” (Peace, 1999: 6). In other words, the mind of the reporter seems to get ahead of the events and imagine possible causes and the outcomes of the mystery at hand, with no other apparent justification than already starting to reconstruct the story.

During the first day of Clare’s disappearance, Eddie must also face his father’s funeral, which highlights the relevance of what little by little is constructed as the motif of the watch he looks at repeatedly. This element, on the one hand, has the function of enabling the obsessive control of the chronology in the story and, on the other, emphasizes the naïve, young, and somewhat empathetic nature of the protagonist, whose nuances begin to be shown. The convergence of Dunford’s different creases is underlined when the vicar that is delivering the eulogy mistakes the deceased for a joiner instead of a tailor, angering Eddie and, ironically, making him reflect on the journalistic context that before long is problematized and problematizes him:

And I sat there, outraged by the journalistic licence of it all, thinking these people had carpenters on the bloody brain.

Eyes front, I stared at the box just three steps from me, imagining a smaller white box and the Kemplays in black, wondering if the vicar would fuck that up too when they finally found her.

I looked down at my knuckles turning from red to white as they gripped the cold wooden pew, catching a glimpse of my father’s watch beneath my cuff, and felt a hand on my sleeve.

In the silence of the crematorium my mother’s eyes asked for some calm, saying at least that man is trying, that the details aren’t always so important. (Peace, 1999: 9)

The attitude that could be labeled *pessimistic* regarding the as yet missing Clare Kemplay is evident: although later his prediction becomes true, at this point it is rather risky, and even a bit morbid, that the reporter takes the murder for granted. Moreover, the importance of the father figure regarding Dunford is reiterated and largely contributes to the sympathy towards the character, despite his tabloid attitude. Further on, this is portrayed as selfishness, for after the funeral the protagonist gives more hints about what really lies behind his assumptions and, to a certain extent, desires:

Back at the house, first things first:
Phone the office.
Nothing.
No news being bad news for the Kemplays and Clare, good news for me.
Twenty-four hours coming up, tick-tock.
Twenty-four hours meaning Clare dead.
I hung up, glanced at my father's watch and wondered how long I'd have
to stay among his kith and kin. (Peace, 1999: 9-10)

The narrator's hopes that the crime be so gruesome that it elicits a good story exhibit Dunford as an ambitious journalist with no qualms of horror who is afraid of missing his big scoop. Thus, the almost inhuman and indifferent stance regarding other people's suffering, which is tangentially related to the protagonist's own familiar situation, becomes another motif in the novel, for there are even constant references to a popular refrain of tabloid journalism: *if it bleeds, it leads*.

After all, the novel emphasizes the social rot that is crucial for noir fiction, as well as the supremacy that economic profit, here represented by the media as a business, has over everything else. The position of Edward Dunford inside a system of spheres of power that work in a type of closed circuit to preserve that very power contrasts with the vulnerability to which he is subject. By not belonging to the ranks of police authorities, Dunford allows Peace to address aspects of corruption that, in this case, are presented in a more realistic way than what happens with the private eyes that inaugurated the genre, since after World War II "the mythical nature of the Great Detective of the classic form and of noir fiction became evident, and it was clear that this was basically an icon produced by fiction, with no real basis" (Santaulària, 2008: 84-85). In this sense, moreover, Edward Dunford is in the threshold between the world of power that he is entering as a reporter and the world of "the common man" (Santaulària, 2008: 95) that the figure of the detective tends to protect, which lets the story delve into these issues. That is, by contextualizing in the journalistic universe not only the story that the novel presents, but also the interests that motivate the narrator, David Peace penetrates a bit more incisively the structures of noir fiction since, again, the detective

that usually regrets the corruption he sees around him—in which on occasion he also has to participate—is here substituted by a reporter that, naturally, strives for his own success through the ethical or otherwise selling of terrible information.

Nevertheless, Dunford’s nuances again come into play. After the body of little Clare Kemplay is found in a construction site and Dunford misses his first news due to his investigating what he considers to be connections with other cold cases, he receives, thanks to an anonymous tip, a copy of the post-mortem on the Kemplay girl, as well as the photographs therein. While reading the post-mortem, Dunford narrates the extensive horrors he finds in gruesome detail: a thorny rose inserted in the girl’s vagina, two swan wings stitched into the back, the palms of the hands and one foot pierced through, possibly by a large metal instrument, apart from marks of strangulation, bruising and tears in the vagina and the anus, and other clear signs of rape. The report also affirms that most of the wounds had been inflicted while the girl was still alive, probably conscious, and that the cause of death was “*ASPHYXIA DUE TO STRANGULATION*” (Peace, 1999: 51-52). While both the post-mortem and the photographs that Eddie does not dare see immediately would seemingly satisfy all his bloody journalistic desires, his reaction is of disgust, anger, and sadness. “I swallowed”, he narrates while absorbing the information in the post-mortem: “Horror on horror. || I fought hard for my breath. [...] Out the door, sucking in the Yorkshire air, tears and bile across my face. || None of the injuries were post-mortem” (Peace, 1999: 51-52). The narrator unexpectedly faces the rawness of the murder that he was so willing to cover, but the compassion that the graphic images and the degree of violence of the crime awaken in him motivate the reporter to rebel and go beyond the sensationalist reportage that would bring him success to find not justice, precisely, but something just as abstract and unattainable: the truth. Thus, instead of simply doing his job, which is to *cover* the facts, Dunford decides to *uncover* the truth. In this sense, David Peace uses the brutality of the prose in noir fiction not only to affect his readers, but also to reflect the degree to which his narrator is affected. Given his emotional reactions, after all, Dunford finds the courage to begin the exposure of the government, police, and journalistic mafias that apparently rule the northern side of the country, which, as the novel progresses, is more clearly constructed as an isolated space. As one of the cops that intimidate and try to hinder Dunford’s investigation claims: “THIS IS THE NORTH. WE DO WHAT WE WANT!” (Peace, 1999: 265).

The notion of the knowledge of the truth achieves great relevance for the novel, but not because it constitutes the great philosophical, epistemological concept that, for Brian McHale (1987: 9), lies at the core of crime fiction, but rather because it is first constructed as a motif in the novel and then as a topic subordinate to the journalistic dimension that Dunford embodies. Literally, it is this eagerness to *know* the truth, instead of simply *telling* a story that can be taken for the truth, what triggers the apparent change in the protagonist. This desire drives him to do exhaustive research even when it becomes clear that his life is in danger. Nevertheless, the very notion of *truth* seems to be ironized constantly within the journalistic context that the novel constructs: that Dunford understands that the truth is actually a construction devised by those in charge of “communicating” it simply increases the character’s despair while pessimistically trivializing the term. If we add the fact that Dunford’s narration becomes decreasingly reliable—not because he is a first-person narrator, but because his increasingly precarious emotional and physical state is conveyed by his already erratic discursive style—even the anchors that allowed the identification of the events in the story are questioned. Moreover, the protagonist’s ethical ambiguity has to be reconsidered finally when, towards the end of the novel, Dunford rapes Paula, a woman with whom he develops a relationship (Peace, 1999: 222-223). With this, when the character through whose consciousness and subjectivity the story is narrated ends up becoming another criminal who loses any chance for generating empathy, the readers’ empathic responses towards Dunford’s vulnerability and physical and emotional suffering become just as problematic. In a way, then, the construction of Dunford questions any attempt to trust him or what he narrates. Thus, the clearly contemporary conception of *truth* as the product of hegemonic power discourses pervades the novel, but more like a narrative tool that pushes towards concrete and, to a certain extent, constructive considerations of our relationship with the truths of the world, dramatized partially in our reading of the novel. In other words, David Peace is not interested in simply making us see something that post-modern thought has already made clear: *Nineteen Seventy Four* is critically engaged with the real dimensions of truth, its search, and its transmission in the 21st century.

“The journalism of the new century”

In an essay on the journalistic practice at the turn of the millennium, Ignacio Ramonet (2000) presents some considerations regarding the roll that both the media and its journalists play in social terms, which are largely mirrored in Peace’s work. According to Ramonet (2000),

Theoretically, until now, the information relationship was presented schematically in a triangular form. It was made up of three poles: the event, the journalist, and the citizen. The event was relayed by a journalist who checked it, filtered it, and analyzed it, before passing it on to the citizen. Now, this triangle has transformed into an axis: on one side there is the event and, on the other, the citizen. The function of the journalist has disappeared. In between there is no longer a filter, a sieve, but quite simply a transparent window. By means of the TV camera, the photograph, or the written report, all the media (press, radio, television) try to put the citizen directly in contact with the event. (32)

This contrast is relevant for my analysis of *Nineteen Seventy Four* in at least two ways: on the one hand, it takes us back to the historical context in which the novel is set. In the year 1974, in the Yorkshire County that Peace reconstructs, there is no media supremacy of the TV or—even less—the internet. This is, then, a space in which the filter and analysis of the event still must antecede its spreading. The degree of subjectivity that Dunford personifies emphasizes the implications of this process for the notion of dissemination of the truth. On the other hand, the characteristics that Ramonet associates with the journalism of the 21st century are significant here too because, through the narrator’s overwhelming inner focalization, readers are in direct contact with the events while the character experiences and perceives them. “Today, [...] informing is essentially ‘having people attend an event,’ showing it, which amounts to making us believe that the best way to inform ourselves would be to inform ourselves” (Ramonet, 2000: 31).

Considering the current function of the press and social media, we can establish that Peace’s work, grounded on the form and concerns of noir fiction, questions not only journalism regarding the truth that it must address—the connection between

the event and the journalist—but also the relationship between journalism and citizen. “Information has indeed become, above all, a commodity. It has no specific value linked, for example, to truth or its civic effectiveness. As a commodity, it is largely subject to the laws of the market, of supply and demand, before being subject to other rules, notably civic or ethical, which should nevertheless be its own” (Ramonet, 2000: 31). For the character of Edward Dunford, this becomes increasingly relevant: the change in the attitude of the narrator, interpreted as the revelation of his own condition, could be again understood through his liminal position as an agent of the spheres of power that control such a commodity and as a citizen who is meant to benefit by said commodity. The fact that Dunford’s narration is given with apparent immediacy could be related to those two ways of being informed that Ramonet presents: inside the narrative world, Dunford is a journalist who seeks to inform his fellow citizens about what happened to Clare Kemplay through his own discovery, reconstruction, and interpretation of the events; in narrative terms, the readers witness the events at the same time as the protagonist, and therefore are informed directly and remain as ignorant as the character, which is to be expected in the context of crime fiction. Thus, that the narrator uses “journalistic licenses”—such as shamelessly lying or deleting from his voice recorder the parts where he beats and intimidates his informers—to unearth the truth, while also facing other people’s journalistic licenses that aim precisely to hide that very truth, results in the distinct relativization of the notion of truth in narrative, thematic, and historical terms—not philosophical or transcendental.

After all, perhaps rather simplistically or idealistically, journalism ought always to be expected to disseminate truthful information. Edward Dunford’s dilemma is indeed knowing where the boundary between fact and fiction lies regarding the plot that he navigates. He understands how the discourses that surround him work, but that does not make it easier for him to separate them. Ultimately, tempering again with what tends to be expected of crime fiction, the protagonist of *Nineteen Seventy Four* ends up being incriminated by the same system he used to serve and dies with the certainty that he had not begun to understand the scale of the corruption that reigns in the north. It is interesting, then, to consider that the issue of the boundaries between fact and fiction is reflected in the very execution of the novel, which on the one hand includes several spaces of indeterminacy, due to the narrator’s limitations and subsequent ignorance, and on the other presents a fictional universe that coincides in many respects with “real” events of 1974.

David Peace uses the extratextual and real journalism of that year to construct in very complex manners the space in his novel. Considering that it was published in 1999, we could argue that the context of the story is alien not only for us, readers not necessarily familiar with all aspects of the British sociocultural context of the 70s, but also for most contemporary readers, simply because the novel refers to a context that has not existed for about fifty years. Interestingly, this trait reaches thematic implications given the reading process that, in a way, the novel demands, since Dunford’s narrative style requires an active reading that translates into a sort of investigation on the part of the reader. Taking this process into account, and since crime fiction appeals to a mental stimulus and intellectual pleasure that arise from the solving of the mystery before, after, or at the same time as the detective (Dunant, 2000: 11), what Peace does is taking advantage of the genre’s workings along with the high degree of indeterminacy to elicit curiosity.

This dimension of *Nineteen Seventy Four* can be succinctly illustrated and identified with the opening of the novel, which I presented before: “All we ever get is Lord fucking Lucan and wingless bloody crows,’ smiled Gilman, like this was the best day of our lives” (Peace, 1999: 3). Although here, as in any other work of fiction, we are expected to find information lacking on a clear, known referent for the reader, oddly enough Peace’s novel opens with a name that is never really delineated neither as a character nor as another relevant figure in the plot. “*League’s Lord Lucan? Where’s Our Likely Lad?*” (Peace, 1999: 136), reads a headline that Dunford finds at a café on 18 December; “Done a Lucan hasn’t he?” (Peace, 1999: 89), suggests an officer referring to the apparent disappearance of a famous local rugby player, the “likely lad” of the previous quote; “What about Sandra Rivett? Maybe it wasn’t Lucan after all, maybe it was Don Foster. And what about the bomb in Birmingham?” (Peace, 1999: 269), asks sarcastically Agent Fraser when Dunford suggests that the well-regarded Don Foster might be the criminal of the story. With these iterations it becomes evident that the reference is to a missing person, but the mention of a Sandra Rivett also seems to suggest that he might be a murderer. Through this strategy the novel addresses the logics of reading crime fiction, which given the thematic and formal aspects of the genre imply the creating of a particular type of reader who is meant to beware and mistrust any apparently insignificant detail that could lead to the cracking of the case (Borges, 1979). Thus, the constant mention of Lord Lucan seeks to tease the readers’ curiosity overtly for at least two main reasons. First, the text constructs the notion that the reader is

missing on something, since all the characters share this piece of information that happens to be mentioned even in the national papers. Second, Dunford's narrative style—the fact that it appears to focus only on the precise enunciation of events without any sort of description or explanation—contributes to a sense of ignorance because he does not feel the need to explain anything: he is merely going over the events. It is through this logic, then, that readers are tempted to follow what seems to be a clear suggestion: to find out who is this Lord Lucan who is not constructed in the novel.

Evidently, curiosity is easily rewarded, for a quick internet search of the words *Lord Lucan* reveals that “Richard John Bingham, 7th Earl of Lucan (born 18 December 1934 – disappeared 8 November 1974, declared dead 3 February 2016), commonly known as Lord Lucan, was a British peer who disappeared after being suspected of murder” (“John Bingham”, 2023: n.p.). The chronology and relevance of such a historical event tie in very well with the events in *Nineteen Seventy Four*. Furthermore, getting this information about a real-life criminal works along the logics of that same fascination and morbidity from which detective fiction arose, so Peace's novel proves appealing also in this respect. The particulars of this specific crime are more intriguing:

On the evening of 7 November 1974, Sandra Rivett, the nanny of Lucan's children, was bludgeoned to death in the kitchen of the Lucan family home. *Lady Lucan was also attacked after going to investigate Rivett's whereabouts. She identified Lord Lucan as her assailant.* Lucan had, by then, driven to visit a friend in Uckfield, East Sussex. *Lucan then telephoned his mother and asked her to collect his children, saying there had been an incident at the family home; he also penned a letter.* His car was later found abandoned in Newhaven, its interior stained with blood and its boot containing a piece of bandaged lead pipe similar to one found at the crime scene. By the time the police issued a warrant for his arrest a few days later, Lucan had vanished. At the inquest into Rivett's death, held in June 1975, the jury returned a verdict naming Lucan as her killer.

There has been continuing interest in Lucan's fate, with hundreds of alleged sightings being reported in various countries around the world, none of which has been substantiated. Despite a police investigation and widespread press coverage, Lucan has never been found. He was presumed dead

in chambers on 11 December 1992, and was declared legally dead in October 1999. In 2016, a death certificate was issued, allowing his titles to be inherited by his son George. (“John Bingham”, 2023; n.p; emphasis added)²

That this whole story is part of the background of Dunford’s Yorkshire is significant. Not only does it provide a useful cultural referent for a reader to understand what many characters mean when alluding to this event, but it also serves in itself as an autonomous crime narrative that stimulates readers’ responses. After all, when this unsolved mystery from British history is brought to attention, the real dimensions of crime and its chaotic nature are evinced. The fact that in terms of public domain it remains a cold case and that it can never be closed—if only in terms of Lord Lucan’s having been declared officially dead, with a death certificate issued only in 2016—hints at Peace’s implicit comment: in reality, as it is, a great amount of crimes remain unsolved and become mysteries; the lack of a typical closure in his novel emulates this principle effectively.

Through this same process, Peace draws similar paths that guide readers into getting knowledge, for example, about junior minister John Stonehouse’s “unsuccessful attempt at faking his own death in 1974” (“John Stonehouse”, 2023: n.p.); the political tensions after the 1974 general elections of October 1974, with which “the Labour Party won [...] with a very small majority of 3 seats and Harold Wilson stayed as Prime Minister” (“October 1974”, 2023: n.p.); and the conviction of Raymond Leslie Morris, who “was found guilty of the attempted abduction of Margaret Aulton and the rape and murder of [seven-year-old] Christine Dabry” (“Cannock Chase murders”, 2023: n.p.). Overall, then, the special attention given to the sociopolitical context constitutes a very precise stage for a fictional crime story,

² While working on the translation of this article and going once again over the sources, it was necessary to adjust some of the information that has clearly been updated, which is in itself quite telling of the argument I am making here. In this case, for example, a previous version of this Wikipedia entry claimed that Rivett had been bludgeoned in the basement, not in the kitchen. Moreover, what I present in italics is information that had not been included in the previous version of this same entry; as it turns out, those extra details have been added based on the testimony that Lady Lucan gave in the documentary *Lord Lucan: My Husband, My Truth*, which premiered only recently, in 2017. While venturing into the rabbit hole of all these updates and versions of a 50-year-old mystery would be unwieldy here—the byline announcing the premiere of the documentary in the *RadioTimes* site, for instance, reads: “More than 40 years after her husband Lord Lucan tried to kill her, his widow speaks out – but is it for validation or vengeance?” (Ling, 2017: n.p.)—noticing this aspect helps further demonstrate the complexity of the topic that Peace’s novel addresses regarding journalism, as I claim.

and this, of course, adds to the *need* for clarification that the novel does not provide. By extension, then, the questions that this narrative strategy elicits have more to do with the relevance of all these events for the story. While this novel is certainly an autonomous work of noir fiction regardless of the readers' unveiling of every extratextual referent, it is easy to see that incorporating the various dimensions that those events add to the plot is not only useful in terms of clarity, but also gratifying as part of the reading practice that crime fiction offers its readers in terms of emotions and thematic explorations. It is important to note that these elements are designed to converge in a story that deals with abuse of power, corruption, impunity, and even with the role of the media in the construction of an influential discourse, as when the *Yorkshire Post* tries to sell a convenient scapegoat, despite Dunford's claims that he is following the trail of another, more complex solution.

In other words, the factual events to which the novel calls attention echo the motifs and topics of the story to amount to broader thematic concerns: the novel pushes its readers to learn about specific aspects of recent British history while toying with the topics of impunity and journalistic licenses that have the capacity to bend reality to their benefit and to constitute a narrative that can then be regarded as *the truth*. If we assume that the means through which most readers nowadays inform themselves about historical events, more likely than not, is the internet, an endless web of stories and reports that establish what ought to be consumed as *the truth*, the reaches of the themes that Edward Dunford and his narrative style weave together expand to a reconsideration of our relationship with the press and the media in the 21st century. After all, when both the information gained through this active reading and the plot converge, it is perhaps even harder not to regard those other extratextual references with a skeptical eye. A BBC News piece published in March 2014, for example, communicates that "Cannock Chase child killer Raymond Morris has died in prison after repeated attempts to prove he did not rape and murder a seven-year-old girl," and provides the context that "[i]n 1969, Morris *was found guilty* of the murder of Christine Darby, from Walsall, following the discovery of her body on Cannock Chase" (Lumb, 2014; my emphasis). While it is inconsequential to think that, perhaps, Raymond Morris could have been innocent, it is at least quite provoking to realize that the unfolding of events incorporates, at least, conflicting testimonies and conceptions about the past. Precisely in the way that Edward Dunford, a journalist within the system, knows for a fact that in many cases

economic and political power guarantee impunity, these considerations resonate with a discourse that affirms that someone *was found guilty* of something. The inability to even reach definite conclusions to affirm that some *is* guilty is brought to the spotlight and constitutes a powerful theme in the novel.

Conclusion

It seems that David Peace’s story is set in the distant 1974, from today’s vantage point, because it is now when we could believe that we *really* know what happened in that year. Nevertheless, the author’s stance is quite ironic and puts into perspective the very understanding not only of journalism—which in a country like Mexico, where I am writing from, is already quite wobbly—but also of those mechanisms through which we remain informed. Such an artistic attitude could be related to the post-digital aesthetics and themes, characterized by the presence of bygone media in a context in which the fascination with digital systems and devices has reached its peak of normalization (Cramer, 2014). By making us reconsider the concepts and tools of journalism, the critical involvement of *Nineteen Seventy Four* with the informational realm in which we *attend* the events—as Ramonet suggests—enables the questioning of any event we could consider factual or truthful, as well as any institutional source that can make us attend said event. Ironically, and making this commentary all the more effective, this post-digital dimension of Peace’s novel is accessible through the information that sites such as Wikipedia and other historical records present. In fact, the internet is the most common means of communication in the 21st century, but by making us turn to the previous century, to 1974, when obtaining and disseminating information involved a more subjective and not unproblematic process, the information that the internet and any other media can offer about both the past and the present is reconceptualized.

Given that in this novel the theme of the search of the truth is presented as futile in narrative and generic terms, since the author does not give his detective and therefore his readers the solution to the crime, as would be expected in a detective story, the novel emphasizes a paranoid vision of the world (Esposito, 2011). Thus, at different levels of interpretation, the press and other sources of information, in a not quite metaphorical way, can be seen as a discourse with the capacity to play with

that line that separates not truth from lies, or fact from fiction, but some established truths from others. In this way, the social criticism is evident, and, at the very least, noticing this thematic and constructive dimension of *Nineteen Seventy Four* it becomes clear that, indeed, these explorations are possible thanks to the practice and conceptualization of fiction. In the end, more than asking why Peace writes novels and not non-fiction stories given his detailed investigation and use of historical contexts, perhaps a truly useful stance should instead suggest the possibility that there is really no such thing as non-fiction.

Bibliographical References

- BLACK, Joel. (2010). "Crime Fiction and the Literary Canon". In Charles J. Rzepka & Lee Horsley (Eds.), *A Companion to Crime Fiction* (pp. 76-89). Wiley-Blackwell.
- BORGES, Jorge Luis. (1979). "El cuento policial". In *Borges, oral* (pp. 65-98). Emecé Editores; Editorial de Belgrano.
- CANNOCK CHASE MURDERS. (2023, October 24). *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Cannock_Chase_murders&oldid=1181598778.
- CRAMER, Florian. (2014). "What Is 'Post-Digital'?". *ARPJA*, 3(1), 10-24. <https://doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068>.
- DUNANT, Sarah. (2000). "Body Language: A Study of Death and Gender in Crime Fiction". In Warren Chernaik, Martin Swales & Robert Vilain (Eds.), *The Art of Detective Fiction* (pp. 10-20). Palgrave Macmillan.
- ESPOSITO, Veronica Scott. (2011, February 28). "David Peace's Darkest Noir: Red Riding Quartet". *Conversational Reading*. Retrieved from <http://conversation-alreading.com/david-peaces-darkest-noir-red-ridingquartet/>.
- FORSHAW, Barry. (2012). *Death in a Cold Climate: A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. Palgrave Macmillan.
- JOHN BINGHAM 7TH EARL OF LUCAN. (2023, November 2). *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Bingham,_7th_Earl_of_Lucan&oldid=1183179435.

- JOHN STONEHOUSE. (2023, October 14). *Wikipedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Stonehouse&oldid=1180129531.
- LING, Thomas. (2017, June 5). “It Is Not My Fault I Lost My Family’: Lady Lucan Finally Opens Up about Her Mysterious Past” (online). *RadioTimes*, Documentaries. Retrieved on 2 November 2023 from <https://www.radiotimes.com/tv/documentaries/it-is-not-my-fault-i-lost-my-family-lady-lucan-finally-opens-up-about-her-mysterious-past/>.
- LUMB, David. (2014, March 13). “Child Killer Raymond Morris ‘Guilty of More Murders’” (online). *BBC News*, West Midlands. Retrieved on 4 November 2023 from <https://www.bbc.com/news/uk-england-26557796>.
- McHALE, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Routledge.
- NAKAJIMA, Kyoko; PEACE, David. (2014, May 22). “David Peace and Kyoko Nakajima in Conversation” (Ian M. MacDonald & Takafumi Kondo, Trans.). *Granta*, New Writing. Retrieved from <https://granta.com/in-conversation-david-peace-kyoko-nakajima/>.
- OCTOBER 1974 UNITED KINGDOM GENERAL ELECTION. (2023, February 15). *Wikipedia*. Retrieved from https://simple.wikipedia.org/w/index.php?title=October_1974_United_Kingdom_general_election&oldid=8686994.
- PALMER, Óscar. (2010, September 2). “David Peace: Exhumando el pasado”. *Cultura impopular: el blog de Es Pop Ediciones*. Retrieved from <http://www.culturaimpopular.com/etiquetas/red-riding-quartet>.
- PEACE, David. (1999). *Nineteen Seventy Four*. Serpent’s Tail.
- PEACE, David. (2001, October 1). “The Red Riding Quartet”. *Crime Time*. Retrieved from <https://www.crimetime.co.uk/the-red-riding-quartet/>.
- PLIMPTON, George. (1966, January 16). “The Story Behind a Nonfiction Novel”. *The New York Times on the Web*. Retrieved from <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>.
- RAMONET, Ignacio. (2000). “Être journaliste aujourd’hui”. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 40(1-2), 25-36. Retrieved from <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9715>.
- SANTAULÀRIA, Isabel. (2008). “Un estudio en negro: la ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad”. In Isabel Clúa (Ed.), *Género y cultura popular: estudios culturales I* (pp. 65-107). Universitat Autònoma de Barcelona.

- SEELEY, Nicholas. (2016, April 27). “Noir is Protest Literature: That’s Why It’s Having a Renaissance”. *Electric Literature*. Retrieved from <https://electricliterature.com/noir-is-protest-literature-thats-why-its-having-a-renaissance/>.
- SHAW, Katy. (2011). *David Peace: Texts & Contexts*. Sussex Academic Press.

LOS ESPACIOS CERRADOS EN *CHRISTINE FALLS*, DE BENJAMIN BLACK

INDOOR SPACES IN BENJAMIN BLACK'S *CHRISTINE FALLS*

Regina ZAVALA CORONA

UNIVERSITY OF GALWAY | Galway, Irlanda

Contacto: reginacorona99@gmail.com

ORCID iD: 0009-0001-8370-0103

Resumen

Este artículo propone analizar la novela negra de Benjamin Black, *Christine Falls*, a partir de los espacios cerrados que se describen a lo largo de la historia. Lo anterior se hace para demostrar que en estos lugares se esconde la corrupción de la élite dublinesa y, una vez que el detective (Quirke) logra entrar en ellos, los secretos se revelan. Para ello, se utilizan conceptos de teoría sobre el espacio narrativo y de la perspectiva de los personajes, además de teoría de la ficción detectivesca, ya que contribuyen a la creación del ambiente característico de la novela *noir*. Así pues, después de establecer las bases teóricas del análisis, se examinan distintos pasajes de la novela (focalizados en varios de los personajes que desempeñan un rol importante en la trama) que son clave para que el detective resuelva el caso. También, se estudian algunas condiciones sociohistóricas de los años cincuenta en Irlanda, ya que éstas ayudan a explicar las acciones y percepciones de varios de los personajes de la novela. Por último, se reflexiona sobre la importancia del género detectivesco, particularmente el de la novela negra, como herramienta de crítica social, ya que expone y cuestiona las esferas de poder que constantemente tratan de silenciar a grupos vulnerables de la urbe.

Palabras clave: *Novela negra || Cuentos policíacos y de misterio || Espacio en la literatura || Descripción (Retórica) || Perspectiva en la literatura || Literatura irlandesa*

Abstract

This article proposes the analysis of Benjamin Black's *noir* novel, *Christine Falls*, in particular, the indoor spaces that are described throughout the story. This is to demonstrate that these places hide the corruption of Dublin's elite, and once the detective —Quirke— enters them, the secrets are unveiled. To do this, concepts about narrative space theory and characters' perspective are used, as well as literary theory about detective fiction since all of them contribute to the creation of the particular atmosphere that characterizes *noir* fiction. Thus, after defining the theoretical basis of the analysis, different extracts from the novel that are key for the detective to solve the case are examined (these are focalized on the characters that have an essential role in the plot). Furthermore, some of the socio-historical conditions of 1950s Ireland are studied to understand the characters' actions and perceptions in the novel. To conclude, some reflections are made about the importance of detective fiction, particularly, *noir* fiction as a means of social criticism, since it exposes and questions the powerful spheres that constantly try to silence and undermine vulnerable groups within a city.

Keywords: *Noir fiction || Detective and mystery stories || Space in literature || Description (Rhetoric) || Perspective in literature || Irish literature*

La novela negra es un subgénero de las novelas de crimen que surgió en la primera mitad del siglo xx. Según James Ellroy y Otto Penzler (2011):

Noir works, whether films, novels, or short stories, are existential, pessimistic tales about people, including (or especially) protagonists, who are seriously flawed and morally questionable. The tone is generally bleak and nihilistic, with characters whose greed, lust, jealousy, and alienation lead them into a downward spiral as their plans and schemes inevitably go awry. [...] the central figures in *noir* stories are doomed to hopelessness. (10)

Además de estas características, el ambiente en el que se desarrolla la historia de una novela *noir* es muy importante para la configuración de los personajes y la narración: “el detective de la novela negra se enfrenta a crímenes urbanos que le obligan a recorrer la gran ciudad y moverse en diferentes ambientes, desde los barrios más sórdidos y degradados a las áreas donde habitan los ricos y poderosos en sus lujosas mansiones” (Santaulària, 2008: 83).

La narrativa *noir*, a pesar de su origen francés, tuvo un gran desarrollo en Estados Unidos, en especial en el ámbito fílmico durante los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. La popularidad del género trascendió las fronteras estadounidenses y hoy en día varios autores han contribuido a su crecimiento. En Irlanda, por ejemplo, este tipo de novelas se escriben para denunciar la corrupción que existe en el presente y, de manera especial, en el pasado del país: “violence is ascribed less to an individual and more to pathological institutions, which in turn reflect wider pathologies of the society in whose name they act. In such ways, the particularities of Ireland shape both the content and the form of Irish crime fiction” (Cliff, 2018: 12).

John Banville es un autor irlandés reconocido por contribuir a la expansión del género de narrativa criminal. Bajo el seudónimo de Benjamin Black, Banville es uno de los muchos autores irlandeses interesados en destacar la perversión de las instituciones y la sociedad en su obra. Cuando publicó su primera novela como Black, Banville contaba con una carrera de más de treinta y cinco años como escritor. Su primera colección de cuentos, *Long Larkin*, fue publicada en 1970 y a ésta le siguieron novelas importantes mejor conocidas como las “science novels” (1976-86) y las “art novels” (1989-98) (Dell’Amico, 2014: 106). En 2006 publicó su primera novela bajo la autoría de Black, titulada *Christine Falls*. Ésta dio inicio a la serie *Quirke*, que sigue a un patólogo

irlandés, del mismo nombre, en su viaje (como desplazamiento metafórico y literal) para tratar de descubrir y denunciar el encubrimiento de una red ilegal de adopción de menores a cargo de la iglesia católica y la élite dublinesa de los años cincuenta, donde los hijos de madres solteras eran enviados a Boston y adoptados por familias escogidas por la iglesia católica, la cual obtuvo grandes beneficios de esta práctica.

El propósito de este trabajo es analizar la función de los espacios cerrados en esta novela negra, *Christine Falls*. Como principal herramienta de análisis utilizaré lo que Luz Aurora Pimentel (2001a; 2001b) denomina sistemas descriptivos y configuración descriptiva para demostrar que, tras las puertas (en los espacios cerrados), se esconden los secretos más oscuros de la mayoría de los personajes, y cada vez que los diferentes narradores (en especial Quirke) acceden a estos lugares, un poco de la verdad sale a la luz, lo cual contribuye a la creación del suspenso en la obra. Esta verdad desestabiliza y cuestiona los supuestos valores morales de la sociedad dublinesa de los años cincuenta, entre ellos, las ideas dominantes de la religión católica y el concepto de familia. Asimismo, los espacios cerrados pueden interpretarse como símbolo de las ideas conservadoras (cerradas) que confluyen en la élite dublinesa en conjunción con instituciones como la iglesia, a las que se suma el poder social, económico y político que ambas ejercen y las alianzas que tejen para mantener su *status quo*, elementos que derivarán en una gran desventaja para los grupos vulnerables sobre —y a expensas de— quienes actúan, evidenciando la corrupción existente al interior de las esferas de poder.

Christine Falls es una novela donde el ambiente opresivo juega un papel primordial para el desarrollo de la acción. Este sentimiento de claustrofobia se transmite a los lectores por medio de las descripciones de los espacios desde la perspectiva de personajes diferentes, quienes terminan por darse cuenta de que, a pesar de parecer lugares “seguros”, en ellos se concentra la corrupción y el peligro. Monika Fludernik (2009) apunta que “apart from deictics and prepositional phrases of place, descriptions are the other main means of characterizing settings, of putting flesh on the bare bones of places” (42). Esta idea visualiza la importancia de las descripciones, en especial en las novelas *noir*, donde la atmósfera juega un papel casi tan importante como el mismo detective. Luz Aurora Pimentel (2001a) define a estos sistemas descriptivos en *El espacio en la ficción* como:

Un sistema descriptivo es una especie de tamiz o de filtro que sólo permite la inclusión de aquellos elementos que concuerden con él. El sistema descriptivo básico se definirá entonces como un sistema de contigüidades obligadas, semánticas o morfológicas, contigüidades que pueden reduplicarse incluso en la referencia. (59)

Sin embargo, estos sistemas no transmitirían un significado al lector sin sus partes constitutivas. Entre ellas están las configuraciones descriptivas, un tipo de:

Ordenamiento local [en las que] ciertas partes de la serie predicativa, al ser descritas, se ordenan de un modo particular, o guardan relaciones especiales que generan una cierta significación, y que, más tarde, habiendo abstraído de ese arreglo un *patrón semántico*, el patrón o configuración ha de reduplicarse en algún otro sistema descriptivo. (2001b: 73)

Es así como Black se vale de los sistemas y configuraciones descriptivas para establecer las relaciones de los personajes con los espacios y, entonces, crear un ambiente donde el suspenso e incertidumbre aumentan en cada capítulo. Estos espacios privados, de acuerdo con David Schmid (2012), quien, al igual que Pimentel, estudia este concepto (en su caso particular, dentro de la ficción detectivesca), observa que “the locked room epitomizes the extent to which the genre of crime fiction makes a fetish out of closure” (10), algo que Black explota a lo largo de la novela y que su detective se encarga de perturbar. Por esta razón, los espacios domésticos, como las casas y las mansiones, dejan de ser acogedores, y los que son más públicos, como las instituciones (el hospital, el convento y los bares), guardan varios secretos que se revelan tan pronto el detective Quirke los visita.

La novela inicia con Quirke, quien encuentra a Malachy, su hermano no biológico (Quirke es un hijo adoptado por la familia Griffin), en la oficina del primero a la media noche:

It was not the dead that seemed uncanny but the living. When he walked into the morgue long after midnight and saw Malachy Griffin there he felt a shiver along his spine that was to prove prophetic, a tremor of troubles to come. Mal was in Quirke's office, sitting at his desk. Quirke stopped in the unlit body room, among the shrouded forms on their trolleys, and watched him through the open doorway. (Black, 2006: 7)

Para Quirke, estar rodeado de cadáveres no es nada fuera de lo común. Su oficina es un espacio seguro: “the morgue was his territory” (Black, 2006: 9). Sin embargo, la presencia de alguien vivo rompe con el orden de las cosas y provoca que el patólogo lo considere un mal augurio. Mal es una presencia invasora en “the shadowy dark of the body room” (Black, 2006: 8), y verlo modificar el expediente de una mujer llamada Christine Falls es la primera pista de que algo no está bien. La noche y la oscuridad de la morgue se explotan para esconder sus acciones; además, Mal aprovecha la ebriedad de Quirke para no contestar sus preguntas, lo que dificulta la interpretación de los hechos. Aún así, la sensación de inquietud permanece en Quirke y en el lector, y la primera semilla del misterio se siembra después del encuentro nocturno de los hermanos.

De esta manera, se plantea el misterio de la novela. Quirke comienza a sospechar de Malachy después de descubrir que, en efecto, el expediente de Christine Falls fue modificado y que alguien sacó su cuerpo del hospital sin que Quirke tuviera oportunidad de examinar la verdadera causa de su muerte. Cabe señalar que el patólogo es una especie de detective renuente a realizar su papel de investigador, ya que sabe que sus preguntas pueden romper con el delicado orden establecido en su vida, en especial, el orden familiar. Ésta es una de las características principales que comparten los detectives de las novelas irlandesas, según Maureen T. Reddy (2015): “the detectives in Irish novels are not so much free as they are miserably lonely; they are decidedly unfree, permanently damaged by their own toxic family relationships” (128). Son estas complicadas relaciones familiares las que Quirke se verá obligado a cuestionar una vez que decida confrontar a su hermano adoptivo. El detective de esta novela, entonces, se convierte en un agente trasgresor del orden y del espacio doméstico, ya que varias partes de la investigación se habrán de llevar a cabo en los hogares de sus propios familiares.

La novela sigue principalmente las acciones de Quirke, pero hay otros personajes que ofrecen una perspectiva más amplia de los hechos. Es importante tomar en cuenta estos diferentes puntos de vista que adopta la voz narrativa, ya que los personajes en los que se focaliza sirven como un filtro para la interpretación de los hechos; por lo tanto, las impresiones de cada personaje en un espacio están estrechamente ligadas con su caracterización, es decir, con sus prejuicios, su crianza, sus valores y sus afiliaciones sociales y culturales. Ejemplo de esto es Sarah, cuñada de Quirke y la mujer de quien el patólogo está enamorado. Pimentel (2019) en *El relato en perspectiva* destaca que un principio fundamental de los sistemas descriptivos es la perspectiva:

Qué aspectos del espacio diegético, y desde qué ángulo se registren, dependerá directamente del observador que asuma la descripción. Por otra parte, el observador no sólo organiza la descripción y se construye en su deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo. (41)

Sarah se considera una forastera en Dublín ya que es estadounidense, lo que le da la habilidad de observar los hechos de forma más objetiva. Cuando organiza una fiesta en casa para celebrar a su suegro por haber obtenido una condecoración pontificia, observa:

There was a low buzz of talk in the drawing room. The guests, a score or so, stood about in clusters, the men all alike in dark suits, the women bird-bright and twittering. [...] She felt guilty for not being able to like these people, Mal's friends, mostly, or the Judge's. Apart from priests—always so many priests! —they were businesspeople, or people in the law, or in medicine, well-heeled, watchful of their privileges, of the place in the city's society, such as it was. She had acknowledged to herself a long time ago that she was a little afraid of them. (Black, 2006: 33)

De este modo, su hogar se vuelve un lugar en el que se siente incómoda. La configuración descriptiva que hace el narrador se concentra en las personas reunidas en la sala de estar: profesionistas elegantes y párrocos. Cabe destacar que la sala de los Griffin representa la exclusividad existente en la élite dublinesa ya que no cualquiera puede ser parte de ella. Por otro lado, da a conocer las razones por las que celebran a sus miembros: las condecoraciones otorgadas por la iglesia católica.

Sarah se encuentra en esta incómoda situación social cuando Quirke llega a la fiesta. La cocina es el único lugar donde el patólogo siente que hay un poco de privacidad; sin embargo, todavía puede escuchar el discurso que el juez, su padre adoptivo, da desde la sala a los invitados: "You all know where, and what, I came from, and how fortunate I've been, both in public and in private life" (Black, 2006: 39). Resulta irónico que el juez hable de su vida pública y privada, y que, además, declare ante sus invitados que todos conocen su verdadero "yo" ya que, a medida que la novela avanza,

el lector (y Quirke) llegan a la conclusión que este personaje vive de las apariencias que presenta ante el público: por más que trate de convencer a los demás de ser un hombre honesto, su hijo adoptivo le quitará poco a poco la máscara.

La estadía de Quirke en la fiesta no dura mucho tiempo ya que la tensión entre los hermanos crece cuando Mal se entera de que su hermano hizo llorar a Sarah: “‘You have no place here, Quirke,’ Mal said, speaking evenly. ‘You may think you have, but you haven’t’” (Black, 2006: 43). La expulsión de Quirke de la celebración resalta su función como agente trasgresor del orden familiar. Reddy (2015) afirma que:

The Irish family may be ‘necessary basis of social order’ while at the same time being the locus of abuse, oppression, and misery. Perhaps, then, that social order is of a piece with its basis—abusive, oppressive, miserable, and dangerous—and therefore disruptions in it are in fact desirable, leading to a greater social good than would its restoration. (129)

Si la familia es un pilar de la sociedad irlandesa que está corrompida, Quirke es la figura perfecta —y necesaria— para evidenciarlo: el hermano adoptivo y alcohólico que hace muchas preguntas cuando los demás personajes preferirían que se quedara callado. Antes de dejar la celebración, otra pista se descubre cuando Maggie, la vieja trabajadora doméstica de la casa, revela que Christine Falls solía trabajar para los Griffin antes de morir (Black, 2006: 44). Este dato se convertirá en otro de los principales motivos por los que Quirke decide seguir con su investigación.

Después de recuperar el expediente de Christine Falls (que había desaparecido misteriosamente) y de nuevo estudiar su cadáver, Quirke descubre lo siguiente:

Quirke, still in his gown and green rubber apron, sat on a high stool by the big steel sink, smoking a cigarette and thinking. [...] here in this windowless room that always reminded him of a vast, deep, emptied cistern it might have been the middle of the night. The cold tap in one of the sinks had an incurable slow drip, and a fluorescent bulb in the big multiple lamp over the dissecting table flickered and buzzed. In the harsh, grainy light the cadaver that had been Christine Falls lay on its back, the breast and belly opened wide like a carpet bag and glistening innards on show. (Black, 2006: 55)

En primer lugar, el expediente revela que el cuerpo de Christine se encontró en el hogar de una mujer llamada Dolores Moran en Dublín y no en Wexford como Mal le aseguró a Quirke. En segundo lugar, la autopsia le revela a Quirke la verdadera causa de muerte de Christine: hemorragia postparto. La causa de muerte de Christine resuena en Quirke más de lo que está dispuesto a admitir, ya que él también perdió a su esposa después de que diera a luz.

Los descubrimientos ya mencionados son posibles gracias a que el detective de la novela se encuentra en un espacio donde se siente cómodo y que lo provee de las herramientas para continuar con sus preguntas. La morgue es un lugar que reiteradamente se describe como frío, oscuro y silencioso. Pimentel (2001b) establece que “En la base de estas configuraciones [descriptivas] está la *iteratividad*, ya que si no se reduplicara la *figura* dibujada por una descripción no sería posible aislar estas partes de la serie predicativas en un subconjunto, ordenado de manera particular en *configuración descriptiva*” (74). Aunque el uso de estos adjetivos puede resultar conflictivo para el lector, puesto que en lugar de invitarnos a este espacio parece repelernos, es importante tener en mente que, viéndolo desde la perspectiva de Quirke, éste es un lugar que le revela varios secretos. Por esta razón, la escena refuerza una de las ideas que se han establecido desde el inicio de la novela: Quirke es un hombre interesado en descubrir los misterios que guardan los cadáveres que estudia. En este caso en particular, las circunstancias que rodean la muerte de Christine Falls son otro incentivo para que el patólogo siga investigando: “Yes, he was fascinated by the mute mysteriousness of the dead. Each corpse carried its unique secret—the precise cause of death—a secret that it was his task to uncover. For him, the spark of death was fully as vital as the spark of life” (Black, 2006: 55).

El siguiente paso para la investigación de Quirke es visitar la casa de Dolores (o Dolly) Moran. Sin embargo, ella no lo deja entrar y propone que vayan a un bar para platicar:

She brought him to a pub called Moran’s [...]. Despite the mildness of the evening a tripod of turf sods was smoldering in the fireplace and the air was fuggy with turf smoke, and at once Quirke’s eyes began to water. [...] Moran’s was not a house into which a consultant from the Holy Family Hospital could easily blend, even one who was only a consultant to the dead. (Black, 2006: 55)

Moran's es un lugar neutro para los dos, además de ofrecer una ilusión de privacidad para hablar de un tema tan delicado como las circunstancias en las que murió Christine: Quirke se siente cómodo en un bar, ya que visita a menudo este tipo de establecimientos, y sabe que si Dolly bebe lo suficiente, ésta terminará revelando lo que sabe. Por su parte, Dolly prefiere el bar, ya que cree que así puede esconderle a Quirke lo que sucede en su hogar. A pesar de sus esfuerzos, Dolly termina cediendo ante la presión de Quirke, admite que Christine vivía con ella y cuenta lo que pasó la noche de su muerte: “Something went wrong. She was bleeding, the sheets were soaked. [...] When I came back she was in a bad way” (Black, 2006: 61). Quirke no se da por vencido y decide acompañarla a su casa con la esperanza de que Dolly acceda a contarle más de lo que sabe:

She opened the door and stepped into the hall but still he was not finished with her. “Did you deliver the child, Dolly–Chrissie’s child?”

She had not switched on the hall light and he could barely see her outline in the darkness.

“It wouldn’t have been the first one I ever did.” He heard her sniff. “Little girl, it was.”

He moved toward the doorway but stopped on the threshold, seeming to meet an invisible barrier. She had her back to him, still in the dark and would not turn. (Black, 2006: 63-64)

Este pasaje es significativo porque confirma varias de las sospechas de Quirke: que Dolly está implicada con las personas que tratan de encubrir la verdadera causa de muerte de Christine y que ella no fue el primer caso con estas características. La extrema cautela con la que Dolly habla del tema evidencia que éstas son personas peligrosas. Pero a Quirke le es imposible confirmar esta información ya que Dolly se niega a dejarlo entrar tanto a su hogar como a los secretos que resguarda. De esta forma, la casa de Dolly se convierte en un espacio impenetrable para el detective.

La seguridad que siente Dolly en su casa queda vulnerada muy pronto, ya que descubre a dos personas que vigilan sus movimientos, lo que la impulsa a actuar y enviar por correo un diario donde escribió la verdad que se negó a revelar a Quirke. Cuando regresa a su hogar percibe que algo anda mal:

In the hall she felt a draft from the back of the house but took no notice. Even when she heard the wireless playing softly in the kitchen [...]—she supposed it must have been on when she went out and in her hurry she had forgotten to turn it off. She hung up her coat and went into the living room. Here, too, the air had an unaccustomed chill. [...] When she looked over her shoulder they were standing in the kitchen doorway. (Black, 2006: 83)

Las descripciones del ambiente en su hogar son clave para que Dolly se ponga alerta: las inusuales corrientes de aire y el frío que siente en su sala son síntomas de la amenaza que se acerca y que se confirma una vez que nota a los extraños en la puerta de la cocina. Como era de esperarse, éstos la asesinan y a Quirke se le llama para inspeccionar la escena:

The living room was a chaos of overturned chairs, spilt drawers, a disemboweled sofa, papers torn and strewn. [...] Beyond him there was more disorder, indecent in the glow of a single, bare bulb.[...]

She had been tied to a kitchen chair, bound at the ankles with her own stockings and at the wrists with lengths of electric wire. The chair was overturned and she lay on the floor on her right side. (Black, 2006: 84)

Quirke por fin cumple su cometido: entrar a la casa de Dolly Moran, aunque ambas tuvieran que ser destruidas para permitirle el acceso. La evidencia que dejaron los asaltantes en el lugar sólo le ayuda a confirmar que, en efecto, el caso de Christine Falls esconde aún más secretos y tratar de descubrirlos implicará un riesgo personal para el detective.

La novela, a partir de este momento, intercala episodios entre Boston y Dublín para la resolución del misterio. En Boston, uno de los lugares importantes es St. Mary's, el orfanato al que envían a la bebé de Christine después de su nacimiento con la intención de que sea adoptada por una familia católica. Varios personajes describen el lugar, en especial la oficina de la madre superiora, donde se lleva a cabo el trámite de adopción: "Massive mahogany table, six high-backed chairs that no one had ever sat on, glass-fronted bookcases [...]; in a wall niche a three-quarters-life-sized statue of the Virgin stood" (Black, 2006: 85). "The familiar smells—floor polish, carbolic soap, institutional cooking, babies—stirred in Claire an excited mixture of emotions" (Black, 2006: 90). Las descripciones de St Mary's tienen efectos diversos en

los personajes, pero siempre se hace notar el aspecto imponente e incluso intimidante del orfanato, el cual termina reflejándose en la madre superiora, Sister Stephanus, una mujer dispuesta a hacer lo que sea necesario para que los bebés sigan siendo adoptados. Es así como Claire Stafford termina en la guardería del orfanato:

[A] long, low room, painted a dazzling white, with rows of identical cribs facing each other along two walls. Nuns in white habits moved about, some bearing swaddled babies in the crooks of their arms with a sort of cheery, practiced negligence. Something fierce and zealous came into Sister Stephanus's smile. "The nursery," she announced. "The heart of St. Mary's, and our pride and joy. (Black, 2006: 94)

En este momento, los personajes se enfrentan a la verdad de lo que se hace en St. Mary's, ya que lo pueden observar de forma física en la guardería, que es el "corazón" del lugar (y el corazón de la operación que investiga Quirke). Sin embargo, el lector no puede evitar sentirse incómodo al descubrir la manera en que las monjas tratan a los bebés: como una mercancía casi desechable que tarde o temprano reclamará la iglesia católica para sus propios fines.

La casa de Claire y Andy Stafford se convierte en el nuevo hogar de la bebé Christine después de que deciden adoptarla en St. Mary's:

[S]he knew she could turn it into a home; best of all, it was hers-theirs-for it was all paid for [...]. It was gray clapboard with a steep roof and a nice porch at the front with a swing. They had the three rooms upstairs, as well as the kitchenette and bathroom. The living room was full of light, and there was an arched window in the gable end, like the window in the alcove of the church, that looked right into the heart of an old walnut tree growing at the side of the house. (Black, 2006:108)

Claire ve un hogar lleno de posibilidades para el futuro de su familia, pero a medida que avanza la novela, se da cuenta de que estaba equivocada, ya que ahí Andy mata a la bebé porque nunca pudo aceptar que fuera adoptada y los prejuicios que esto conllevaba:

When she awoke again it was the silence that awakened her, a silence that had something wrong with it. [...]

The light was not switched on in the room, yet she saw the scene [...], with harsh, unreal brightness. Andy was standing beside the baby's crib, motionless [...]. What he was holding in his hands might have been a wadded-up sheet, but she knew, of course, that it was not. (Black, 2006: 194)

Después de la muerte de la bebé Christine, la casa de los Stafford deja de ser un lugar acogedor: las descripciones del silencio casi ominoso en la casa y de la oscuridad del cuarto de Christine demuestran lo fácil que era romper las ilusiones de Claire, lo cual también es un presagio del fatídico futuro que le depara a los Stafford.

De regreso en Irlanda, Quirke prosigue con su investigación pese a las advertencias de Mal y la muerte de Dolly. El patólogo decide visitar a su padre adoptivo con la esperanza de contarle sus inquietudes acerca de Mal y sus sospechas sobre la muerte de Christine Falls. No obstante, el Juez desestima sus preocupaciones. Cuando entra a la casa, Quirke nota que “The air in the hall was dead and there was a trace even here of an old man's musty smell. [...] He had been happy here, when Nana Griffin was alive” (Black, 2006: 124). La descripción de la casa contrasta con la percepción que Quirke tiene de ella, puesto que a él no le importa el olor desagradable que se percibe ya que es un lugar asociado con buenos recuerdos. El ambiente en la casa puede interpretarse como un reflejo de la persona que la habita, un hombre viejo que representa los valores apreciados en la sociedad irlandesa y que se encarga de mantenerlos con su trabajo.

Sin importarle las constantes advertencias (y amenazas) de varias personas para que deje de investigar el caso de Christine, Quirke sigue con sus esfuerzos para descubrir la verdad. El inspector Hackett le revela que no ha habido avances en el caso porque “‘I've been directed to drop the investigation’ [...] ‘Orders from up high’” (Black, 2006: 177), lo cual confirma una de las sospechas de Quirke: la gente implicada en la muerte de Christine tiene el poder suficiente para detener una investigación oficial. Entre ellos están los Caballeros de San Patricio (la orden a la que pertenece Mal) y otros personajes influyentes de Dublín. Por otro lado, Hackett también le proporciona otra pista para que Quirke siga con sus indagaciones, pues lo anima a visitar un lugar llamado Mother of Mercy Laundry, donde “They take girls that have got themselves in trouble and work them till they've [...] expiated their sin” (Black, 2006: 178).

Esta lavandería pertenece a los lugares también conocidos como “Magdalen workhouses” donde “girls and women were effectively incarcerated—many for their entire lives—for perceived sexual digressions, including pregnancy as a result of premarital intercourse and rape” (Dell’Amico, 2014: 114). En los pasajes en los que Quirke se encuentra en este lugar, él percibe “From within the body of the building [...] the rumble of hand-operated machinery and the raucous voices of women at work. There was a smell of heavy, woven things, wool, cotton, linen” (Black, 2006: 179). Pero no le es posible comprobar lo que en realidad se encuentra dentro de este lugar ya que la monja que lo atiende, Sister Dominic, se rehúsa a dejarlo entrar más allá del vestíbulo, a darle alguna información sobre Dolly Moran y la verdadera función de la lavandería.

Las atrocidades que se cometen dentro de la lavandería parecen ser tantas que, aunque Quirke no pueda entrar a comprobar por sí mismo, éstas salen a relucir tarde o temprano. Cuando decide regresar a hacer más preguntas, en el callejón al lado del edificio se encuentra con “[T]he young woman who on his previous visit had almost run into him in the corridor with the laundry basket. [...] She looked different in a way that he could not make out at first” (Black, 2006: 218). Ella le hace saber que Sister Dominic le había mentado cuando le aseguró que no sabía quién era Dolly Moran, ya que Dolly frecuentaba la lavandería para recoger a los bebés y “[send] them off to America” (Black, 2006: 219). Así pues, los secretos que contienen los espacios cerrados en la novela poco a poco salen a la luz gracias a las personas que se ven directamente afectadas por ellos: en este caso, por una mujer que se ve en peligro de que le quiten a su bebé para llevarlo a Estados Unidos.

El último lugar en la novela que alberga la corrupción que ha afectado a todos los personajes de una manera u otra es Moss Manor en Boston, el hogar de Josh Crawford, suegro de Quirke. El patólogo visita la residencia en la última parte de la historia, después del ataque que sufrió en la calle a manos de dos hombres que lo habían amenazado previamente, advirtiéndole que dejara de hacer preguntas sobre el caso de Christine Falls. Al darse cuenta de que Dublín no era un lugar seguro para él, decide viajar a Boston para poner distancia entre él y la ciudad y saber de una vez por todas qué sucedió con la bebé de Christine. Cuando Quirke entra a Moss Manor, repara en:

The atmosphere in the house had a faintly tacky feel [...]. Twenty years ago he had been impressed by the mock-Gothic awfulness of Moss Manor; now that ghastly splendor had to his eye a certain dinginess—was it the wear and tear of time, or just his general disenchantment, that had dimmed the former grandeur of the place? No, it was the years: Josh Crawford’s house had grown old with its owner. (Black, 2006: 242)

Esta mansión se describe varias veces; los sistemas y configuraciones descriptivas funcionan para resaltar el impacto que tiene el imponente edificio en los personajes. Sin embargo, ésta es una grandeza anticuada que, en lugar de ser atrayente, termina por repelerlos. Su diseño laberíntico se vuelve un obstáculo para que Quirke encuentre la lógica de los acontecimientos que sabe que suceden ahí. El diseño también puede interpretarse como un reflejo de la mente de Josh Crawford, un hombre que, mientras se encuentra en un invernadero —el “corazón” de la mansión— con Quirke admite que “I’m planter. Some people plant grain, other plant trees—me, I plant souls” (Black, 2006: 249). Cabe destacar que el invernadero es un lugar hecho de cristal, lo que simboliza la fragilidad del sistema que se ha creado y de las mentiras que se dicen por parte Josh Crawford y los caballeros de St. Patrick para mantenerlo. Una vez que esto se revela, las cosas comienzan a desmoronarse, y los secretos ya no pueden ser contenidos en los espacios cerrados.

Después de esta parcial confesión y de la muerte de Josh Crawford, Quirke visita dos veces el orfanato de St Mary’s para preguntar por la bebé de Christine. En su primera visita, la madre superiora se niega a darle información, y Sister Anselm lo intercepta en el jardín del orfanato, un lugar más alejado del ambiente opresivo de la oficina de Sister Stephanus. Ahí, Sister Anselm revela que la bebé de Christine está muerta y que ella no era la primera en ser trasladada de Irlanda a Boston para darla en adopción: “A scheme that has been going for twenty years. [...] They call it charity, but that’s not what it is, it’s power, just naked power” (Black, 2006: 277). En su segunda visita, Quirke por fin encuentra quién estaba detrás de la muerte de Christine: su padre adoptivo, el juez Garret Griffin. Aunque Quirke lo confronta diciéndole que la red de adopción ilegal tiene que desmantelarse, el juez demuestra que no se arrepiente de sus acciones: “You don’t see the living. It’s God’s work we’re doing. [...] God’s work. You won’t stop it. And by Christ, Quirke, you better not try” (Black, 2006: 336). El villano queda desenmascarado y ya

no hay forma de que sigan escondiéndose los secretos que guardan las instituciones. Aún así, Quirke sabe que esta corrupción no se limita a estos lugares, ya que la gente que trabaja y habita ahí es la encargada de reproducirla en la sociedad.

Cuando el patólogo recibe el diario que escribió Dolly Moran sobre la red de adopción, se lo entrega al inspector Hackett con la esperanza de que se hiciera algo al respecto. Hackett no tarda en recordarle que “‘There’ll be a lot of dust,’ he said, ‘if these particular pillars of society are brought down. A lot of dust, and bricks, and rubble’” (Black, 2006: 340). Entonces se confirma una noción prevalente en la historia y en el género de la novela negra: “En esta sociedad, las fechorías contra las que se enfrenta el detective son sólo pequeñas manifestaciones de un estado de corrupción y criminalidad endémicas que afectan a los pilares que sostienen el aparato social” (Santaulària, 2008: 84). *Christine Falls* evidencia que la probabilidad de que se haga justicia en el Dublín de los años cincuenta es casi imposible, ya que las personas que cometen los crímenes más atroces están respaldadas por la iglesia y el Estado, instituciones íntimamente ligadas en ese tiempo. Además, demuestra que es una ciudad donde la distancia entre la esfera pública y la privada está muy bien delimitada. Los personajes se encuentran en un juego de máscaras en el cual presentan sólo una faceta de su personalidad ante el público, mientras hacen cosas muy diferentes (y crueles) a puertas cerradas.

Como consecuencia de lo ya mencionado, puedo sostener que, en esta novela, los espacios cerrados funcionan como un símbolo de las mentes cerradas de la época, donde el castigo por parte de la comunidad y de las instituciones siempre se dirigía hacia los grupos más vulnerables: mujeres, huérfanos, niños, etcétera. Es por esta razón que estos personajes que han sido relegados a la parte *non grata* de la comunidad tienen mayor capacidad para denunciar las injusticias que experimentan por el distanciamiento que les han impuesto los grupos de poder. En la novela, la figura de Quirke, un producto institucional (al menos en su primera infancia, la cual vivió en un orfanato), nos ayuda a poner en perspectiva la manera en que la corrupción de estas instituciones afecta al individuo.

Por último, es importante mencionar que, a pesar de que la verdad se descubre, el libro tiene un final agridulce, puesto que el poder institucional impide que haya una justicia cabal. Es decir, la verdad no es equivalente a la obtención de justicia en la novela. Los sistemas descriptivos que utiliza Black para crear el ambiente opresivo en Dublín se vuelven vitales para que, al terminar la lectura de *Christine Falls*, la historia

de Quirke y Christine no deje de perseguir a los lectores: ¿qué dice sobre la sociedad esta falta de justicia? ¿Los grupos vulnerables están condenados a seguir sufriendo? La respuesta a estas preguntas puede darse en dos niveles. En el nivel narrativo, estos personajes están condenados a la vulnerabilidad, y aunque el lector lo desee, parece imposible que sus condiciones de vida mejoren, ya que los poderosos siempre se salen con la suya. En el plano del lector, se puede tomar como una reflexión y, tal vez, como una denuncia: las mujeres, los niños, los pobres siguen en peligro la mayoría del tiempo. Aunque el género *noir* puede parecer anticuado, ya que trata problemas a los que la sociedad se enfrentaba en la mitad del siglo pasado, Black demuestra que estos conflictos aún están presentes hoy en día, y así, la narrativa *noir* constantemente se renueva.

Referencias bibliográficas

- BLACK, Benjamin. (2006). *Christine Falls*. Picador.
- CLIFF, Brian. (2018). "Introduction". *Irish Crime Fiction* (pp. 1-23). Palgrave/MacMillan.
- DELL'AMICO, Carol. (2014). "John Banville and Benjamin Black: The *Mundo*, Crime, Women". *Éire-Ireland*, 49, (1), 106-120. <http://doi.org/10.1353/eir.2014.0008>.
- ELLROY, James; PENZLER, Otto. (Eds). (2011). "Foreword". *The Best American Noir of the Century* (pp. ix-xi). Houghton Mifflin Harcourt.
- FLUDERNIK, Monika. (2009). "The Surface of Narrative". *An Introduction to Narratology* (pp.40-52). Routledge.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001a). "Sistemas descriptivos". *El espacio en la ficción* (pp. 59-71). UNAM/Siglo XXI Editores.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001b). "Configuraciones descriptivas". *El espacio en la ficción* (pp. 72-88). UNAM/Siglo XXI Editores.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2019). "Mundo narrado I. La dimensión espacial del relato". *El relato en perspectiva* (pp. 25-41). UNAM/Siglo XXI Editores.
- REDDY, Maureen. T. (2015). "Contradictions in the Irish Hardboiled: Detective Fiction's Uneasy Portrayal of a New Ireland". *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 19(4), 126-140. <http://www.jstor.org/stable/24625212>.

- SANTAULÀRIA, Isabel. (2008). “Un estudio en negro. La ficción de detectives anglosajona desde sus orígenes a la actualidad”. En Isabel Clúa (Ed.). *Género y cultura popular* (pp. 65-107). Ediciones UAB, 2008.
- SCHMID, David. (2012). “From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction”. En Vivien Miller (Ed.). *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions* (pp. 7-23). Palgrave/MacMillan.

LA POLIFONÍA EN LA TRILOGÍA *ZARCO*, DE MARTA SANZ:
DE LA CELEBRACIÓN A LA MANIPULACIÓN

POLYPHONY IN MARTA SANZ'S *ZARCO* TRILOGY:
FROM CELEBRATION TO MANIPULATION

Deborah CAFIERO

UNIVERSITY OF VERMONT | Vermont, Estados Unidos

Contacto: deborah.cafiero@uvm.edu

ORCID iD [0009-0004-2931-3454](https://orcid.org/0009-0004-2931-3454)

Resumen

El ciclo de novelas negras escrito por Marta Sanz — *Black, black, black*, *Un buen detective no se casa jamás* y *pequeñas mujeres rojas*— hace alarde de una competencia de voces que se desenvuelve en cada novela de manera distinta. La polifonía viene a ser una estrategia narrativa fundamental y un núcleo temático de la trilogía, transformando la dinámica “negra” a la par que revela las relaciones entre los pudientes y los marginados de la sociedad. Las teorías bajtinianas de polifonía y heteroglosia permiten analizar las interacciones mutantes entre expresión, represión y manipulación por parte de voces distintas en la narración. El presente ensayo enfoca las novelas primera y tercera por su multiplicidad de narradores y la presencia de Paula Quiñones, defensora principal de las voces marginadas. *Black, black, black* revela el poder de la polifonía para iluminar las relaciones que subyacen la sociedad española contemporánea y, tal vez, para encaminar los procesos de control social (tales como la investigación policial) hacia fines más justos, dada una investigadora —Paula— que sabe escuchar, interpretar y encadenar las voces marginadas de la sociedad. En cambio, *pequeñas mujeres rojas* resalta las

Abstract

The three *noir* novels written by Marta Sanz—*Black, black, black*, *Un buen detective no se casa jamás*, and *pequeñas mujeres rojas*—feature a competition of voices that develops differently in each novel. Polyphony is a fundamental narrative strategy and central theme of the trilogy, transforming the *noir* dynamics even as it reveals the relationships between the powerful and the marginalized within society. Bakhtin's theories of polyphony and heteroglossia permit analysis of the shifting interactions between expression, repression, and manipulation among different voices in the narrative. This essay focuses on the first and third novels due to their multiplicity of narrators and the presence of Paula Quiñones, the trilogy's main defender of marginalized voices. *Black, black, black* reveals the power of polyphony to illuminate the relationships that underlie contemporary Spanish society, and perhaps to guide the processes of social control (such as police investigations) towards a more ethical purpose, given an investigator—Paula—who knows how to listen, interpret and bring together marginalized voices in society. In contrast, *pequeñas mujeres rojas* underlines the manipulative possibilities of heteroglossic competition, in which

posibilidades manipuladoras de la competencia heteroglósica, en la cual se le abre la oportunidad a un actor malicioso —Jesús Beato— de ofuscar la diversidad de voces para encarrillar el discurso público a su favor. La presencia tan destacada de la polifonía reúne la temática comprometida de la trilogía con su transformación del género negro, permitiendo que la novela negra sirva como “china en el zapato” del lector y encarne los esfuerzos, éxitos y fracasos de los marginados a la hora de buscar la justicia.

a malicious actor —Jesús Beato— can take advantage of the opportunity to obfuscate vocal diversity and channel public discourse in his favor. The conspicuous presence of polyphony connects the political themes of the trilogy with its transformation of genre, allowing the *noir* novel to function as a “stone in the reader’s shoe” and embody the efforts, successes, and failures of the marginalized as they strive for justice.

Palabras clave: *Novela negra* || *Sanz, Marta* || *Polifonías* || *Expresión* || *Narración (Retórica)* || *Cuentos policíacos y de misterio españoles*

Keywords: *Noir fiction* || *Sanz, Marta* || *Polyphony* || *Expression* || *Narration (Rhetoric)* || *Spanish detective and mystery stories*

La trilogía escrita por Marta Sanz y conocida por su detective homosexual Arturo Zarco —*Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020)— expone una competencia de voces desde la primera novela, donde la narración en primera persona se turna entre tres personajes: Arturo Zarco como narrador de “Black 1: El detective enamorado”, Luz Arranz como escritora del diario en “Black 2: La paciente del doctor Bartoldi” y Paula Quiñones, la narradora de “Black 3: Encender la luz”. Para añadir, cada sección de *Black, black, black* plantea otro nivel dialogante: “Black 1” y “Black 3” son llamadas telefónicas entre Zarco y Paula (su exmujer), mientras que las entradas del diario de Luz en “Black 2” están dirigidas al Dr. Bartoldi, psiquiatra y destinatario imaginario (Sanz, 2010). Luego, el segundo libro del ciclo, *Un buen detective no se casa jamás*, devuelve el foco narrativo a Zarco, aunque reclama la participación dialógica de Paula mediante una serie de llamadas telefónicas nunca respondidas (Sanz, 2012). En *pequeñas mujeres rojas*, la narración se reparte de nuevo entre Paula y Luz —las dos narradoras de la primera novela ausentes en la segunda— mientras Zarco sirve de narratario (Sanz, 2020).

Este juego de narradores abre una competencia de voces como tema repetido y matizado en la trilogía. *Black, black, black* manifiesta tres modelos de dialogar a lo largo de las tres investigaciones de la muerte de la geriatra Cristina Esquivel, cuyo

asesinato sirve de motor iniciador de la trama. La novela comienza cuando Arturo Zarco es contratado por los padres de la difunta para que compruebe sus sospechas sobre el viudo Yalal Hussein, inmigrante y albañil marroquí. Este objetivo evidentemente racista provoca disgusto por parte de Zarco, pero de buena gana el detective intenta adoptar el estilo dialogante de los interrogatorios *hard-boiled*, culminando en su fracaso detectivesco. Posteriormente, el diario en “Black 2” presenta un lado de un diálogo fantaseado, creando un autorretrato en que Luz se atribuye una fuerza y agencia que le faltan en la “vida real” de la novela. Por fin, “Black 3” ofrece un modelo dialógico concreto y empático que le permite a Paula resolver el enigma central. Por lo tanto, *Black, black, black* explora una gama de modelos dialogantes para acabar abrazando la diversidad mediante la aceptación lingüística, ofreciendo una visión del mundo —no exenta de ironía— donde la incorporación de voces diversas, especialmente las más marginadas, puede llevar a la verdad. Desde el patrón de novela negra, la exposición de la solución representa un paso hacia una sociedad regida por la justicia, aunque su plena realización quede siempre fuera del alcance del detective.¹

La proliferación de voces dentro de *Black, black, black* evoca el concepto de polifonía novelística de Bajtín, una afinidad ya notada por José Ismael Gutiérrez (2014): “Bajtín, el padre conceptual del dialoguismo y la polifonía, de haber podido leer la obra de Sanz se habría sentido muy complacido” (113). En particular, las teorías de Bajtín ayudan a precisar las posibilidades gozosas de una polifonía sentada, no en una confluencia armónica de voces como la polifonía musical que surgió en el siglo x, sino en la competencia y el conflicto. Precisamente así, Bajtín caracteriza la evolución literaria desde las tradiciones épica y lírica de la Edad Media hasta la novela decimonónica: “The naïve and stubborn coexistence of ‘languages’ [...] comes to an end—that is, there is no more peaceful co-existence between territorial dialects, social and professional dialects and jargons, literary language, generic languages within literary language, epochs in language and so forth” (Bakhtin, 1981b: 12). En su introducción a este texto, Michael Holquist (1981) subraya el optimismo del análisis bajtiniano de heteroglosia como “a happy redaction of the conditions otherwise so gloomily

¹ En general se ha afirmado que la novela negra —concebida como el subgénero de ficción detectivesca que nació en Estados Unidos a comienzos del siglo xx— niega la posibilidad de una plena realización de la justicia dentro del sistema capitalista moderno, aun cuando se esclarece la solución al enigma. Véase Lino (2013), Martín Escribà y Sánchez Zapatero (2007), Braham (2004) y el propio Raymond Chandler (1953).

charted by Derrida’s epigones as ‘difference’” (xxxii). *Black, black, black* abraza tanto el deleite de una polifonía combativa como el triunfo de la heteroglosia sabiamente aceptada al concederle la solución del enigma a Paula Quiñones, la investigadora que sabe entender la voz ajena e integrarla en un nuevo sistema indagatorio. En esta capacidad se asemeja al lector bajtiniano de la novela contemporánea: “Thus an active understanding, one that assimilates the word under consideration into a new conceptual system, that of the one striving to understand, establishes a series of complex interrelationships, consonances and dissonances with the word” (Bakhtin, 1981a: 282).

Asimismo, se escucha una multiplicidad de voces en *pequeñas mujeres rojas*, desde la alternancia narrativa entre Luz y Paula hasta las voces que se remontan a la Guerra Civil. La trama de la novela se presta a la inclusión heteroglósica, ya que incorpora entrevistas realizadas por Paula con el fin de identificar los restos de las víctimas de la guerra. Las entrevistas a los familiares de las víctimas, al igual que las fotografías de los difuntos, le permiten a Paula reconstruir el hilo de historias perdidas y extender la narrativa franquista en direcciones anteriormente prohibidas. Como describe Francisco Ferrándiz (2008) en su estudio de las exhumaciones recientes de fosas españolas anónimas, “Exhumation and narration are inextricably intertwined. Exhumations elicit storytelling” (177).

Sin embargo, la recogida de narrativas dispersas no acaba por ofrecerle al lector un paso hacia una sociedad española más justa y auténtica. En *pequeñas mujeres rojas*, las estrategias de Paula que tienden a vincular la investigación con la recreación polifónica no llevan a un clímax triunfante sino a la tragedia sangrienta. La polifonía en *pequeñas mujeres rojas* se ve por turnos explotada y atacada, tanto en su expresión de voces marginadas como en la investigación que las yuxtapone. Incluso una figura tan emblemática de la celebración heteroglósica como un barbero itinerante (Bakhtin, 1981c: 162) acaba manipulando la voz ajena hasta dominarla, enterrarla, silenciarla. Si la rivalidad de narradores en *Black, black, black* conforma una reivindicación de la diversidad polifónica junto con su aceptación, en *pequeñas mujeres rojas* la contienda heteroglósica desemboca en una batalla de identidades explícita, violenta e íntimamente entrelazada con el contexto histórico y contemporáneo del país. La celebración bajtiniana, al destruir “every nook and cranny of the habitual picture of the world” (Bakhtin, 1981c: 177), no parece haber previsto los frutos de esta manipulación heteroglósica.

El presente ensayo analiza el desarrollo y las implicaciones de la polifonía en las novelas primera y tercera de la trilogía Zarco. Ya que el análisis se centra en la figura de Paula Quiñones, se omite la segunda novela donde no aparece.

Black, black, black: Desde la apropiación de la voz ajena al abrazo de la diversidad

Black, black, black abre con un detective-narrador, Arturo Zarco, inspirado en los modelos “negros” del siglo xx. Zarco inicia su narración comparándose con el detective norteamericano Philo Vance, para después declararse “fuerte, viril” (Sanz, 2010: 13) como un detective *hard-boiled* clásico. En seguida, Zarco permite que el modelo “negro” le imponga un filtro visible, en la forma de gafas oscuras que distorsionan su percepción de la realidad madrileña: “Veo gris el cielo y las fachadas de los edificios de cuatro plantas y la ropa en los escaparates de las tiendas. Gris el cristal de mis gafas por dentro y las vidrieras de los locutorios, grises las antenas parabólicas y los líquidos que quedan en los culos de los vasos de vermú” (22). Sus gafas le enmarcan la realidad urbana según el estilo monocromático del cine *noir* clásico, representando un oficio en que “rebusc[a] entre las basuras un pasaje que ya [ha] leído” (17).

Con su manera siempre mediada de ejercer su profesión, Zarco intenta adoptar las estrategias discursivas de la novela negra clásica, en donde un detective-narrador toma posesión de su mundo novelístico con su estilo descriptivo. El ejemplo icónico apareció con Philip Marlowe, detective-narrador de las novelas de Raymond Chandler, cuyo lenguaje figurado engendró imágenes “that flash all around us like guns” (Hartman, 1983: 222) y llegó a conformar una tradición narrativa: “the paratactic, assertive voice of noir” (Varón González, 2020: 267). La misma Sanz (2014) observa que “la inocente acción de describir un paisaje, aspira a acotar -conquistar- un espacio” (11). En el esquema descriptivo de Chandler (1983), el detective-narrador “conquista” su entorno según clasificaciones socio-económicas donde el detalle es capaz de comunicar toda una verdad social oculta: “hotels and apartment houses and celebrated restaurants [...] owned by men who made their money out of brothels, in which a screen star can be the fingerman for a mob, and the nice man down the hall is a boss of the numbers racket” (236).

Zarco desenvuelve su conciencia de detective “negro” fijándose en detalles que reúnan el estilo cultural y la clase económica de lo observado: “Por la rendija atisbo un piso de espacios diáfanos, amueblado según las directrices de una revista de diseño. [...] Sin embargo [...] percibo pequeños detalles que personalizan una decoración pretenciosa en su minimalismo y manifiestamente *pija*” (Sanz, 2010: 37). Con estas palabras, Zarco enmarca a Cristina Esquivel, la primera víctima, dentro de la categoría de los “pretenciosos” de clase media, al mismo tiempo certificándose a sí mismo como experto en clasificaciones culturales. La palabra *pija* señala un vocabulario “indicative of types” (Jameson, 2016: 12), con el cual Zarco indica que sabe encajar a los actores sociales dentro de los papeles que ejercen.

Siguiendo otra práctica narrativa “negra”, Zarco cita las palabras de otros personajes con ortografía según su acento.² La transcripción “fiel” —es decir, distorsionada— de las palabras del otro refleja su categoría social, prosiguiendo una tradición realista que pretendía evocar distintas capas socioeconómicas a la vez que excluía las voces así deletreadas de la norma expresada con la voz del narrador.³ Por ejemplo, Zarco reproduce las palabras del viudo marroquí: “Ahora estoy en el paro. Piro soy albañil. ¿Qué pasa con mis suigros?” (Sanz, 2010: 39) Zarco deja claro que su distorsión ortográfica impone una distancia narrativa, social y emocional entre él y Yalal Hussein: “Lo he hecho [...] [c]omo un especialista en fonética que usa su espectrógrafo” (45). A continuación, intenta emprender un interrogatorio agresivo al estilo de novela negra. “Disparo una primera bala -dialéctica, retórica, verbal, en sentido figurado- para calibrar a Yalal Hussein” (Sanz, 2010: 40). De esta forma Zarco pretende apropiarse del discurso ajeno combinando la perspicacia con la agresión como herramientas principales de investigación.

Al final Zarco sufre un fracaso rotundo como detective “negro”, consecuencia no sólo de su incapacidad de desempeñar tanto la perspicacia como la agresión, sino del conflicto irresoluble entre el estilo discursivo “negro” y las identidades del siglo XXI. El autorretrato inicial de Zarco sitúa el núcleo de este conflicto dentro de la misma

² En *Red Harvest* (1929), la primera novela *hard-boiled*, Hammett (1974) llamó la atención a esta estrategia en su descripción de “Personville” pronunciado como “Poisonville”.

³ Tómese como ejemplo la transcripción de Emilia Pardo Bazán (2021) de las palabras de una mujer pobre en su cuento “En tranvía”: “Una ladronaza pintá y rebocá, como una paré” (10-11). El efecto excluyente de la ortografía distorsionada se ve multiplicado por el contraste entre la mujer pobre y los otros pasajeros adinerados del tranvía.

identidad del detective, al pasar desde los patrones de la novela negra hasta su propia homosexualidad: “No puedo evitar ser una persona pulcra ni que me gusten los muchachos de baja estatura y complexión débil” (Sanz, 2010: 13). Con estas palabras Zarco se reconoce como figura marginada y posiblemente rechazada por el género de su propio relato. Asimismo, está consciente de su estatus marginado entre sectores de la sociedad española, observando que los padres de la víctima, “no [lo] habrían contratado jamás” (18), si se hubieran enterado de su homosexualidad. Le molesta el cántico de Luz —“No es ni carne ni pescado, el señor alcanforado” (35)— así como la reacción que atribuye a Clemente, otro residente de la casa de vecinos —“Juraría que se está sonriendo, aunque es imposible que me haya reconocido como el señor alcanforado” (36). Para añadir, su voz de detective-narrador oscila entre características pertenecientes a la novela negra y otros momentos cuando reconoce su propia inseguridad. A modo de ejemplo, la descripción anteriormente citada del piso de Cristina Esquivel ofrece un momento donde el detective-narrador intenta dominar la investigación con una descripción que “acota” el escenario, pero cinco oraciones más adelante Zarco confiesa: “Procuro liberarme de mis prejuicios y de mis primeras impresiones. Me corrijo. Me purifico” (38). El propio Zarco reconoce que la estrategia “negra” de componer descripciones con detalles reveladores de categoría social constituye una toma de posesión narrativa que le coloca en la banda de los explotadores.

El conflicto dentro de “Black 1” entre el discurso “negro” y el discurso del siglo XXI se vuelve más audible mediante la transformación del monólogo en un diálogo. A diferencia del monólogo del detective-narrador convencional, utilizado para comunicar una visión controlada de la realidad y transmitir un código compartido con el lector, la conversación telefónica entre Zarco y su exmujer, Paula, desenvuelve una competencia de voces en la cual Zarco confiesa narrar “las cosas con deshonestidad [...] para ponerla nerviosa, para humillarla, para quedar por encima de ella” (Sanz, 2010: 125). De esta manera “Black 1” convierte lo metafórico en lo literal, transformando la voz de un narrador dominante en voces transmitidas por teléfono que concretamente intentan dominar a otro personaje. De manera parecida el juego polifónico novelístico, donde las voces distintas contienen ideologías que entran en una pugna simbólica (Bakhtin, 1981a: 333), sale a la superficie con acusaciones fundadas en la palabra ideológica. Cuando Zarco reproduce las palabras de Yalal Hussein con ortografía distorsionada, Paula rechaza el código compartido y aclara la ideología implícita como

una expresión de prejuicio —“Tienes prejuicios raciales, Zarco” (Sanz, 2010: 45). Es el marco dialógico de *Black, black, black* lo que permite la reevaluación de esta técnica narrativa. En el contexto de una conversación telefónica, la ortografía distorsionada hace hincapié en el significado acústico de imitar en voz alta un acento desprestigiado, lo cual se percibe en el siglo *xxi* como un reflejo de los prejuicios del hablante.

Con ortografía distorsionada, Zarco intenta apropiarse de la voz de otra identidad aún más marginada que la suya, utilizando una vieja estrategia genérica que le resulta contraproducente en el contexto político del siglo *xxi*. Paula se aprovecha de la debilidad narrativa de Zarco para iniciar una embestida vocal, cortándole el episodio con la declaración: “No me creo ni una palabra de lo que me estás contando, Zarco” (Sanz, 2010: 44). Paula logra quitarle a Zarco no sólo su preeminencia de intérprete narrativo sino su interpretación misma al insistir en las fuentes ficticias de su historia: “Se nota lo mucho que te gusta el cine [...]. La mujer con aspecto de travesti que sale del baño, enloquesida, los espejos rotos de la dama de Shangháí, el testamento inexistente, Lana Turner que recibe en minishort a John Garfield, Arturo Sarco tiene unos brazos poderosos que derriban a Yalal” (Sanz, 2010: 44). En su contraataque, Paula también reproduce una pronunciación distinta al castellano peninsular convencional para reemplazar la marginación racial impuesta por Zarco con un código cultural que enfatiza lo prestado y artificial de la narración de su exmarido.

El diálogo con Paula saca a la luz la debilidad narrativa de Zarco, producida por su combinación paradójica de inseguridad con un intento voluntarioso de imponerse mediante las estrategias del detective “negro” clásico. Más allá de los ataques de Paula, Zarco provoca su propio fracaso detectivesco con una ineptitud señalada por su pelea perdida contra los “flácidos bofetones” (Gutiérrez, 2014: 124) de Yalal Hussein, así como su “torpeza deductiva” (120) extendida por cada etapa de la investigación. Sin embargo, los comentarios de Paula acusan las debilidades y anacronismos del modelo mismo, inapropiado ya para interpretar las realidades del siglo *xxi*.

Con la narración de Paula en “Black 3”, se extiende una acogida a las voces e identidades previamente excluidas de la narración. Paula se decide por “ofrecerle a cada quien lo que necesita, poner[se] en su lugar, tender puentes” (Sanz, 2010: 246). Este proyecto pone el énfasis en la individualidad del sujeto —“a cada quien”— la empatía de la oyente —“ponerse en su lugar”— y la creación de comunidad —“tender puentes”; permite la apertura del texto a las voces y emociones de los más marginados

entre los marginados de la historia: los dos hombres marroquíes, Driss y Yalal. Una vez vistos y oídos desde la individualidad y la empatía, Driss y Yalal son percibidos como atractivos, cariñosos y merecedores de compasión. La exclusión de sus voces en las narraciones anteriores —aparte de la distorsión paródica— ha estorbado esa visión: “Me sorprende no haber encontrado ni en el diario de Luz ni en el relato de Zarco un indicio de que este hombre [Driss] me pudiera gustar” (Sanz, 2010: 245).

Paula no toma partido político al aplicar su práctica empática. A Ramiro Esquivel, el padre de la víctima, Zarco lo ha marginado con relación a un centro cultural definido por la clase media urbana representada por Zarco y la misma Paula, presentándolo “como un hombre racista, intolerante, y dada su insistencia en tal afirmación, testarudo y radical” (Bardavío Estevan, 2010: 158). Paula adopta otra actitud, no sólo por sus modales visibles sino por su reconocimiento interior de que Ramiro Esquivel “deja de ser un tipo tajante, seguro y antipático, para unirse en su debilidad al resto de los personajes” (Bardavío Estevan, 2010: 159). El trato respetuoso y comprensivo empleado por Paula hacia Ramiro Esquivel lo lleva a revelar la clave del enigma: que su hija geriatra les iba persuadiendo a los ancianos para hacerse con sus casas, lo cual sirvió de motivo de asesinato por parte del hijo de una de las ancianas así presionadas. El diálogo con Esquivel ofrece un ejemplo donde la auténtica empatía de Paula le sirve como instrumento eficaz de investigación. Para la investigadora coja, según Emily Difilippo (2019), “[l]a aptitud [...] para sentir empatía y de ‘leer’ las emociones del prójimo funciona como una especie de prótesis para facilitar la resolución del crimen” (57). Es más, su empatía le permite incorporar a su narración las voces diversas de la sociedad sin “hacer parodia”, como ocurre al final del episodio con Ramiro Esquivel: “Cuando me dirijo hacia la puerta, oigo su primera lamentación: —Mi hija [...] Y su lamentación segunda: —Mi hija” (Sanz, 2010: 280).

La multiplicidad de voces en *Black, black, black*, culminando con la narración de Paula, apunta al libro de Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, en donde sale “the utopian vision of a chorus of voices that compete with one another to create a polyphonic symphony of ideological diversity and exuberant nonconformity” (Fludernik, 2018: 196). Dentro de la polifonía calidoscópica de *Black, black, black*, hay que destacar el triunfo indagatorio de Paula Quiñones como el factor que transforma la “visión utópica” de diversidad bajtiniana en la utopía detectivesca del caso solucionado. La eficacia empática de Paula representa una nueva manera de convertir lo metafórico

en lo literal. Si bien la pugna simbólica analizada por Bajtín evoluciona en esta novela hacia un conflicto telefónico desencadenado en “voz alta”, la decisión investigativa de Paula por incorporar voces marginadas en lugar de enfrentárselas agresivamente atrae la “sinfonía polifónica de diversidad ideológica” a la episteme misma de novela negra.

Cabe señalar que la “utopía” ofrecida por Paula es incompleta y medio irónica. Desde el marco genérico de novela policial, Paula narra un final icónico donde la plena confesión del asesino reconstituye de forma utópica el orden tanto epistémico como social perturbado por el asesinato.⁴ Sin embargo, la confesión resulta ser una invención narrativa de Paula, quien ha comunicado a la policía sus sospechas sin llevárselas al presunto asesino. El método investigativo empático de Paula concretiza la heteroglosia utópica bajtiniana dentro del marco de una pesquisa literal, y la confesión culminante lleva tal utopía a su momento de suma encarnación; mas la ficticidad de la confesión le resta “carne” a la encarnación. Aunque el género negro suele concretar ciertas preocupaciones sociales que se encuentran en esta novela —entre ellas la corrupción y violencia inspiradas por el empuje capitalista— la paradoja de una ficción dentro de otra ficción devuelve el mensaje social a su origen metafórico para señalar la ambigüedad irónica de toda representación definitiva de “la verdad”.⁵ Sin descontar la deconstrucción narrativa activada por las invenciones de Paula, *Black, black, black* ofrece la posibilidad de un rescate de voces marginadas mediante una narradora-detective que adopta como principal instrumento indagatorio la atención empática a la polifonía. La segunda novela de la trilogía, *Un buen detective no se casa jamás*, excluye a este personaje (Sanz, 2012). En *pequeñas mujeres rojas*, vuelve la investigadora Paula Quiñones,

4 Maribel Colorado-García (2011) resume este lugar común de la crítica: “La pesquisa de un crimen y su resolución final representan en estos textos la parte esencial de la trama que utiliza la sagacidad intelectual del detective para restaurar el orden social que el acto criminal desestabiliza” (13). El cuento detectivesco en su forma más clásica ofrece una pesquisa regida por un “raciocinio científico” que puede restaurar conjuntamente el orden social, narrativo y hasta lógico. El desorden epistémico creado por los relatos de Zarco y Luz —el primero por su “derrota deductiva” y el segundo por su táctica de revelar “verdades dentro de mentiras”— es aún más profundo que el desorden social creado por el asesinato. Paula reemplaza el desorden epistémico con una “lógica de la empatía” que le permite reconstruir el camino hacia la verdad.

5 Susana Bardavío Estevan (2010) describe el juego de verdades dentro de *Black, black, black* como una construcción progresiva de “múltiples verdades cambiantes construidas discursivamente” (159), en el proceso de desmitificar estereotipos de imagen e identidad. Shanna Lino (2015) caracteriza *Black, black, black* como “antidetective novel” (37), “grounded in the postmodern tenet that any ultimate truth is not attainable” (38), con la función de enmarcar la experiencia migratoria según múltiples perspectivas que puedan aproximar las ambigüedades y complejidades de la sociedad española contemporánea. El presente ensayo lleva los análisis anteriores de verdades e ironías al campo narratológico de la heteroglosia, para después llegar de nuevo al ámbito de comentario social.

al suponer, para realizar otro triunfo de la justicia mediante una investigación de voces marginadas que por fin logran ser escuchadas. Esta vez, surgen de las víctimas asesinadas durante la Guerra Civil, los marginados de la historia española.

pequeñas mujeres rojas: la construcción y deconstrucción de la utopía heteroglósica

Al comienzo de *pequeñas mujeres rojas*, Paula llega al pueblo Azafrán con un equipo de especialistas y voluntarios dedicados a realizar una investigación forense de fosas halladas en la zona. Paula sigue un método dialógico parecido al de *Black, black, black*, llevando entrevistas con parientes de los fallecidos para descifrar las identidades de los huesos desenterrados. De esta forma, *pequeñas mujeres rojas* trata de una investigación fundada en el diálogo atento y compasivo para elucidar la solución a un misterio de la España posfranquista: *¿dónde quedan los restos de las víctimas de la Guerra Civil?* El proceso de esclarecimiento amplía la investigación detectivesca al nivel nacional, literalmente desenterrando la verdad escondida del país. Según el estudio de Francisco Ferrándiz (2008) de exhumaciones de las fosas de la Guerra Civil, la narrativa emerge de la exhumación como instrumento principal de iluminación: “the exhumation process provides an unprecedented, ephemeral and legitimate—albeit tense and painful—space for storytelling which cannot be replicated in any other environment” (183). En este sentido, la tercera novela extiende las posibilidades de la heteroglosia como conjunto de voces que confluyen sin fundirse al nivel discursivo de la historia de España.

El proceso parece llevar al éxito en asignar identidades biográficas a los restos exhumados, pero “los números no cuadran” (Sanz, 2020: 32); las historias que recibe Paula no caben dentro de la fosa conocida y deduce que existen otros recipientes de cadáveres. Le resulta evidente que no podrá resolver el enigma sin extender las fronteras heteroglósicas para incorporar otras perspectivas y temporalidades. Paula encuentra la clave dentro de un diario escrito en los tiempos de guerra por Jesús Beato, un barbero itinerante que logró hacerse patriarca del pueblo. De esta manera, Paula efectivamente obtiene la transcripción de un momento y perspectiva lejanos que le permite encontrar la fosa escondida, la más grande y estremecedora de todas.

La inclusión del diario abre la perspectiva temporal e ideológica de la novela de forma que evoca la descripción de Bajtín (1981c): “Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters [...] are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships” (263). Asimismo, la contribución del diario en la elucidación del misterio parece desvelar un proceso de construcción polifónica hacia la unidad temática, “the unified meaning of the whole” (262). Dentro del marco policiaco, “the unified meaning of the whole” se cristaliza en la solución al enigma, la cual plasma la significación de esta novela con los restos exhumados al final de la historia. De esta manera, el significado temático de reintegración representada por la solución se difunde por las corrientes políticas e históricas del país. Aunque el patrón de novela negra no permita una resolución plenamente justa, el esclarecimiento de la verdad constituye un primer paso hacia un futuro donde los oprimidos puedan alcanzar la justicia; de esa forma, *pequeñas mujeres rojas* parecería ofrecer un paso hacia una España más integrada y auténtica, desde la heteroglosia encarnada primero en el diario y, por último, en el desentierro de la fosa escondida.

Dentro de la fosa surge otra categoría de polifonía. Resulta que el hoyo contiene capas superpuestas de víctimas de sucesivos fusilamientos, después borradas de los registros oficiales y desaparecidas bajo un jardín de rosas perteneciente a Jesús Beato. En la novela se da voz a las víctimas y llegan a componer un tercer narrador en primera persona plural, experimentado como coro de voces internacional, de hecho, un revoltijo de identidades continuadas después de la muerte: “Nosotros somos el maestro y el destripaterrones, la mujer que no comulgaba, el palomo cojo y el masón y el chico que cantaba ‘La Internacional’ [...] los padres de Boreal y Harmonía, de Viento del Este y de Olmo [...] un estadounidense o un inglés” (Sanz, 2020: 151). El amasijo anteriormente humano se manifiesta con una carnavalesca mezcolanza de piezas humanas dentro de un conjunto de individualidades: “Nosotros, que fuimos los primeros, caímos de cualquier manera dentro de la fosa. Un brazo sobre una oreja y una oreja debajo de unas alpargatas [...] Nos fundimos los unos con los otros y, a la vez, seguimos conservando la individualidad de cada esqueleto” (Sanz, 2020: 196-7). Con la descomposición el revuelto anatómico se convierte en festejo de yuxtaposiciones grotescas: “Se nos iban deshaciendo las mejillas para dejar a la vista el instrumento

musical de las dentaduras. Se desmigajaban los cartílagos. Los cosquillosos gusanitos de la descomposición nos relamían los espacios interdigitales [...] Entrelazamos las hilachas de nuestras musculaturas y trasvasamos nuestros coágulos mediante un sistema de vasos comunicantes. Sexo del bueno” (Sanz, 2020: 197-8).

La descomposición dentro de la fosa vuelve literal el proyecto descrito por Bajtín: “to purge the spatial and temporal world of those remnants of a transcendent world view still present in it, to clean away symbolic and hierarchical interpretations still clinging to this vertical world” (1981c: 168). En la España falangista, que desembocaría en el franquismo, no faltaban “interpretaciones simbólicas y jerárquicas” con la intención de imponer “un mundo vertical”. Efectivamente, Jesús Beato registraba en su diario un proceso para incitar el fusilamiento valiéndose de “interpretaciones simbólicas” de los pueblerinos apuntados, incluida la supuesta lascivia de la hija del boticario, el acto del huelguista de nombrar Boreal y Harmonía a sus hijos, el delito del chico de cantar “La Internacional”. Las interpretaciones maliciosas inventadas por el barbero concretizan de forma paródica las interpretaciones simbólicas y jerárquicas impuestas por el franquismo.

Luego los “cosquillosos gusanitos” les relamen toda interpretación inculpatoria a las víctimas para reemplazarla con la libertad de nuevas yuxtaposiciones y fusiones inesperadas. “It is necessary to liberate all these objects and permit them to enter into the free unions that are organic to them, no matter how monstrous these unions might seem from the point of view of ordinary, traditional associations” (Bajtín, 1981c: 169). Con estas palabras, Bajtín describía el impacto a la vez liberador y grotesco de las descripciones de Rabelais. De hecho, la descomposición carnavalesca dentro de la fosa se asemeja a la cara “grotesca y cómica” de la muerte en Rabelais, conforme con el análisis de Bajtín (1981c: 194). Al igual que la muerte omnipresente y por eso celebratoria de Rabelais, la cantidad de cadáveres mezclados favorece el ambiente carnavalesco dentro de la fosa común. Asimismo, la diversidad anatómica se extiende al plurilingüismo de las víctimas, como dejan ver las intromisiones incoherentes de Dickie, participante inglés desde las Brigadas Internacionales. Las yuxtaposiciones lingüísticas llevan a una creatividad lexical —“*Esmerulda, amurillo, arzul, risa fuscia, nigro, magente, verda*” (Sanz, 2020: 198)— ejercida por los fusilados en juegos de palabras prolongados por los años de entierro anónimo.

Parecería irónico que una colección amontonada de cadáveres pueda encarnar, por su misma cantidad masiva y años de represión, una celebración de voces y cuerpos parecida a la heteroglosia bajtiniana. En efecto, *pequeñas mujeres rojas* no deja un sabor de alegría ni celebración sino una sensación de violencia acelerada. Para analizar la relación ferozmente irónica entre polifonía y brutalidad en esta novela, hay que salir de la fosa de víctimas para escuchar las voces de los vencedores. Principalmente Jesús Beato, barbero itinerante malicioso, sabe aprovechar la heteroglosia como instrumento para insinuarse dentro de las conversaciones de Azafrán y manipular el discurso a su favor. Realiza una conquista lateral al pueblo torciendo el discurso ajeno; concretiza la estrategia descrita por Sanz (2014) en *No tan incendiario*: “Conquistar un lugar: a veces el núcleo; otras veces, una periferia invasiva, unos márgenes depredadores, se extienden hacia el origen de irradiación de los discursos” (12). Jesús Beato distorsiona las palabras e historias de los azafraneses para exagerar las divisiones ideológicas entre los pueblerinos, entrelazando las verdades, las interpretaciones y las invenciones: “A Jesús Beato no se le escapaban ni los pecados ni los delitos. Los machihembraba hábilmente para hacerlos incluso más imperdonables” (Sanz, 2020: 174). En su diario, construye hilos narrativos y argumentales conforme con las asociaciones de la manipulación: “Jesús Beato escribía lo que veía y lo que quería ver. Era lo mismo [...] No respetaba las reglas del espacio-tiempo ni las relaciones de causa-efecto, pero todo lo amañaba para que pareciese verdad. Escribía lo que le convenía” (Sanz, 2020: 177). Sus maniobras devienen cada vez más crudas, exageradas y por fin violentas con el fusilamiento de las víctimas, quienes acaban dentro de la fosa finalmente descubierta por el equipo de investigadores. El desenlace despiadado resulta servir la ambición de Jesús de robarles los bienes y terrenos a los fusilados, de manera que la astucia del barbero convierte la manipulación ideológica en asesinatos concretos, con el fin aún más concreto de obtener bienes raíces y poder económico. De esta forma, la fosa encarna tanto las motivaciones ocultas de la ideología fascista en la Guerra Civil, como las funestas consecuencias de una heteroglosia manipulada y explotada.

Los descendientes de Jesús Beato, motivados asimismo por la codicia, intentan seguir controlando el discurso, pero, menos habilidosos que el patriarca, no logran ocultar los pecados de familia. Entienden que el discurso manipulado es el elemento fundamental que permite a la familia guardar los bienes obtenidos: “Nos importaban los aserraderos, las fábricas de muebles, los pisos, las acciones, los aparcamientos, las

casas rurales que eran todas nuestras, nos importaba todo lo que se podía evaporar u oxidarse de golpe. Las reclamaciones. El escándalo. El jardín. Nos importaba [...] ¡La reputación!” (Sanz, 2020: 248) Al verse incapaces de controlar la heteroglosia, los hijos, yernos y nueras de Jesús tratan de apagarla con el robo del diario del patriarca. Enfrentados con la ineficacia de esta estrategia recurren a la violencia, primero asesinando a Samuel Beato —el hijo de Jesús que pasó el diario al equipo de investigadores— y después secuestrando a Paula Quiñones, la investigadora principal. Se ve una degeneración desde la manipulación discursiva, emprendida con éxito para ganar riqueza de vía indirecta, a una brutalidad asesina que resulta en la detención rápida de casi todos los perpetradores. También es posible conceptualizar esta dinámica como un paso más desde el campo de las palabras al de la acción: la manipulación de la voz de los marginados abre el camino para su fusilamiento, lo cual lleva a un ataque físico a los que procuren desenmascarar la relación entre discurso y violencia corporal.

En contraste con las manipulaciones exitosas de Jesús Beato e incluso con los actos violentos de sus herederos, las comunicaciones auténticamente heteroglósicas de los fusilados no logran salir de la fosa ni afectar los acontecimientos de la novela. Los enterrados sólo pueden dejar susurros lejanos que Paula Quiñones, anclada al mundo de arriba, no distingue. Paula, como investigadora, dirige sus pesquisas hacia las voces polifónicas para luego estructurar con ellas una narrativa esclarecedora, pero Luz, en su función de narradora, se encarga de expresar las voces que rodean a Paula sin que ella las perciba. La amiga-narradora transmite no sólo las voces de los enterrados, sino la perspectiva de criaturas silvestres que ignoran a Paula mientras esta se arrastra por el bosque antes de su captura y subsiguiente tortura y asesinato. Luz contrapone la indiferencia de los animales del pinar a la naturaleza utópica vista en el cine infantil, donde seres serviciales ayudan a los humanos de corazón puro según la “visión maravillosa” de un mundo que “[o]jalá fuera cierto” (Sanz, 2020: 276). María Ángeles Naval (2021) describe las comunicaciones que nunca llegan de estos “animalitos Disney” como “una parodia de la convencional representación folclórica de los peligros que arrostran las mujeres y de los príncipes y cazadores que acuden a salvarlas” (58), pero, además, ofrecen otro eco de una heteroglosia utópica, ya sea internacional o inter-especie. En un mundo que “ojalá fuera cierto”, las voces que lleguen desde los fusilados o animales bondadosos pueden salvar a los inocentes; pero en el mundo donde se encuentra Paula, resultan inútiles contra las maniobras de Jesús Beato y su estirpe.

Una vez capturada Paula y metida en el “artefacto” para sujetar ganado, Luz enfrenta una dificultad narrativa grave: ¿cómo describir la tortura de Paula con suficiente detalle para “herir con el lenguaje” (Sanz, 2020: 287) sin incurrir en “una posible visión sexualizada” (Baños Palacios, 2021: 338) de la tortura femenina? Luz encuentra la solución al rechazar “la mirada fetichista del voyeur” (Baños Palacios, 2021: 337) —implícita en la descripción retenida de “qué lugares y cuántas veces fue violada, qué laceraciones y amputaciones sufrió, cómo finalmente pereció” (Sanz, 2020: 284)— a favor de un lenguaje de precisión industrializada: “sangre, marcaje, descornado, guillotina, atrapadora, collera, bloqueo, corvejones” (285). De hecho, la “mirada fetichista” compone el discurso hegemónico de la persecución femenina,⁶ arrollando la voz de la víctima para convertir cualquier relato de femicidio en “*snuff movie*” (Sanz, 2020: 284). Luz recurre a soluciones narrativas, incluida la evocación de actos de tortura que no va a narrar o la descripción deshumanizante del “artefacto”, que apuntan hacia la agonía de Paula sin adoptar su voz. Se puede puntualizar la voz de Paula durante la escena de su tortura como una “focalización ausente”, una voz narrativa y foco visual centrales pero ausentes de su propio relato. Según Mieke Bal (2018), “absent focalization [...] is just as much a feature of a narrative text as its presence; ‘who cannot focalize?’ as important a question as ‘who focalizes?’” (236). La decisión de Luz de constatar la “focalización ausente” de Paula intenta burlar la voz hegemónica que busca apropiarse del sufrimiento expresado por una mujer torturada; representa una defensa de las voces marginadas contra la manipulación del opresor.

Las consecuencias de la manipulación heteroglósica

La estrategia principal de Jesús Beato —“deliberate ideological manipulation of others’ discourse” (Fludernik, 2018: 199)— pertenece a las teorías bajtinianas expuestas en *The Dialogic Imagination*. Efectivamente, se percibe una progresión desde *Black, black, black* hasta *pequeñas mujeres rojas* paralela con la progresión desde *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (publicado en 1929) hasta *The Dialogic Imagination* (cuatro ensayos escritos entre

⁶ Notado por Baños Palacios (2021) al indicar el análisis de escopofilia en el cine clásico norteamericano realizado por Laura Mulvey en su artículo “Placer visual y cine narrativo” (336).

1934 y 1941). Fludernik (2018) describe el desarrollo del concepto de heteroglosia entre los dos libros: “From the libertarian embracing of a multiplicity of voices Bakhtin here moves to the [...] ironic or satirical muse of dialogic discourse” (197-8). Se ha visto que Paula Quiñones abraza la polifonía en *Black, black, black* como su instrumento principal de investigación y esclarecimiento, una herramienta tanto profesional como vital para resolver el enigma y exculpar al presunto asesino, Yalal Hussein. Por lo contrario, *pequeñas mujeres rojas* representa la heteroglosia como inútil (los cuerpos y voces revueltos de la fosa escondida) o malintencionada (Jesús Beato).

Fludernik (2018) reconoce las posibilidades manipuladoras de la heteroglosia pero, al igual que Bajtín, sigue enfatizando los efectos emancipadores de tal manipulación en su análisis de textos poscolonialistas.⁷ No obstante esta interpretación optimista, el abuso de la heteroglosia puede establecer relaciones de poder que después permiten una amenaza desvelada: “Ahora vuelven a pasear por las calles españoles con pistolas a los que se les llena la boca llamándose es-pa-ño-les” (Sanz, 2020: 153). La voz del “patriota” reclama la lengua para sí, sin dejar espacio fuera de su esencialismo lingüístico: “Otra vez hay españoles que gritan *olé*, porque el *ole* es una palabra que no tiene explicación, el *ole* es una palabra que sale del corazón y, además, forma parte de nuestro gentilicio” (Sanz, 2020: 154). Es todo lo contrario de la creatividad lingüística que surge de la fosa anónima, hogar de los vencidos.

Paula, lidiando bajo la bandera de la polifonía empática, pierde la contienda. No se resuelve la pugna de voces marginadas; más bien, los esfuerzos por suprimirlas se vuelven extremadamente violentos. Aunque al final sus voces y cuerpos por igual se desentierran, el asesinato de Paula muestra que las injusticias de violencia corporal y silenciamiento siguen vigentes en la España de 2020, fecha en la que cierra el ciclo Zarco. Además, el abrazo compasivo a las voces marginadas para resolver problemas sociales ya parece pertenecer a una época remota;⁸ los años más recientes han revelado las posibilidades

⁷ Fludernik (2018) analiza la manipulación heteroglósica al lector en la novela *How to Get Filthy Rich in Rising Asia* escrita por Mohsin Hamid, como un instrumento para provocar “disaffection and resistance in the reader, achieving ethical and affective dissonance” (209). La yuxtaposición de las palabras “achieving” y “dissonance” revela una perspectiva mayormente solidaria con esta estrategia.

⁸ Según Sánchez Zapatero y Reyes Martín (2018), *Black, black, black*, en calidad de novela negra, introduce un “caballo de Troya” por su voluntad de subvertir el sistema del mercado editorial desde dentro de un género popular (s.p.). Para extender la metáfora, *pequeñas mujeres rojas* convierte el caballo en una bomba deconstructiva: tanto la muerte violenta de Paula como la decisión de Luz de guardarse sus deducciones (a diferencia de Paula en *Black, black, black*)

políticas de la manipulación heteroglósica que “machihembra” (Sanz, 2020: 174) las verdades con la verdad a medias y la pura invención, “amañándolo todo para que parezca verdad” (177). Siguiendo el ejemplo de Bajtín, podemos descifrar la distorsión ideológica detrás de la manipulación heteroglósica hasta escuchar una proliferación de voces que acaba en el cinismo y el abuso del poder.

Referencias bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981a). “Discourse in the Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 259-442). University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981b). “Epic and Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 3-40). University of Texas Press.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (1981c). “Forms of Time and Chronotope in the Novel”. En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson y Michael Holquist, Trads.) (pp. 84-258). University of Texas Press.
- BAL, Mieke. (2018). “In the Absence of Post”. En Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen y Richard Walsh (Eds.), *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives* (pp. 231-250). Ohio State University Press.
- BAÑOS PALACIOS, Gema. (2021). “¿Es el texto un cuerpo y el cuerpo, un texto?: Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), 323-324. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.835>.
- BARDAVÍO ESTEVAN, Susana. (2010). “Discurso e identidad en *Black, black, black* de Marta Sanz”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, (8), 151-163. <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1471>.
- BRAHAM, Persephone. (2004). *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. University of Minnesota Press.

desarman las expectativas del lector a la vez que sugieren que la sociedad española va retrocediendo en su capacidad de incorporar voces marginadas para incrementar la justicia.

- CHANDLER, Raymond. (1953). *The Long Goodbye*. Ballantine Books.
- CHANDLER, Raymond. (1983 [1946]). "The Simple Art of Murder". En Howard Haycraft (Ed.), *The art of the mystery story* (pp. 222-237). Carroll & Graf.
- COLORADO-GARCÍA, Maribel. (2011). *El género detectivesco y su representación en la novela mexicana del siglo XXI* (Tesis doctoral, Western Michigan University, USA). Recuperado el 10 de julio de 2023 de <https://scholarworks.wmich.edu/dissertations/359>.
- DIFILIPPO, Emily. (2019). "'Todos en el mismo saco': discapacidad y crisis de la vivienda en *Black, black, black* (2010) de Marta Sanz". *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 1(1), 45-60. <https://doi.org/10.3828/bchs.2019.4>.
- FERRÁNDIZ, Francisco. (2008). "Cries and Whispers: Exhuming and Narrating Defeat in Spain Today". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9(2), 177-192. <https://doi.org/10.1080/14636200802283704>.
- FLUDERNIK, Monika. (2018). "Ideology, Dissidence, Subversion: A Narratological Perspective". En Divya Dwivedi, Henrik Skov Nielsen y Richard Walsh (Eds.), *Narratology and Ideology: Negotiating Context, Form, and Theory in Postcolonial Narratives* (pp. 193-212). Ohio State University Press.
- GUTIÉRREZ, José Ismael. (2014). "Las masculinidades alternativas en la narrativa *antidetectivesca* de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco". *Letras Femeninas*, 40(2), 109-127. <https://www.jstor.org/stable/44733724>.
- HAMMETT, Dashiell. (1974 [1929]). *Red Harvest*. Cassell & Company.
- HARTMAN, Geoffrey H. (1983). "Literature High and Low: The Case of the Mystery Story". En Glenn W. Most y William W. Stowe (Eds.), *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory* (pp. 210-229). Harcourt Brace Jovanovich.
- HOLQUIST, Michael. (1981). "Introduction". En *The Dialogic Imagination* (Caryl Emerson, Michael Holquist, Trad.) (pp. xv-xxxiv). University of Texas Press.
- JAMESON, Fredric. (2016). *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. Verso.
- LINO, Shanna. (2013). "Víctima, detective y femme fatale: En busca de estrategias de empoderamiento femenino ante la inmigración en la novela negra española". *L'Érudit Franco-Espagnol*, 4, 65-85.
- LINO, Shanna. (2015). "Mediated Moralities of Immigration: Metaphysical Detection in Marta Sanz's *Black, black, black*". En Debra Faszter-McMahon y Victoria L.

- Ketz (Eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts: Crossing the Strait* (pp. 37-52). Routledge.
- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. (2007). “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 49-58. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110049A>.
- NAVAL, María Ángeles. (2021). “Estirpe de perpetradores (*pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 26, 39-60. <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>.
- PARDO BAZÁN, Emilia. (2021 [1899]). “En tranvía (Cuentos dramáticos)”. *Obras completas* (Tomo XXIII). Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno. Recuperado el 10 de julio de 2023 de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092310>.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier; REYES MARTÍN, Raquel. (2018). “Escribir contra el discurso hegemónico, de la teoría a la acción: *No tan incendiario* y la narrativa de Marta Sanz”. *Olivar*, 18(27), e022. <https://doi.org/10.24215/18524478e022>.
- SANZ, Marta. (2010). *Black, black, black*. Editorial Anagrama.
- SANZ, Marta. (2012). *Un buen detective no se casa jamás*. Editorial Anagrama.
- SANZ, Marta. (2014). *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*. Editorial Periférica.
- SANZ, Marta. (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Editorial Anagrama.
- VARÓN GONZÁLEZ, Carlos. (2020). “The long goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz’s crime novels”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21 (2), 255-273. <https://doi.org/10.1080/14636204.2020.1760437>.

COMO RECREACIÓN DE LA VIOLENCIA, ¿ES POPULAR LA NOVELA NEGRA?*

IS THE CRIME NOVEL POPULAR AS A RECREATION OF VIOLENCE?

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO | Morelia, México

Contacto: rodrigo.pardo@umich.mx

ORCID iD: 0000-0001-9657-0144

Resumen

En el artículo se analiza la popularidad de la novela negra en relación con su representación de la violencia y su presunto carácter dirigido a un público masivo. Más allá del modo en el que la recrea, la novela negra propone una visión crítica del modo en el que opera la violencia en las sociedades contemporáneas, lo cual constituye una de las razones por las cuales se ha constituido como un género de gran aceptación entre el público lector. Se explora cómo la recepción de la novela criminal, entendida en cualquiera de sus posibilidades mediáticas y diversidad de soportes, se encuentra en la intersección de dos aspectos: la recreación de la violencia y su impacto en el interés de los lectores, y su supuesta condición popular, que afecta las valoraciones críticas desde la academia al estar dirigida a un público amplio y formar parte de otros fenómenos de la cultura pop, como el cine o la televisión. Los lectores de este género se enfrentan a la disyuntiva de interpretar estas historias como críticas al *statu quo* o reconocer la manera en que los pretendidos antihéroes refuerzan el sistema establecido. Este artículo aborda estas tensiones en términos del modo en el que inciden en la comprensión de una práctica literaria y el modo en el que recrea el mundo extratextual.

Abstract

In the article, the popularity of crime novels is analyzed in relation to their portrayal of violence and their presumed appeal to a mass audience. Beyond the manner in which they depict violence, noir novels offer a critical view of how violence operates in contemporary societies. This critical perspective is one of the reasons why the genre has gained significant acceptance among readers. The article explores how the reception of crime novels, whether through various media formats or different platforms, intersects with two aspects: the recreation of violence and its impact on reader interest. Additionally, the genre's supposed popularity influences critical assessments, as it caters to a broad audience and is part of other pop culture phenomena such as cinema and television. Readers of this genre face a dilemma: interpreting these stories as critiques to the status quo or recognizing how the so-called antiheroes reinforce the established system. The article delves into these tensions, examining how they shape our understanding of literary practice and the extratextual world.

* Este artículo forma parte del proyecto 320702, "La semiosis entre redes culturales y procesos mentales. Modelos cognitivos y cultura". Ciencia Básica y/o Ciencia de Frontera, modalidad Paradigmas y Controversias de la Ciencia 2022.

Palabras clave: *Novela negra*||*Crimen en la literatura*||*Cultura popular*||*Literatura popular*||*Violencia en el arte*

Keywords: *Noir fiction*||*Crime in literature*||*Popular culture*||*Popular literature*||*Violence in art*

Sobre la novela criminal como expresión de las violencias

La novela criminal es un género marcado por la historia de su recepción (Ascari, 2007; Knight, 2017; Martín Cerezo, 2006; Raczkowski, 2017; Rzepka y Horsley, 2010). Desde el hecho específico de su lectura por parte de un público mayoritario hasta su difusión en puntos de venta diversos (plataformas como Amazon o Wattpad, puestos de periódico, supermercados, estaciones de autobús) se configura como un conjunto de textos que exacerban ciertos aspectos de la realidad en pro de la aceptación y entusiasmo de un mayor número de lectores. Hablamos de una literatura violenta. El animal político que somos actúa en sociedad y de acuerdo con una cultura históricamente construida; en este contexto, la literatura es una práctica cultural (la novela criminal, por supuesto) y la violencia es otra. Su confluencia, la literatura como constatación (expresión, recreación, crítica) de la violencia, ha cobrado, en las últimas décadas, una fuerza y una expresividad difícil de entender en otro momento (Falke *et al.*, 2023).

Aunque se considera a la novela criminal como el modo más directo de dar a conocer las circunstancias de la realidad inmediata, también es posible pensar que estas ficciones recrean (en términos hiperbólicos) situaciones desde una perspectiva que, al cabo, pareciera exaltar y no cuestionar la violencia que se ejerce desde las distintas esferas del poder (Simpson, 2022): desde la estatal hasta la de la relación íntima, desde lo macro hasta lo micro. La violencia se corresponde con un conjunto de relaciones de poder, las cuales se basan en la disparidad, en la falta de equilibrio: “desde el punto de vista de la violencia [...], no existe igualdad, sino —en la mejor de las hipótesis— poderes igualmente grandes.” (Benjamin, 1991: 195). La violencia no es sólo una manifestación aislada o pasajera, sino, en muchos, persistente de los distintos discursos ideológicos y el modo en el que se ejercen; se ponen en práctica en el espacio íntimo y en la plaza pública, pero, en todos los casos, sobre el cuerpo (a este respecto, ver Sánchez Vázquez, 1998). De manera clara, es posible entender que:

La acción violenta en cuanto tal es la acción física que se ejerce sobre individuos concretos, dotados de conciencia y cuerpo, pero, asimismo, se ejerce directamente sobre lo que el hombre tiene de ser corpóreo, físico. Decimos directamente, porque el cuerpo es el objeto primero y directo de la violencia, aun cuando, en rigor, ésta no apunte en última instancia al hombre como ser meramente natural, sino como ser social y consciente. [...] No interesa la alteración o destrucción del cuerpo como tal, sino como cuerpo de un ser consciente, afectado en su conciencia por la acción violenta de que es objeto. (Sánchez Vázquez, 2003: 451-452)

Sin embargo, esto pareciera secundario en términos de la novela criminal clásica, aunque constituye la base de todo crimen. Se asocia esta literatura con la resolución de un enigma a partir de la aplicación sistemática de una lógica con pocas variables (Kociatkiewicz y Kostera, 2012), en el modelo de los novelistas ingleses Arthur Conan Doyle y Agatha Christie que pervive en nuestros días en buena parte de la producción criminal. Esta tendencia dio paso, en 1929, al género negro con la publicación de *Red Harvest* (1992), novela de Dashiell Hammett (ver la definición de esta perspectiva novedosa en Chandler, 1970: 9-13).

Hay una narrativa de la violencia que define la novelística que en Colombia parece mirar hacia la calle, el narcotráfico y la violencia organizada que relata Fernando Vallejo (2004); hay una novela criminal en español, que ha sido llamada neopoliciaco, con Manuel Vázquez Montalbán (2022) o Paco Ignacio Taibo II (2020) como exponentes destacados, que explora la violencia cotidiana, la lucha entre los grupos del poder y los individuos, donde nadie es inocente; en otro ámbito discursivo, se ha desarrollado la literatura del narco, que desplaza a los narcocorridos en tanto expresiones populares que difunden y alimentan en términos míticos y simbólicos lo que sucede en un México productor e intermediario ineludible de la droga que pasa a los Estados Unidos, ficcionalizando las vicisitudes del crimen organizado, la corrupción, el dinero fácil: más vale morir como un rey que morir como un buey, dice la canción, como se puede apreciar en prácticas escriturales tan diversas como las de Élmer Mendoza, Gabriel Trujillo Muñoz, Hilario Peña o Imanol Caneyada (con relación a la producción latinoamericana, ver *Antología Latinoir*, 2018 y Apostolidis, 2021).¹

¹ Hay una diversidad como las propuestas nórdicas (Romero Benguigui, 2020), entre otras de distintos espacios del orbe (Crovi, 2014; Ziethen, 2019), pero este artículo busca centrar su atención en el *mainstream* anglosajón y en la producción en español.

El origen de la práctica de la novela criminal (denuncia, morbo, solaz, distracción o disección de una sociedad) se remonta a una discusión del siglo XIX en torno a las relaciones entre la realidad y la ficción. El naturalismo francés, que pretendía el reflejo, esto es, el testimonio de los hechos de primera mano (desde la antropología, ver Andrade y Uribe, 1896), influyó en la narrativa latinoamericana escrita en español con la propuesta de un modo distinto de aproximarse al mundo, de construir un discurso sobre la sociedad. Sin embargo, como ha señalado Manuel Prendes (2003) en este sentido, “en estas nuevas visiones de la realidad se presenta la faceta negativa y sórdida de los círculos sociales de la civilización urbana, clase dirigente incluida” (156), lo que conlleva una aproximación parcial, cuando menos, a la realidad, destacando ciertos aspectos en demérito de otros.

La literatura criminal, en la que comprenderíamos la literatura de misterio, policiaca, *hardboiled* o negra (Cordón García, 2009; Gubern, 1982; James, 2010; Valles Calatrava, 1991), tiene menos de dos siglos en circulación, casualmente un periodo similar al que podemos ubicar la literatura popular, y que tenemos de definirla como práctica diferenciada, gracias a la propuesta de Madame de Staël (Culler, 2014). La novela por entregas, o de folletín, en sus facetas de difusión noticiosa y promotora de ficciones, se vuelve por su carácter popular (de lo inmediato, de bajo costo, de lenguaje coloquial, de usar y tirar) en el espacio por excelencia para este género literario. Un fenómeno similar se presenta en los Estados Unidos, en la cultura que orbita en torno a la segunda guerra mundial, cuando se da una literatura más o menos masiva en las revistas *pulp* (llamadas así por su impresión en papel reciclado, a partir de la década de los veinte). Hoy en día, los fenómenos de producción y difusión del género criminal parten de las series de televisión y el *streaming* (Forshaw, 2017), se consolidan en múltiples videojuegos, continúan en las producciones cinematográficas y sólo de manera parcial, limitada, se reproducen en textos escritos, impresos o digitales.

Aproximaciones a la literatura entre lo popular y lo culto

La novela criminal conlleva una carga ideológica a partir de un cuestionamiento de la sociedad contemporánea, posterior a la segunda guerra mundial; tiene “como referente la novela dura norteamericana. [y por tanto, se constituye] Como crónica de una

sociedad compleja, conflictiva, competitiva y urbana” (Song, 2010: 461). En tanto crónica, la aspiración de esta perspectiva narrativa es aproximarse a lo inmediato, lo cotidiano; su origen se remonta a la novela de folletín decimonónica (Charles Dickens, Alejandro Dumas, etcétera), dirigida a un público amplio, a partir del presupuesto de la idea de progreso de los positivistas franceses y la presupuesta justicia del aparato estatal al que hace referencia Michel Foucault (2018) en términos críticos. La popular novela de folletín remite a una realidad reconocible por los lectores, no en el intento de darla a conocer, función que cumplen con mayor o menor fortuna los *mass media*, sino en el afán de cuestionar su validez, recrear sus mecanismos de operación, validar y, al mismo tiempo, subvertir los discursos sobre la realidad.

El esquema de la novela policiaca (la de enigma, se entiende) se agotó cuando se evidenció que la violencia es instrumento que valida todo sistema; de algún modo, la novela criminal, desde mediados del siglo xx, presupone que nadie escapa incólume en las relaciones sociales; la corrupción y el ejercicio de la violencia son prácticas habituales de cualquier sujeto. De esta manera, la visión crítica puede leerse también como una justificación del *statu quo* y del modo en el que operan los aparatos de Estado:

la certeza del futuro no puede reconciliarnos con la barbarie de hoy, la arre-
metida estúpida o la tortura. [...] con la “imitación fiel”, aunque el realismo
protestaba contra la realidad social, se solidarizaba estéticamente con el resto
de la realidad, la admitía y aceptaba. La nueva generación de escritores, espe-
cialmente los narradores, llevó hasta sus últimas consecuencias la voluntad de
cambiar la realidad, y comenzó por desconfiar de ella, por impugnarla y des-
prestigiarla. Allí se origina la violencia de esta literatura. (Adoum, 1978: 211)

En este sentido, esta narrativa “acepta” la violencia, evita la ingenua intención de res-
tablecer un orden corrupto desde su nacimiento, pero al mismo tiempo, resta respon-
sabilidades al Estado y a la sociedad organizada frente al crimen. Sólo el individuo, el
héroe que actúa en solitario, cuyas motivaciones y métodos son cuestionables, puede
conformar un orden moralmente correcto, desde su particular y limitada perspectiva.

A fin de mimetizarse con el espacio al que remite, sin que ello signifique que deje de ser un discurso ficcional que no puede identificarse con la realidad que emula, la narrativa de la violencia en el norte de México utiliza un lenguaje que emula el habla de la calle. Es posible recoger una descripción de esta literatura en el ámbito anglosajón que define, con variados matices, de qué modo se opera este cambio estilístico, cuyo trasfondo es claramente ideológico en tanto la recreación del habla popular es un intento de hacer pertinente un discurso operado y conformado desde la élite:

La belleza de la frase pasa a ser un elemento secundario. Sólo cuenta el montaje de las imágenes. La novela se hace cine. La imagen debe alcanzar al lector en su carne, como un golpe. El estilo aspira tan sólo a ser eficaz. Un estilo coloquial, con sus repeticiones, sus esperanzas, sus palabrotas, sus defectos, será recibido con alegría. El *argot* pasará a primer término. (Narcejac, 1982: 71)

Lo coloquial nos refiere al mundo de la masa, de las clases sociales que son la base de la pirámide productiva. ¿La novela criminal, que se autoedita en Amazon, se escribe en la plataforma X o en Wattpad, que se vende en el supermercado con portadas estridentes, es para esas clases?

Hablar de literatura popular es vincular dos conceptos más por costumbre que por sus cualidades de relación. La práctica literaria es producida por un número cada vez mayor de sujetos (autores, productores, que sin embargo sigue constituyendo un número muy limitado de sujetos); asimismo, es reproducida de manera masiva gracias a los nuevos sistemas de impresión (desde el offset a la tampografía); las versiones en audio y en archivo digital (soportes renovados, sujetos a la obsolescencia programada), y de modo consecuente, es consumida por un público cada vez más amplio, pero aun así minoritario, en el contexto de un planeta superpoblado (no llega a diez por ciento de lectores) y que se muestra más interesado (alienado) por la cultura de masas producida, promovida y difundida por los medios de comunicación y un *statu quo* que opera a partir de las exigencias del mercado global.

Solemos asociar a las novelas de culto con la literatura popular por un proceso de exclusión; suelen ser textos marginales, si tomamos en cuenta los cánones académicos o que se tornan “de culto” al margen de las valoraciones de la crítica, lo cual se relaciona con el prestigio y con los distintos campos literarios (Sandberg, 2020). El

culto implica que sólo los iniciados, quienes “comparten la fe”, pueden leer en su justa medida la novela en cuestión; ello se relaciona de manera muy íntima con circunstancias que, si bien pueden ser incentivadas/perpetuadas por el mercado, también se corresponden con un momento sociohistórico, económico y político, el cual posibilita (es decir, desata) un interés de un grupo por un tema, un autor o un texto que se valora en términos hiperbólicos, y como decía antes, herméticos.

Sin embargo, si convenimos en hablar de literatura popular, ésta sólo es posible a partir de la convergencia entre dos fenómenos. El primero, tecnológico, se refiere a la evolución desde la prensa de tipos móviles de Gutenberg hasta la impresión láser, por un lado, y desde la pantalla monocromática hasta el libro digital y el teléfono celular multifuncional con iluminación LED; en segundo lugar, está el acceso de un número cada vez mayor de personas a la educación, desde el siglo XVIII ilustrado hasta el siglo XXI digital, sin que ello implique desdeñar que más de 750 millones de personas mayores de ocho años no saben leer ni escribir en el mundo. La idea de *bestseller* remite a un consumo masificado de un producto literario (*fiction* y *no-fiction*), y conlleva la apreciación de la literatura, su producción-distribución-adquisición-consumo, en términos de mercado. Recordemos que para ello se hace indispensable la definición de la propia práctica literaria, a partir del texto *De la littérature: considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Madame de Staël (2015).

Es posible hablar de consumo masivo, o popular, en el siglo XIX (Hauser, 1988), cuando la literatura comienza a ser leída por más personas, cuando se “vulgariza”; los alfabetas comienzan a aproximarse a los textos ficcionales por distintas razones: tienen una mayor educación formal, disponen de más tiempo libre, optan por la lectura como solaz o evasión, satisfacen con la lectura ciertas exigencias de prestigio social, responden a modas o tendencias de la sociedad de consumo; además, se desarrollan nuevas tecnologías de impresión que facilitan la reproducción a gran escala. De manera paralela a este proceso de masificación, las elites dejan de lado una literatura popular, o popularizada; la academia la desprecia o la estudia en tanto fenómeno cultural, presuntamente inferior, predecible y esquemática. Resulta interesante que esto justamente se encuentra en la base de la definición de la tragedia (Aristóteles, 1945), donde se indica que un buen dramaturgo debe escribir historias reconocibles para el público, pero entretenidas y distintas a partir de las peripecias propuestas. A pesar de ello, la popularidad de un texto literario impreso (e incluso, hoy, digital) tiene un

alcance menor si lo comparamos con la audiencia que puede alcanzar una disputa deportiva de fin de semana, o el público de una película proyectada en una sola ciudad promedio en el mismo lapso. De manera esquemática, sería posible hablar de un espectro lector que fluctúa entre una clase media, letrada, no especializada, con una competencia lectora media, que lee como distracción, y una clase media alta y burguesa, culta, que se mueve entre el esnobismo y la postura *hipster* “popular”, a partir de las propuestas y los vaivenes del mercado editorial (Cordón García, 2009).

Discusión

Partimos de dos presupuestos: que existen textos que reconocemos como “novelas” y que hay ciertos textos que, ya sea por el canon académico, la supervaloración de objetos literarios por el mercado, o la validación por parte de una comunidad particular, *fans*, comparten rasgos identitarios. Toda novela de culto se construye como una rareza, una excepción, un modelo (no importa si tiene sucesivas ediciones, traducciones, versiones, transcodificaciones). Es “única” y, por tanto, incuestionable, rodeada por un halo de misterio, como si se tratara de algo sacro (y la más de las veces, ni siquiera se ha leído). Suele suceder que se conoce y reconoce (incluso, se lee) pero sólo de manera superficial, esquemática; se valora en tanto lo que se presupone, sin cuestionamiento o análisis ninguno, que podría considerarse sacrílego. De esta manera, la novela de culto se transforma en símbolo de sí misma y, en cierto modo, se vacía de significado. Pareciera que, si es de culto, es popular (dado que es una comunidad la que la “venera”), cuando sucede justamente lo contrario: pequeñas comunidades especializadas, delimitadas, suelen compartir formación, experiencias, expectativas y elecciones identitarias.

En ocasiones particulares, una novela popular (criminal, o no) se configura como novela de culto; en otras, una novela de culto se transforma en *bestseller* a partir de una redimensión crítica y/o del mercado, como pasó con *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, gracias al empuje cinematográfico o con *1984* de George Orwell, por la coyuntura del año del título, cuando (a pesar de sus malos lectores) se hizo evidente que esta novela de ciencia ficción no era una profecía, ni pretendió nunca serlo. El canon se asocia con la academia y su supervaloración, con los derroteros del mercado editorial y, sobre todo, con la perspectiva (constructo) de las culturas hegemónicas y

el modo en el que históricamente validan, perpetúan e imponen sus modelos de referencia. Lo popular conlleva la idea de que es algo dado y que hay un algo que no lo es. Implica la idea de un pueblo (o pueblos) y un conjunto de sujetos (elegidos, distintos u distantes) que no pertenecen a él. Hay, por tanto y en términos maniqueos, una literatura popular infravalorada por regla general que se enfrenta a una literatura culta: que utiliza otro lenguaje, tiene otro objeto, otro público, otra intencionalidad, otras pretensiones, que no es fácil de leer, de entender.

La repetición de palabras, acciones, personajes, estructuras, es lugar común de la literatura popular. La práctica habitual es desarrollar historias donde lo que sucede, al cabo, es lo esperado. Lo que cambia son las peripecias, referidas por Aristóteles (1945: 10, 16, 29, 39), quien justamente alaba que se cuenten historias (tramas) reconocibles por el público:

De hecho, lo que interesa de la narrativa a la mayoría de los lectores es la historia precisamente: sea en cuentos de hadas, en la novela negra o en las narraciones complejas de Cervantes y Dostoievski, Jane Austen, Proust e Italo Calvino. La historia –la idea de que los hechos se suceden en un orden causal específico– es el modo en que vemos el mundo y lo que más nos interesa de él. La gente que no lee por otro motivo, lee por la trama. (Sontag, 2010: 224)

Jorge Luis Borges parece hacer un guiño, en este sentido, al referirse a al modelo de la novela de aventuras en su multirreferido prólogo a *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (2022). Las novelas populares son algo que se espera, reincide y se relaciona con otras prácticas textuales similares. En contraste, la novela de culto es un objeto (en tanto que parece algo terminado, cerrado, que permite una única interpretación posible) que crea (o puede crear) una tradición en tanto modelo a seguir. Y la validación es doble: la de la novela de culto por parte de un grupo dado, y la del propio grupo por aquello que comparte y lo hace capaz de apreciar la mirabilia de la novela en cuestión.

De esta manera, desde su origen el género criminal, surge como algo para un público más amplio del que se considera habitual para el consumo de literatura. Asimismo, de manera más evidente, se define estructuralmente como un texto artificial, esto es, en el cual destaca su carácter ficcional que asume que es una fábula, lo que podría resultar paradójico si consideramos que la narrativa criminal parecería realista, validada por un amplio abanico de referencias e identidades

con lo que convenimos en llamar mundo objetivo. Hoy día podríamos, en términos cuantitativos, contrastar la producción de libros de poesía o académicos frente a la edición de cincuenta millones de libros policiacos cada año que quedan minimizados frente a los siete mil millones de seres humanos. Para referirnos al caso mexicano, el tiraje normal de una novela criminal de un autor reconocido, como Élmer Mendoza, no pasa de los cinco mil ejemplares, cantidad situada en el justo medio entre la demanda y la necesaria presencia en los puntos de venta nacionales (y que evita tener libros en bodega).

Vale la pena comparar, en el seno de la literatura criminal, un par de novelas de culto y amplia difusión en Estados Unidos y México. En la cultura norteamericana, *Pop. 1280* (1964) de Jim Thompson se constituye en una novela de culto en tanto parteaguas del modelo de novela enigma clásica: la voz narrativa es la del criminal, que se mantiene en la sombra como víctima en gran parte del relato y, al cabo, se descubre ejecutor; vale acotar que dicha ruptura del orden *natural* de las cosas es lo que posibilita el relato. Esta novela se ha vuelto referencia para teóricos del tema, libro de texto en cursos de escritura creativa, obra de culto para escritores policiacos de distintas latitudes (y, por tanto, para lectores en diferentes lenguas). Pero, su habilitación como novela de culto poco incide, en estricta numeralia, en su masificación. El público interesado en su lectura sigue siendo muy particular, especializado, reducido a lectores conocedores del género (en un nivel ciertamente de elites) y a especialistas o interesados en el tema desde la práctica académica.

En México, destaca *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal (2018), publicado también en la década de los sesenta. Esta novela es el texto angular de la literatura criminal mexicana moderna (Rodríguez Lozano, 2007). De manera complementaria, es un texto de anclajes realistas (dentro de lo posible) que pone en evidencia la crisis de la cultura y la política posrevolucionaria. Esta “pinche” obra (referida así por la cantidad de ocasiones en que es usada esta palabra por Filiberto García, el protagonista) es referente de culto para lectores y crítica, pero tampoco sus reiteradas ediciones (incluyendo la reciente edición de una novela gráfica inspirada en la obra literaria, o la versión radiofónica de los ochenta) son signo de peso para concebirla como popular en la cultura mexicana.

En el año 2000, con una adaptación de Luis Humberto Crosthwaite (2017) (guion) y Ricardo Peláez Goycochea (ilustrador), estuvo a un paso de llegar a un público más amplio en la forma de un cómic por entregas bajo el sello de Vid (hoy empresa

desaparecida), pero problemas de derechos con la editorial Planeta dieron al traste con dicho proyecto, que al fin vio la luz en el Fondo de Cultura Económica en 2017. Ni siquiera la revaloración, en un merecido homenaje, de la figura y la obra de su autor, Rafael Bernal, caló significativamente en la popularización de *El complot mongol*. En este sentido, se debe reflexionar en torno a las modas impuestas por el mercado, los medios y los grupos de validación de distinta índole, y apreciar las cualidades de las obras como entretenimiento, pero también como síntoma (conjunto de signos), sin ánimos sacramentales ni ilusiones populistas.

En el amplio abanico contemporáneo, y sus múltiples posibilidades, desde la novela de largo aliento hasta la twit-literatura o la literatura de pulgar, de muchos modos, el género criminal se consolida cada vez más como goce y no como obligación, como evasión y pausa del devenir globalizado. La literatura criminal en Amazon y otras muchas plataformas de escritura, producción, difusión y autoedición es popular en un grado que es difícil de medir, si bien su éxito es pasajero e implica la producción en masa para satisfacer las necesidades de consumo rápido de su público lector. Pero la ficción siempre implica una incomodidad, un desasosiego relacionado con su carácter imaginario, a la falsedad de la fábula. En este sentido escribía Vladimir Nabokov sobre la literatura:

Literature was born not the day when a boy crying wolf, wolf came running out of the Neanderthal valley with a big gray wolf at his heels: literature was born on the day when a boy came crying wolf, wolf and there was no wolf behind him. That the poor little fellow because he lied too often was finally eaten up by a real beast is quite incidental. But here is what is important. Between the wolf in the tall grass and the wolf in the tall story there is a shimmering go-between. That go-between, that prism, is the art of literature. (Nabokov, 1982: 5)

Si pensamos en cómo les cayó en gracia a los habitantes de la aldea, es claro que desde sus orígenes la literatura ha sido siempre bastante impopular. Pero la imaginación, la posibilidad de la ruptura de los procesos reconocibles del devenir objetivo, es uno de los factores que inciden, de manera preponderante, en el desarrollo del pensamiento y las prácticas humanas de toda índole.

Entre lo popular y lo culto, entre la masificación (parcial, como ya se señaló antes, pero al menos de intención) y el esnobismo, la práctica literaria (impresa o virtual) persiste en el espacio contemporáneo con la finalidad de aportar, de manera significativa, un modo de comprender (y pensar) la realidad objetiva desde un tipo particular de discurso. Escribir es pensar el mundo de otra manera. Pensarlo es sentirlo; es buscar comprender el modo en el que los seres humanos vivimos y transformamos la realidad. Una palabra escrita en un libro, leída en voz alta, nos hace pensar en una forma de hablar; es, de algún modo, una memoria colectiva que es nuestra tradición y nuestras raíces, populares o no. La ficción narrativa, configurada en relación con la literatura popular o, en términos de los parámetros de las obras canónicas, escrita en distintas lenguas, ubicada en espacios geográficos dispares, referida en soportes, a cual, más complejos, afronta una tensión difícil de resolver entre su valor como producto de mercado y su convencional valor estético. Al cabo, lo que nos resta es la lectura de los libros, sin etiquetas o con ellas, para conformar nuestro propio criterio, nuestro propio estar-en-el-mundo.

Leer la novela criminal-popular

El aspecto convergente en torno al género criminal es la cuestión de la violencia y del carácter popular en torno a la lectura (recepción) de esta literatura, por un lado; por otro, las perspectivas de por qué se lee este tipo de textos, es decir, por qué tienen una mayor audiencia y aceptación entre un público más amplio de lo habitual. Cuando se aborda la recepción de la novela criminal se suele pensar en un interés reciente por la violencia, exacerbado por distintos medios, entre los cuales la literatura es uno más. “El mensaje de los medios parece ser que sólo los violentos triunfan, y que la forma óptima de enfrentar la violencia es más violencia.” (García Sílberman y Ramos Lira, 1998: 333). Siguiendo esta consigna, tenemos cómics y novelas gráficas explícitamente violentas; videojuegos que exaltan de distintos modos la agresión, el asesinato, el triunfo sobre el otro en peleas equilibradas o no; y películas y series de televisión donde lo audiovisual explicita de un modo hiperrealista el modo en el que la violencia se puede ejercer no sólo sobre otros seres humanos sino en general sobre el mundo, entendida siempre como una práctica relacional.

En este contexto, la novela criminal parecería uno más de los modos en los que los medios masivos expresan la violencia que impera en nuestro entorno. Pensemos en la idea de literatura masiva que propone Desiderio Navarro (1986):

[E]l conjunto de obras literarias cuyo lector supuesto posee conocimientos, gusto y competencias literarios que corresponden a los de los amplios círculos de lectores reales con una exigua preparación literaria. Y este lector supuesto no es sino la hipótesis o imagen del lector a quien el autor destina la obra, imagen que acompaña las decisiones autorales en el proceso creador y queda inscrita en la semántica de la obra. (43)

A tenor de esta perspectiva (si bien Navarro apunta sólo al momento de producción, y este artículo pretende destacar la recepción del género), partimos de la especificidad del medio literario, esto es, las características propias de la práctica de la escritura de textos ficcionales que englobamos en este concepto de literatura criminal. En primera instancia, a diferencia de buena parte de los medios que hemos referido, esta literatura conlleva la necesidad de leer. Esta circunstancia, que pareciera una obviedad, no lo es tanto si valoramos la manera en la que otros medios, como la música (en el caso por ejemplo de los narcocorridos o el reguetón) o las series de televisión protagonizadas por asesinos seriales o por investigadores que buscan atraparlos, no requieren *a priori* de ninguna mediación. La mediación lectora suele obviarse como si la lectura fuera un acto automático y el tiempo y las competencias que exige la recepción del hecho literario no fueran particulares y remitieran a un tipo de lector-consumidor también específico.

Si bien ubicamos la novela criminal en el contexto de distintas prácticas literarias de género como *popular* (y sin mediación, como buena parte de lo que se difunde en la red), dada su proliferación, su masificación, y más allá su incidencia clara en otros medios (baste considerar las numerosas adaptaciones cinematográficas de textos literarios, las versiones en videojuego de novelas criminales, y en general, el modo en el que los distintos productos de los *mass media* recurren a la estructura básica de la literatura criminal para desarrollar sus propias historias), las características del lector-receptor de literatura criminal no son las mismas del consumidor de otro tipo de géneros, de otros tipos de textos tematizados en torno a la violencia. ¿Por qué? Porque la lectura sigue siendo una situación de élites; conlleva, exige, una atención particular,

el desarrollo de habilidades que al cabo restringen su ámbito de influencia a unos pocos millones de lectores en el mundo, si bien, como se señaló antes, las formas de organizar las narraciones en otros soportes mediáticos se alimentan, de manera evidente o inmanente, de las características del género.

En otro orden de ideas, sin hacer a un lado el solaz de la lectura de la narrativa ficcional, es decir, su sentido lúdico, debería cuestionarse en muchos sentidos la afirmación de que la violencia es más recurrente en nuestra época que en otras y, por tanto, los lectores de novela criminal crecen, en términos proporcionales, a partir de esa característica contemporánea, cuando la violencia se ha hecho cotidiana, un lugar común:

La violencia y su espectacularización se erigen como vectores transversales a todos los campos del conocimiento y la acción, constituyéndose como el modelo por antonomasia de interpretación de la actualidad, así como los creadores fundamentales de un episteme g-local que se extiende desde las periferias hasta los centros del planeta y viceversa. (Valencia, 2010: 26)

El siglo XXI se construye sobre la paradoja que apuntaba Alejo Carpentier en su ensayo *Tientos y diferencias* (1964): civilización y barbarie coexisten en el mundo; lo políticamente correcto, en términos de la violencia, es igualmente válido que su opuesto. De esta manera, por una parte, se protesta en las calles por la defensa de los derechos humanos y se validan acuerdos internacionales y defensorías nacionales mientras se violentan dichos derechos con la detención arbitraria de personas alrededor del mundo sólo bajo sospecha, sin juicios, sin acusaciones formales, sin pruebas fehacientes.

Del mismo modo, vivimos en la presunta época de la igualdad, de la lucha por el equilibrio de oportunidades y derechos de mujeres y hombres, aunque seguimos lidiando con discursos vacuos y acciones violentas contra mujeres en todo el planeta, sin que seamos capaces de detener el machismo como condición *sine qua non*, hasta el momento, de las sociedades humanas. En este contexto la literatura criminal podría semejar una narrativa costumbrista, pero no podemos obviar que recrea sólo una faceta de la realidad. Es aquí donde entra la afirmación de que es una suerte de morbo del lector la que alimenta el interés por la novela del género, pero se olvida que los medios de comunicación construyen su discurso en torno a esa misma violencia y que la cultura pop en general, desde la música hasta el cine, desde la moda en la

vestimenta hasta la fotografía, desde el diseño industrial hasta la publicidad, configuran su ámbito simbólico en términos del ejercicio de la violencia, de su sistematización, del ejercicio de un poder fático sobre los otros.

Resulta significativo, al pensar en la recepción de la novela criminal, cómo algunas de ellas han sido validadas como obras de culto, en un primer momento, sin que pareciera tener relevancia la violencia a la que remiten. Un ejemplo de ello es la novela *Fight Club* (escrita por Chuck Palahniuk en 1996, y llevada al cine en 1999 por David Fincher) cuyas presuntas características subversivas se ubican en un contexto más allá de la llamada novela criminal “convencional”. En este mismo orden de ideas, en cuanto a la vigencia, recuperación y nuevas propuestas de textos de y sobre la violencia, tendríamos la saga Millenium del sueco Stieg Larson (2005), las nuevas versiones impresas de Agatha Christie disponibles en puestos de periódico en países hispanoamericanos, las versiones cinematográficas de Kenneth Branagh, (la más reciente de este 2023, *A Haunting in Venice*) y, en el extremo del arco violento, sagas de películas hollywoodenses como *John Wick* (2014-2023) o *The Equalizer* (2014-2023), a lo largo de la última década.

En cualquier caso, más allá de las posibilidades del cine y otros medios audiovisuales, en la literatura, la exaltación de la violencia no es exclusiva de la novela criminal, del mismo modo que buena parte de los *bestsellers* no se construyen sobre este eje temático.

Por supuesto que la dureza y la violencia no son características exclusivas del género negro. Son más bien caracteres generalizados de casi toda la narrativa norteamericana desde fines del XIX, como si toda ella fuera una constante y fogosa discusión sobre el racismo y la violencia, pero que a su vez contiene una intrínseca confianza en las posibilidades correctivas del sistema. (Giardinelli, 2013: 218)

Así, no es sólo la violencia la que establece un punto de inflexión para el éxito de la novela criminal; tengamos presente que en un primer momento busca satisfacer la necesidad del lector de un final seguro, esto es, una reafirmación del estado de las cosas donde, de una manera o de otra, se restablece el orden que el acto criminal, en torno al cual gira toda la historia, ha roto. Sin embargo, ese restablecimiento del orden que pareciera transgresor dados los parámetros de la figura del investigador, cualquiera que sea su origen, no son tan evidentes como pareciera en un primer momento.

Conclusiones: el lector y el investigador, frente a frente

¿Cómo se llega a la lectura —proceso último que hace posible la recepción en tanto construcción de sentido— de una obra perteneciente a la literatura criminal? Es posible proponer una ruta, ideal pero que se presenta de manera y sistemática en este consumo popular, hasta cierto punto. Tras el primer paso del aprendizaje de la lectoescritura (más allá de la decodificación de los signos) se tiene que transgredir la barrera transparente del analfabetismo funcional y, acto seguido, pasar del conocimiento y las habilidades adquiridas para leer a la práctica: la lectura de textos de carácter lúdico, ficcionales (y asumidos como tales). En un segundo término, el lector de toda la vida (a la antigua usanza, el ratón de biblioteca) descubre la novela policiaca clásica (por accidente, de modo obligado o por una recomendación), y lee a Conan Doyle y a su Holmes neurótico; se adentra en el ejercicio de la materia gris del belga Hercules Poirot, personaje de Agatha Christie, la novelista más editada de la historia; y más adelante valora la sensibilidad y conocimiento del comportamiento humano del padre Brown, que escribe en sus novelas Chesterton. Sin embargo, en los tiempos que corren es más probable que llegue al género a partir de su experiencia en las salas de cine, en el consumo de contenidos en *streaming* o a través de otros medios: las *creepypastas*, Tik Tok, videos de Youtube, novelas digitales recientes o cómics. Cualquiera de estas opciones, las tradicionales fincadas en el siglo XIX o las más efímeras y accesibles del presente digital, son en su conjunto diverso las primeras filas, el necesario desarrollo de un conocimiento del género, de sus principios, de su estructura preconcebida y objetivos, acordes con un modelo del mundo y la sociedad como algo ordenado, predecible, manejable, dentro de una lógica naturalista y mecánica de la que se alimenta el positivismo. De este modo, se crea la necesidad, a la par del gusto, por el enigma no resuelto, por la violencia gratuita, los pormenores del crimen, el pasado y las acciones poco claras de los personajes sospechosos y, sobre todo, la fascinación (con algo de identificación, algo de aspiración a ser) por la heroína o el héroe, la persona que investiga.

El protagonista de la literatura criminal es quien investiga. Detective, abogado, periodista, expolicía, entre otras profesiones relacionadas con el ejercicio del crimen (en tanto expresión de la violencia), quien investiga, parece erigirse frente a la interpretación de este lector neófito como un antihéroe que cuestiona, desde su acción individual,

la inoperancia de los aparatos de control del Estado, sus leyes y los modos en los que se aplica. En este sentido, quien investiga supera a la policía en lo operativo, en la investigación propiamente dicha, en la identificación, ubicación y aprensión del criminal o, en el extremo, en su castigo. Pero también, y, sobre todo, va más allá en términos éticos. El detective pareciera situarse por encima de la moral de su época, va más allá de ella, lo que presupone que es el salvador y, al tiempo, el mártir. Este héroe sin corona lleva a cabo los actos fuera de la ley que nadie más se atreve a afrontar, pero sus acciones no quedan sin castigo: suele estar condenado al ostracismo, a la soledad, cuando no, al abierto repudio por sus contemporáneos. El héroe de la novela criminal, que pareciera en una primera lectura opuesto al sistema, lo valida a partir de su convencionalidad, su falta de crítica trascendente del sistema y sus acciones que consolidan el orden establecido sin cuestionar de fondo su razón de ser.

La recepción de la literatura criminal oscila, por tanto, entre la fascinación por la violencia mediada (a través de la escritura ficcional), la ilusión de su impronta popular, el desdén de la crítica académica (excepto en su consideración sociológica) y la creencia en un sentido crítico ausente, teniendo en cuenta que la novela de este género la más de las veces, refrenda el funcionamiento de una sociedad en vez de proponer su transformación o poner en cuestión sus reglas de operación. El lector de novela criminal no se asocia a ese inmenso abanico de sujetos con poca experiencia lectora, pero tampoco se aproxima a las élites con mayores aspiraciones intelectuales. En el justo medio entre los lectores de revistas amarillistas, consumidores de bulos de internet y los seguidores de los escritores canónicos, los consumidores de literatura criminal representan un sector con competencias y habilidades particulares que les permiten el acceso a ficciones que, si bien se desarrollan bajo esquemas más o menos predecibles, configuran una visión de la violenta realidad hasta cierto punto divergente de la opacidad y la parcialidad que priman en los medios de comunicación convencionales.

La lectura se ve determinada, de esta manera, por un momento histórico particular del hecho literario que destaca su carácter paradójico entre la marginalidad y la literatura masiva, entre la violencia recreativa y la denuncia social. El lector participa de estas dicotomías, las alimenta y mantiene la tensión que hace posible el desarrollo del género, pero, al tiempo, su carácter subversivo y divergente en las tendencias *mainstream* de la práctica literaria reciente. Si lo popular en la literatura no existe, si la novela de culto es incuestionable, y el *bestseller* no debiera de ser materia pertinente

para un estudio académico, hay que preguntarse sobre el verdadero alcance de la literatura criminal como novela popular, incluso aceptando la posibilidad de que algunos de sus productos pueden ser considerados canónicos o, al menos, ser apreciados por su valía por la crítica académica más ortodoxa.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2018) *ANTOLOGÍA LATINOIR: MUERTE CON PASAPORTE*. NITRO PRESS, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ADOUM, Jorge Enrique. (1978). “El realismo de la otra realidad”. En César Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su literatura* (pp. 204-216). UNESCO, Siglo XXI.
- ANDRADE Y URIBE, Benito Mariano (1896). *La antropología criminal y la novela naturalista*. Sucesores de Ribadeneyra.
- APOSTOLIDIS, Andreas. (dir.). (2021). *Latin Noir* [Documental]. ARTE G.E.I.E., Agence Nationale de Gestion des Oeuvres Audiovisuelles, Anemon Productions.
- ARISTÓTELES. (1945). *POÉTICA* (JUAN DAVID GARCÍA BACCA, Trad.). UNAM.
- ASCARI, Maurizio. (2007). *A Counter-history of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Palgrave Macmillan.
- BENJAMIN, Walter. (1991). *Para una crítica de la violencia, y, otros ensayos: Iluminaciones IV* (Roberto Hlarr, Trad.). Taurus.
- BERNAL, Rafael. (2018[1969]). *El complot mongol*. Joaquín Mortiz.
- BIOY CASARES, Adolfo. ([1940]2022). *La invención de Morel*. Debolsillo.
- CHANDLER, Raymond. (1970). *El simple arte de matar*. Tiempo contemporáneo.
- CORDÓN GARCÍA, José Antonio. (2009). “La paradoja de los géneros. La novela negra en el ámbito editorial.” En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal* (pp. 79-96). Montesinos.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto, GOYCOCHEA, Peláez & BERNAL, RAFAEL. (2017). *El complot Mongol: Novela gráfica* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- CROVI, Luca. (Ed.). (2014). *Noir. instrucciones de uso: Un atlas del crimen que se lee como thriller* (Primera edición). Ariel.
- CULLER, Jonathan D. (2014). *Breve introducción a la teoría literaria* (Gonzalo García, Trad.). Austral. (Obra original publicada en 1997).

- FALKE, Cassandra, FARELD, Victoria, & MERETOJA, Hanna (Eds.). (2023). *Interpreting Violence: Narrative, Ethics and Hermeneutics*. Routledge.
- FORSHAW, Barry. (2017). *American noir: The Pocket Essential Guide to US Crime Fiction, Film and TV*. Pocket Essentials.
- FOUCAULT, Michel. (2018). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Aurelio Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1975).
- GARCÍA SÍLBERMAN, Sarah; RAMOS LIRA, Luciana. (1998). *Medios de comunicación y violencia*. Fondo de Cultura Económica.
- GIARDINELLI, Mempo. (2013). *El género negro: Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.
- GUBERN, Román (Ed.). (1982). *La novela criminal*. Tusquets Editores.
- HAMMETT, Dashiell. (1992). *Red Harvest*. Vintage Books.
- HAUSER, Arnold. (1988). *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 3 Labor-Punto Omega.
- JAMES, Phyllis Dorothy (2010). *Todo lo que sé sobre novela negra* (Maria Alonso, Trad.). Ediciones B. (Obra original publicada en 2009).
- KNIGHT, Stephen. (2017). *Towards Sherlock Holmes: A Thematic History of Crime Fiction in the 19th Century World*. Jefferson: McFarland & Company.
- KOCIATKIEWICZ, Jerzy; KOSTERA, Monika. (2012). "Sherlock Holmes and the adventure of the rational manager: Organizational reason and its discontents". *Scandinavian Journal of Management*, 28(2), 162-172. <https://doi.org/10.1016/j.scaman.2012.01.003>.
- MARTÍN CEREZO, Iván. (2006). *Poética del relato policiaco: (De Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*. Universidad de Murcia.
- NABOKOV, Vladimir. (1982). *Lectures on literature* Harcourt.
- NARCEJAC, Thomas. (1982). "La novela policial". En Román Gubern (Ed.), *La novela criminal* (pp. 49-80). Tusquets.
- NAVARRO, Desiderio. (1986). "Aspectos comunicacionales de la literatura masiva. El caso de la novela policial en la América Latina y Cuba en particular." *Letras cubanas*, 1(1), 41-99.
- PALAHNIUK, Chuck. (1996). *Fight Club*. W. W. Norton & Company.
- PRENDES, Manuel. (2003). *La novela naturalista hispanoamericana: Evolución y direcciones de un proceso narrativo*. Cátedra.

- RACZKOWSKI, Chris. (Ed.). (2017). *A History of American Crime Fiction*. Cambridge University Press.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2007). “Huellas del relato policial en México”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), 59-77.
- ROMERO BENGUIGUI, Daniel. (2020). “Noir mediterráneo y Nordic noir: Problemáticas en la nueva novela negra”. En Giovanni. Caprara & Victoria García Alarcón (Eds.), *Estudios interdisciplinarios en traducción literaria y literatura comparada* (pp. 107-116). Comares.
- RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee. (2010). *A Companion to Crime Fiction*. Wiley-Blackwell.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (2003). *Filosofía de la praxis*. Siglo XXI.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (Ed.). (1998). *El mundo de la violencia*. UNAM, Fondo de Cultura Económica.
- SANDBERG, Eric. (2020). “Contemporary Crime Fiction, Cultural Prestige, and the Literary Field”. *Crime Fiction Studies*, 1(1), 5-22. <https://doi.org/10.3366/cfs.2020.0004>.
- SIMPSON, David. (2022). *Engaging violence: Civility and the reach of literature*. Stanford University Press.
- SONG, Rosi. (2010). “En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?”. *Revista Iberoamericana*, LXXVI(231), 459-475. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2010.6725>.
- SONTAG, Susan. (2010). *Cuestión de énfasis* (Aurelio Major, Trad.). Debolsillo. (Obra original publicada en 2001).
- STAËL-HOLSTEIN, Madame de. (2015). *La literatura y su relación con la sociedad: La literatura considerada en relación con las instituciones sociales*. Berenice. (Obra original publicada en 1800).
- TAIBO II, Paco Ignacio (2020[1976]). *Días de combate*. Joaquín Mortiz.
- THOMPSON, Jim. (2006[1964]). *Pop. 1280*. Orion.
- VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- VALLEJO, Fernando. (2004[1993]). *La virgen de los sicarios*. Suma de Letras.
- VALLES CALATRAVA, José. R. (1991). *La novela criminal española*. Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (2022[1972]). *Yo maté a Kennedy*. Booket.
- ZIETHEN, Antje. (2019). “Convergences urbaines: La ville dans les littératures africaines de l’Atlantique Noir”. *Journal of the African Literature Association*, 13(2), 188-200. <https://doi.org/10.1080/21674736.2019.1579019>.

NARCOTRAFICANTES EXTRANJEROS EN EL NARCOPOLICIAL SUDAMERICANO:
EL CASO DE *EL ENVIADO DE MEDELLÍN* (1993) Y DE *BIOY* (2012)

FOREIGN DRUG TRAFFICKERS IN SOUTH AMERICAN NARCO-CRIME:
THE CASE OF *EL ENVIADO DE MEDELLÍN* (1993) AND *BIOY* (2012)

Paula LIBUY P.

Facultad de Letras

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE | Santiago, Chile

Contacto: pmlibuy@uc.cl

Resumen

La novela *El enviado de Medellín* (1993) del periodista chileno Ignacio González Camus y la novela *Bioy* (2012) del escritor peruano Diego Trelles Paz, aunque se distancian en términos cronotópicos, se encuentran a medio camino entre el relato policial y el de la narconovela al cumplir y desafiar los elementos asociados a estos subgéneros propuestos por Leonardo Padura y otros autores, por el lado policial actual, y Danilo Santos, Ingrid Urgelles y Ainhoa Vásquez, por el lado narcoliterario, entre otras voces. Lo interesante es que, al mismo tiempo que se muestra al colombiano Geoffrey Davenport y al mexicano Natalio Correa como personajes narcotraficantes y extranjeros, también se exponen las redes nacionales que facilitan sus negocios y que remiten a una historia que precede a la llegada de estos migrantes, lo que descentra el imaginario xenofóbico que se ha difundido desde discursos oficiales. De esta manera, el análisis de estas dos novelas sudamericanas ofrecerá sus propias versiones sobre la problemática en términos locales y continentales, las cuales permiten abrir horizontes hacia perspectivas transversales que van más allá de las legalistas. Son obras representativas de

Abstract

The novel *El enviado de Medellín* (1993) by Chilean journalist Ignacio González Camus and the novel *Bioy* (2012) by Peruvian writer Diego Trelles Paz, while divergent in chronotopic terms, intersect within the realm of both detective narrative and narconovel, as they both adhere to and challenge the constituent elements associated with these subgenres as proposed by Leonardo Padura and others authors, within the contemporary detective sphere, and by Danilo Santos, Ingrid Urgelles, and Ainhoa Vásquez within the narcoliterary domain, among other scholars. Notably, Colombian figure Geoffrey Davenport and Mexican persona Natalio Correa, while depicted as foreign narcoprotagonists, also unveil the domestic networks that facilitate their endeavors, connecting to a history predating the migrants' arrival. This repositioning disrupts the xenophobic imagery perpetuated by official discourses. Hence, the analysis of these two South American novels shall provide distinct perspectives on the issue on both local and continental scales, affording avenues for transversal outlooks that transcend legalistic parameters. These works emerge as representative constituents of an

un sólido corpus chileno y peruano que se sigue expandiendo y que refracta los entramados sistémicos que han acompañado desde siempre al negocio de las drogas ilegales en los terrenos de la realidad.

enduring Chilean and Peruvian literary body, continually expanding and reflecting the systemic complexities that have invariably accompanied the illicit drug trade within the realms of reality.

Palabras clave: *Narconovela* || *Novela policial* || *Novela chilena* || *Novela peruana* || *Violencia sistémica*

Keywords: *Narconovel* || *Detective novel* || *Chilean novel* || *Peruvian novel* || *Systemic violence*

Entre el relato policial y la narconovela

No es ninguna novedad que la temática del narcotráfico se ha entremezclado con el subgénero policial en la literatura latinoamericana de las últimas décadas como también lo ha hecho en otros grandes subgéneros literarios. Obras de contextos mexicanos y colombianos han llevado la delantera al erigir un subgénero con relativa autonomía dedicada a las narrativas que optan por pensar la problemática del tráfico de drogas con artificios ficcionales que se repiten y que se pueden organizar en una tipología literaria (Santos *et al.*, 2021). Sin embargo, este desarrollo también se ha dado en otras latitudes continentales con sus propias particularidades como lo son Perú y Chile. Estas narrativas sudamericanas —que también pueden agruparse en un corpus narcoliterario como tal— se alejan del sistema de la ficción policial al no cumplir con algunas premisas básicas como narrarse desde la perspectiva del policía o centrarse en un crimen por resolver; sin embargo, también comparten con él algunos elementos como personajes —criminales principalmente— y algunos imaginarios en torno a estos. Esta nueva forma de policial que se abre hacia otras —en este caso hacia la narconovela— es el “neopolicial” o “policial alternativo” que tiene la premisa de desarrollarse en momentos en los que la gente ha perdido la creencia en la ley y desconfía de las fuerzas del orden (Güich Rodríguez y Sustí, 2022: 19), y se permite imaginar que estos también pueden ser los villanos. En esta oportunidad se revisarán dos novelas, *El enviado de Medellín* (1993) del periodista chileno Ignacio González Camus y *Bioy* (2012) del escritor peruano Diego Trelles Paz, en las que el tema del narcotráfico es importante, pero de una

manera contextual dentro de un relato cercano al policial estructuralmente que amplía los límites de su propio subgénero al apuntar a las instituciones del Estado como pieza fundamental de un crimen organizado de larga data.

Las variaciones estructurales que presentan estos subgéneros advierten la diversidad de obras en el sur del continente que están trabajando con la temática del narcotráfico en el último tiempo, sin ser únicamente narconarrativas. En Chile se pueden rastrear autores que se animan a trabajar con este fenómeno y su formato como Rodrigo Ramos Bañados, Mario Silva, Iván Ávila Pérez, Carlos Leiva, Boris Quercia, Benedicto Cerdà, Daniela Catrileo, Cristóbal Gaete, Daniel Hidalgo, Daniel Plaza, Simón Soto, Ramón Díaz Eterovic, entre otros. En Perú, por su parte, se encuentran autores como Charlie Becerra, Iván Slocovich, Jorge Nájjar, Róger Rumrill, Manuel Cornejo Chaparro, Aldo Pancorvo, Lady Loayza, Pedro Mandros, entre otros más. En los términos cartográficos de la literatura latinoamericana reciente que plantea Macarena Areco (2018), la narconovela es configurada como un subgénero que “se narra dentro de los límites del código, es decir, en un marco monológico, en el sentido de que se obedece y se respeta una sola legalidad textual” (62). Inicialmente, se puede aseverar que este corpus sudamericano trabaja efectivamente recreando escenas de tráfico de drogas y respetando elementos que constituyen su legalidad textual como la existencia de algunos personajes y sectores que se repiten; sin embargo, al configurar un estilo estético en desarrollo, no lo hace con una manera monológica, es decir, dentro de una sola forma.

En estas obras lo narcoliterario se nutre de otras matrices sociales, ideológicas y estructurales que le acercan a una novela híbrida en el sentido de que es una mezcla de subgéneros narrativos y discursivos, entre los que destaca el policial, pero también la novela histórica, costumbrista y testimonial. A la vez, se nutre por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como el tiempo, el espacio, las voces y las tramas; por la desterritorialización, que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el ámbito hispanoamericano —como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos y entre géneros narrativos—; y por la transtextualidad, dentro de la cual son fundamentales la metaliteratura y la relevante presencia de citas pertenecientes a la cultura popular, mezcladas con referencias canónicas, además de la aparición de formas no discursivas, como los esquemas gráficos, la fotografía y el cine (Areco, 2018: 63). Esta amalgama de elementos es precisamente lo que es posible de encontrar tanto en la obra de González Camus como en la obra de Trelles

Paz que se pasarán a revisar. Y es que, para Clemens Franken (2003) en el caso chileno, la primera hipótesis que se debe trabajar en torno a la narrativa policial es su posibilidad de mezclarse con otras narrativas (9). José Güich Rodríguez y Alejandro Susti (2022), por su parte, adscriben a la idea de que, en el caso peruano, con el paso del tiempo, el policial comenzó a demostrar una capacidad sorprendente para renovar las fórmulas que en un primer momento lo habían caracterizado (12). Quizás esto tenga que ver con que en ambas naciones el relato policial se trabaja de manera tardía (Franken, 2003: 56), principalmente porque los autores optaron por escribir desde un determinismo sociocultural (Güich Rodríguez y Susti, 2022: 13). En la actualidad, que el neopolicial se hibride con otras formas le da libertad para preocuparse por el marco histórico y político. Este juega un papel decisivo en la representación de escenarios y personajes de la ficción e, incluso, en la configuración del lenguaje (Güich Rodríguez y Susti, 2022: 18) al interior de las obras. Esta atención especial permite que una de sus posibilidades de trabajo más frecuentes responda a la vertiente de crimen institucional público (Franken, 2003: 9) —o crimen organizado— el cual, desde hace unas décadas, viene imaginándose de la mano del tráfico de drogas, al menos, a nivel continental.

Esto obliga a detenerse en el fenómeno real del narcotráfico, ya que, como apunta Herman Herlinghaus (2021), estas novelas son también portadoras mediáticas; es decir, portan el interés común que se tiene sobre la problemática a nivel comunicacional. No son sólo portadoras artísticas en sí mismas, por lo que tienen más posibilidades de devenir archivos como tal y enmarcarse en un contexto cosmopolita y global en el que este tipo de mercado ha tomado el protagonismo. Esto quiere decir que pueden dialogar con elementos que van más allá del circuito literario canónico porque las obras, además de producciones, se vuelven testimonios de su época. Esta época en particular se vincula a una realidad producida por el *capitalismo gore*, “basada en la violencia, el (narco)tráfico y el necropoder”, mostrando “algunas de las distopías de la globalización y su imposición”, a través del colonialismo (Valencia, 2010: 16). En este contexto, no es casual que el negocio de las drogas ilícitas constituya actualmente la industria más grande del mundo (seguida de la economía legal de los hidrocarburos y del turismo) y que el narcodinero fluya libremente por las arterias de los sistemas financieros mundiales (Valencia, 2010: 20). Es verdad que la teoría del *capitalismo gore* funciona para las dimensiones de la realidad y —específicamente— para el norte de México, pero también es cierto que

la globalización ha permitido que estos imaginarios se vayan trasladando, aunque no sin adaptar y matizar la violencia a las particularidades de cada localidad, lo que también es posible de rastrear en las novelas del presente análisis.

Al regresar a ellas, una de las entradas de lectura que permite vincularlas a pesar de la distancia que les separa en términos de tiempo y de espacio, es que, tanto en la novela chilena *El enviado de Medellín* (1993) como en *Bioy* (2012), los personajes asociados al narcotráfico provengan precisamente de Colombia y México. Por esto cabe preguntarse por qué en estas ficciones el enemigo es un narcotraficante extranjero y no un nacional. *El enviado de Medellín* (1993) imagina la llegada del narcooperador colombiano Geoffrey Davenport a la élite chilena golpista. Aunque aparenta ser un hombre del negocio inmobiliario y conquiste al empresariado local, rápidamente encarnará al gran enemigo que hay que aislar, perseguir y al que fácilmente se le atribuyen delitos que, incluso, no ha cometido. Por su parte, en *Bioy* (2012) se imagina que el narcotraficante y mafioso más importante de Perú no es un nacional, sino Natalio Correa, un sinaloense estereotípico, quien es protegido por otros mafiosos locales como el elegante y traumatizado expolicía, Bioy Cáceres, quien le da el nombre a la obra. En ambas novelas, más allá de que las figuras principales del narcotráfico provengan de naciones que se han imaginado como narcozonas (Santos *et al.*, 2018: 109), se deja en claro que estas subjetividades son acompañadas de redes locales que se interesan en sus actos y los facilitan precisamente porque —al seguir los postulados de Paul Gootenberg y de Ainhoa Vásquez respectivamente— Perú y Chile son países que también tienen sus propias trayectorias con los negocios ilegales, las que, por supuesto, incluyen al narcotráfico. Esto, desde la ficción, desestabiliza la figuración —muchas veces xenofóbica— de que el enemigo externo —que luego pasa a ser interno— sea asociado a personas de naciones conocidas por su vínculo con el narcotráfico, pues a pesar de sus particularidades y distancias, tanto Geoffrey como Natalio son personajes que terminan por pagar las consecuencias de un sistema que falla a nivel general y que ya tiene su desarrollo en los países representados en estas ficciones.

Como ya se ha expuesto, la hibridez narrativa que las construye matiza la lógica del subgénero policial con la temática del narcotráfico, lo que permite que estas obras literarias ayuden a pensar el fenómeno sudamericano reciente y su relación con algunos migrantes de sus propias latitudes. Pero ¿cuáles serían las características de este género policial que se funde con la narconovela? Leonardo Padura entrega cuatro

elementos para caracterizarlo, los cuales se cumplen parcialmente en las novelas a revisar (como se citó en Palacios, 2020: 54). En primer lugar, la novela policial actual da por sentada la ausencia de “grandes héroes” como lo fueron los detectives de la novela policial clásica; ahora, el investigador es presentado normalmente como un “anti-héroe”, que muchas veces ni siquiera logra resolver el conflicto en el texto o ni siquiera existe, cosa que se desarrolla tanto en la novela chilena como en la obra peruana. En segundo lugar, un elemento bastante cuestionable que propone Padura es que en estas obras se retratan “los bajos fondos de la sociedad, los barrios más problemáticos y violentos”, ya que el policial también ha trabajado con los espacios de la élite como protagonista; y ambas obras del presente análisis lo confirman, ya que exploran con énfasis los barrios privilegiados de Santiago y de Lima (como se citó en Palacios, 2020: 54). Esto se relaciona con el desarrollo del crimen a todo nivel en la actualidad, el que se irradia hacia múltiples grupos sociales (Güich Rodríguez y Sust, 2022: 27). En tercer lugar, en su interior se construye un lenguaje que trata de expresar las vivencias de la vida cotidiana, incluyendo numerosas voces y modos de hablar, lo que es bastante significativo tanto en la novela de González Camus como en la de Trelles Paz. Por último, y, en cuarto lugar, existe una disminución en la importancia del “enigma”, que pasa a funcionar como pretexto para denunciar la crueldad o la violencia de la vida en la ciudad y criticar la realidad social en la que se vive, lo que en ambas novelas se relaciona con instituciones del Estado y la vida tanto en el capitalismo tardío de los ochenta y el neoliberalismo de los dos mil (como se citó en Palacios, 2020: 54).

Por otra parte, Santos, Urgelles y Vásquez (2021) presentan una valiosa tipología sobre los elementos que constituirían a una narconovela, los que responderían, inicialmente, a seis elementos. Un primer elemento al interior de estas obras es la existencia de un narrador autodiegético (Santos *et al.*, 2021: 18) cosa que no se cumple en estas novelas que, aunque les da bastante voz a sus personajes, cuentan con narradores omniscientes. Un segundo elemento responde a la proliferación de personajes que se perciben como víctimas y otros como victimarios (Santos *et al.*, 2021: 19) lo cual es posible de encontrar tanto en la novela de González Camus como en la de Trelles Paz, aunque matizado porque esta dicotomía no siempre es del todo clara al interior de las obras. En tercer lugar, uno de los elementos de la narconovela es imaginar espacios concebidos como narcozonas en la realidad fáctica (Santos *et al.*, 2021: 22), lo que se cumple parcialmente en las obras referidas pues, aunque Geoffrey y Natalio provienen de Medellín

y Sinaloa —lugares ya pensados como tal—, también se muestra de manera transversal Santiago y Lima, con sus barrios altos y bajos. Un cuarto elemento es la existencia de un tiempo circular (Santos *et al.*, 2021: 25) que captura a los personajes y los hace vivir en un *loop* sin salida donde sólo la muerte permite un punto de fuga, lo que sí se encuentra en las novelas del presente análisis, pues ambos traficantes no pueden escapar de este universo narrativo y terminan en él. Un quinto elemento es el auge y la caída de los personajes en este narcomundo (Santos *et al.*, 2021: 25) cosa que también acontece a los dos narcotraficantes de estas novelas. Por último, existe un pacto de lectura (Santos *et al.*, 2021: 28) entre quien escribe y quien lee que requiere del compartir referencias y contextualizar las historias de estos mundos posibles, cosa que también termina por suceder tanto en la obra chilena como en la peruana. De todas maneras, existen otras versiones sobre la narcoliteratura, como la del mexicano Oswaldo Zavala (2018). Acerca de este tipo de obras “canónicas” del narcotráfico afirma que:

Para adquirir el capital simbólico de esas convenciones y fórmulas, sin embargo, la narconarrativa de la última década ha debido desembarazarse de los contextos políticos domésticos y producir personajes arquetípicos con tramas trasladables a espacios culturales extranjeros. Transformando la dimensión histórica y política del narco en una serie de atributos mitológicos que naturalizan la violencia y moralizan las acciones criminales, estas novelas ofrecen una caricatura descontextualizada del narco que minimiza, o incluso borra, sus elementos más complejos y de mayor interés literario. (26)

Esto, en principio, puede ser correcto si se piensa en algunas obras de los contextos mexicanos y colombianos, también para ciertas producciones audiovisuales como las que tanto le han gustado a Netflix tener en su catálogo. Sin embargo, en Chile y Perú se puede encontrar un corpus que potencia estos elementos más complejos y de mayor interés literario que menciona Zavala. A la vez, de ambas novelas se deduce que el fenómeno del narco fue originado en una matriz ideológica construida por el mismo Estado que impone un sentido unívoco sobre el narco “con pretensiones universales” y que marca las coordenadas básicas de su representación inventando dicha mitología, ya que estos personajes no pueden existir aislados de las instituciones nacionales (Zavala, 2018: 36). Por esto se vuelve interesante analizar tanto a Geoffrey Davenport como a Natalio Correa

desde premisas que aúnan elementos de fondo y forma del narcorelato y que desarticulan los imaginarios estereotipados que desde la realidad se filtran hacia la ficción. Pero, aunque ambas figuras se erijan como el enemigo interno de sus respectivas historias, sus contextos también hacen que existan diferencias en la construcción de sus subjetividades, determinadas por los espacios a los que migran y en los tiempos en que lo hacen. Lo transversal es que se desestima “la creencia en los cárteles de la droga como la nueva amenaza de seguridad nacional”, ya que se subentiende que “fue efecto directo de la implantación de una política de Estado basada en parte en la concepción de un enemigo permanente que permite justificar acciones que de otro modo resultarían ilegales e incluso inmorales” (Zavala, 2018: 12). De esta manera, los narcotraficantes terminan siendo quienes pagan el total de la cuenta de una sociedad decadente que prioriza al mercado y al consumo desenfrenado a través de sus aparatajes de orden.

Geoffrey Davenport es elegido para hacer negocios en Santiago por su elegancia y su ascendencia británica y así confundir acerca de su propósito a los miembros de una élite hipócrita, que busca —a toda costa— esconder la corrupción existente que no llega con el colombiano. Esta acción se hace aún más evidente al pensar que el tiempo representado es el de la dictadura militar de Augusto Pinochet. Natalio Correa, por su parte, es un narcotraficante de tomo y lomo, con gustos llamativos propios de la estética narcomexicana. Y es que llega a un Perú de principios del nuevo siglo sumido en la corrupción y que no se esfuerza por esconderla. Aquí es necesario puntualizar que no es que Chile se perfile como un país sin corrupción frente al país vecino del norte, sino que la diferencia radica en que la narrativa de la novela enfatiza el intento desesperado de los personajes por tapar esta condición y evitar el escándalo, mientras que en la narrativa de *Bioy* (2012) se hace lo opuesto, al explotar la situación de corrupción al máximo, como se pasará a revisar.

Geoffrey Davenport: un narcooperador colombiano en el Chile corrupto de los años ochenta

Si se siguen los postulados de Beatriz Sarlo (2000) y se posicionan las obras chilenas del narcotráfico en términos de valor literario (2), *El enviado de Medellín* (1993) de González Camus quizás sea una de las obras más valiosa de todo este corpus conocido hasta el momento, ya que inaugura el interés narrativo por la temática en el país al ser publicada a inicios de la última década del siglo xx, antes de que se publicara *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo en Colombia y antes de la publicación de *Ciudad de Dios* (1997) de Paulo Lins en Brasil, dos obras fundacionales de la temática del tráfico de drogas y de sus consecuencias en Sudamérica. Más allá de si se está de acuerdo o no con la precisión del segundo elemento del subgénero policial que plantea Padura, es interesante que *El enviado de Medellín* (1993), además de las poblaciones de Santiago o el lado “problemático” de la sociedad, apunte con énfasis a la implicancia de los barrios altos de la capital en la ilegalidad. La ciudad empresarial, las oficinas ministeriales, la élite y sus redes de corrupción solapada se toman la escena. Así, el oriente santiaguino también se vislumbra como una zona de narcotráfico y crimen organizado, construida a partir de un estilo transparente, ordenado y de alto contenido referencial que se narra desde variadas perspectivas.

La novela muestra la llegada a Chile “[t]ras un vuelo en Avianca procedente de Bogotá, [d]el ciudadano colombiano Geoffrey Davenport”, quien “llegó [...] en taxi, desde el aeropuerto, a la casa nueva que había arrendado en el sector de Quinchamalí, en un cerro, junto a la Avenida Las Condes” (González Camus, 1993: 9). El protagonista ingresa por la “puerta grande” y llega directamente al barrio alto de la capital. Ésta no es la historia de un narcotraficante común, tampoco de un migrante pobre. Sin embargo, el determinismo en las obras del narcotráfico chileno es lo suficientemente sólido como para no permitir que un extranjero de élite se salga con la suya, pero también es lo suficientemente débil para permitir que su propia élite sea criminal y se resguarde entre sus selectos miembros. De esta forma, la tranquila entrada de Geoffrey —miembro activo del cártel de Medellín en tiempos donde aún vivía Pablo Escobar—, será cobrada con intereses. El narcooperador logra una relación con Carolina, una muchacha

de una familia “bien” con grandes influencias a nivel estatal. Esto funciona como un elemento que eleva los contactos de Geoffrey, aunque desde su llegada ya había adquirido con facilidad diversas propiedades para el lavado de activos:

En una calle de Providencia, se comenzaría a levantar dentro de poco tiempo el hotel de 60 habitaciones que estaría bajo su administración en su calidad de presidente de la Sociedad Confín del Sur. Y en el Camino de Asís, en el elegante sector de amplios terrenos arbolados y mansiones con grandes espacios junto a la Avenida Las Condes, cerca del centro comercial Cantagallo, dos paños de terreno ya adquiridos esperaban a que Confín del sur les hincara el diente para levantar edificios de cuatro pisos con enormes departamentos para gente con mucho dinero. Vives le había sugerido la compra de los lotes. (González Camus, 1993: 13)

Pero, como también se visualiza en la cita, son personajes chilenos quienes acompañan a Geoffrey en sus acciones. Vives (mencionado en el párrafo anterior) es su asesor personal, chileno y totalmente enterado de su oficio. Otro que lo ayuda es el Chelo, un traficante local —de la población José María Caro— que se vincula con jóvenes adictos de la zona oriente, quienes terminan como sus soldados en los barrios más acomodados. Por eso llama la atención que durante la narración existan afirmaciones que dan a entender que con la llegada de Geoffrey llega el narcotráfico a la nación, aun cuando el Chelo y sus secuaces del barrio alto, Ricardo y Cristian, le precedieron:

Las autoridades y la comunidad de Chile estaban comenzando a preocuparse. El consumo de drogas había llegado como una lenta filtración de líquido corrosivo que se iba extendiendo y empezaba a lamer el perímetro de seguridad. Había conjeturas sobre el ingreso de dinero sucio de los narcotraficantes a diversas áreas de negocios [...] El director del Servicio de Impuestos Internos, Mario Verdugo, se hallaba alarmado. Hizo declaraciones a un periódico. — Estamos ya con indicios de corrupción en algunos organismos fiscalizadores y que aún son menores. Pero no hay que confiarse, ya que en la medida en que comiencen a llegar más dineros del narcotráfico al país, y si no nos preocupamos lo suficiente, va a cundir la corrupción. (González Camus, 1993: 26)

Lo que obviaba Mario Verdugo es que esos indicios eran más bien estructuras corruptas que habían tenido sus orígenes en el propio territorio, varios años antes, y que, como se puede inferir que él mismo percibía, se encontraban antes de la llegada del empresario paísa. Se asoma un Chile narcotraficante, aunque con sus propias particularidades y moralidades. Y es que donde exista consumo, existirá narcotráfico. Sin embargo, en esta obra también se insiste con que el extranjero es el enemigo que llega a corromper a un Chile tranquilo, aun cuando éste se perfila como un espacio de otras violencias que matizan las culpas de quienes llegan al país atraídos por las luces de un neoliberalismo que difícilmente termine por iluminar. Y es que, paralelas a las escenas que se desarrollan en Chile, se muestra cómo se maquina la presencia de Geoffrey en las salvajes tierras colombianas de una ciudad de Medellín atiborrada de hombres, civiles y no civiles, en camionetas tipo *safari*, sin techo y con armas apuntando a su alrededor. Esto, en medio de la verde y selvática provincia de Antioquía, que contrasta con el orden de este Santiago ficticio.

En esta particular forma de desarrollarse lo policial, la violencia de género se entremezcla con la trama del tráfico de drogas, al sumar el caso del femicidio de Pacita, una chica adinerada que, en su adicción al alcohol y las drogas, termina asesinada por sus propios “amigos”. A pesar de esto, el primer sospechoso es Geoffrey Davenport, con quien tuvo algunos encuentros más bien fortuitos y quien justamente buscaba estar con la chica mientras estaba viviendo una transformación monstruosa y violenta en la narración. Por esto, y sus irracionales golpizas a Carolina, no cabían dudas que el extranjero era el responsable del crimen. Sin embargo, en un movimiento clásico del subgénero policial, el asesino de la chica no era quien se pensaba, aunque bien sea esta persona quien pague por la sospecha en manos de su propio cártel. Y es que Chile es “un pequeño país en el que resultaba difícil pasar inadvertido, siempre la policía clavaba el ojo en los colombianos y los investigaba” (González Camus, 1993: 295); por lo mismo, los propios compañeros de Geoffrey lo eliminan para continuar con el negocio. Más allá de que los personajes de Ricardo Gazitúa y Cristian Schwarz fueran los asesinos —también maleantes y narcotraficantes, pero de clase alta— y que se pudiera pensar en que estos deberían salir airoso de la situación, también terminan muertos como el colombiano, lo que refuerza el determinismo que logra que quien elija la ilegalidad en una narcozona, a pesar de su privilegio, siempre, pero siempre, termine mal.

Sin embargo, hacia el final, una de las interacciones entre las altas cúpulas gubernamentales de la nación es crucial para entender que lo prioritario es mantener la tranquilidad entre el empresariado. Como no se había confirmado que la muerte de Davenport era en manos colombianas, era preferible no ahondar demasiado en el tema, porque más de alguno podría verse involucrado en la “incómoda” situación:

De la orden de asesinato [colombiana], no hay certeza. Por ello —y sonrió para sí mismo por lo que iba a decir— dile a tus empresarios que se queden tranquilos, que no habrá más alharaca inútil. —¿Mis empresarios? — El ministro de Hacienda rio— Naturalmente que no conviene tratarlos a patadas. Mi única preocupación es no tener gratuitamente dificultades —explicó—. (González Camus, 1993: 301)

En esta línea salta a la vista que —más allá del imaginario ingenuo— Chile también es Latinoamérica y por más que se intente mostrar como una nación “modélica”, evidentemente, está muy lejos de serlo. Esta exposición voluntaria o involuntaria del autor —porque no se saben sus intenciones—, demuestra también un trayecto interno del narcotráfico que no se ha repetido con facilidad en el corpus nacional después de la publicación de esta obra, que piensa el desarrollo de la problemática en el centro y el oriente santiaguino.

Natalio Correa: un narcotraficante mexicano en el Perú corrupto de los años 2000

Otra cosa sucede en la obra peruana *Bioy* (2012), mucho más cercana a la actualidad en términos temporales. Aquí Natalio Correa llega a un país que, a diferencia del disfrazado Chile, no tiene tapujos en mostrarse como corrupto. A través de una narración fragmentada, coral, que se presenta como piezas que el lector tiene que unir, la historia del capo del narcotráfico es una excusa para poner en escena a la mafia local compuesta por todo tipo de subjetividades. Esta mafia se filtra a las instituciones del Estado, y es lo que el mexicano le había enseñado a su mano derecha y que reconoce Humberto Rosendo Hernández, un policía infiltrado en su banda:

Bioy había aprendido de Natalio Correa que la única manera de manejar un negocio sucio y millonario en un país ahogado en corrupción y gobernado por el APRA era comprando. Todo tenía un precio. Todo. La banda de Bioy [...] [c]ontaba con informantes y policías y fiscales del Poder Judicial [...], y si no era con los jueces, siempre había alguien más arriba dispuesto a extenderle la mano. (Trelles Paz, 2012: 112-113)

De esta manera, este Perú es aquel donde “el azar es lo único permanente en la vida de los hombres porque está escrito que en Lima todo es posible” (Trelles Paz, 2012: 301). Es un espacio en el que se mezclan un sinfín de violencias como la del Estado en la persecución de los senderistas, la de género, la del tráfico de drogas, la desigualdad económica, la de las mafias locales e internacionales, todas desestabilizadoras de la vida de la nación por completo. Natalio Correa es uno más de todos los agentes violentos que contiene la obra, pero, además, este es un personaje que casi no aparece porque, aunque maneja la mafia limeña, está en el corazón de la selva peruana y cuando aparece lo hace de manera indirecta y relacionada a Bioy, quien logra ascender en el crimen organizado por venir de “una estirpe delictiva de inmigrantes europeos [...] que la euforia y la mala vida las llevaba[n] en la sangre” (Trelles Paz, 2012: 94). Esto, sumado a todas las referencias acerca de la mafia primermundista, enfatiza la condición de que estamos ante una corrupción de dimensiones globales, de la cual ningún territorio logra escapar.

Del traficante mexicano se dice, específicamente que es “dueño de un helipuerto y de un ejército de narcoterroristas que lo protege día y noche” con conexiones internacionales, asimilándolo a Pablo Escobar por su condición de “patrón” aunque con pinta de “Mariachi de Fonda” (Trelles Paz, 2012: 156). Natalio Correa es de Sinaloa, ciudad que termina trasladándose a las tierras del Perú. Aquí, la oposición imaginaria entre Medellín y Santiago que aparece en la novela chilena queda sin efecto ya que en este caso Sinaloa, Lima y la selva peruana serían un *continuum* sintonizado en una violencia transversal latinoamericana y del mundo. Pero la capital peruana parece estar aún más predispuesta al delito impune, ya que se menciona que “[e]n sus celebraciones los “invitados eran, en su mayoría, narcos y empresarios gringos y mexicanos que llegaban a Lima para agilizar sus negocios dentro y fuera de los ministerios, el Congreso y el Poder judicial” (Trelles Paz, 2012: 143).

Uno de los momentos más trascendentales en la obra, y que reconoce que la amenaza del narco no es extranjera, se da cuando el moribundo policía encubierto de Humberto descubre que su superior, el capitán Mejía, ex compañero de Bioy (Trelles Paz, 2012: 270) que supuestamente quería cazarlo, a él y a Natalio, realmente estaba coludido con ellos (Trelles Paz, 2012: 280), convirtiendo a la institución en un aparato ominoso que también corrompe, más que ser corrompida. De hecho, Mejías resulta ser un subalterno del expolicía devenido mafioso. Esto queda en evidencia cuando Bioy le enrostra que “siempre será [su] esclavo” (Trelles Paz, 2012: 280). Hacia el final de la obra, cuando cae parte de la banda de Bioy, los policías pedían nombres importantes a uno de los detenidos, a lo que él contesta de manera airosa: “¿[q]ué chucha me va[n] a ofrecer, huevón? Si aquí todos, toditos están embarrados hasta el cuello. Milicos, narcos, gobierno, todos son la misma mierda, pero ustedes tienen que negarlo, ¿no?, esa es su chamba” (Trelles Paz, 2012: 291). Aunque según el complejo entramado de acciones que trenza la novela ni siquiera negar sus implicancias era una preocupación para la policía.

Los pasajes anteriores confirman que, al interior de esta obra polifónica, el elemento del narcotráfico es crucial para lograr narrar las problemáticas peruanas del último tiempo, las cuales también terminan siendo problemáticas latinoamericanas y globales, sistémicas, de la actualidad. Sin embargo, al igual que en la obra del periodista chileno Ignacio González Camus hay otras violencias en las que el narcotráfico se disuelve y no termina siendo tan brutal como se podría pensar. Es necesario comprender que Bioy se había vuelto el sicario de Natalio Correa al no continuar su carrera policial, precisamente porque en sus tiempos de juventud le tocó torturar por obligación:

¿Y cuál había sido su delito? Cumplir órdenes, obedecer a los superiores, hacer su maldito trabajo mientras el Perú se caía a pedazos. Ni el planteamiento antiterrorista ni las operaciones especiales, ni la elección de las víctimas ni el encubrimiento de cadáveres había sido responsabilidad suya [...] y si un general viene y te dice que en la lucha antisubversiva hay que dispararle a la cabeza a un hombre esposado, cadete, ¿quién mierda eres tú para contrade-cirlo? (Trelles Paz, 2012: 46)

Sin duda, el impacto de la violación inicial de la joven senderista Elsa, por parte de un también joven Bioy sometido por sus superiores, es instantáneo. Esta escena, inspirada en la violación representada magistral y dolorosamente por Gaspar Noe en la película *Irreversible* (en palabras del mismo autor), es la más violenta y cruda de la novela. No todos los lectores logran sobreponerse de inmediato ante tal representación del dolor, pero lo cierto es que logra su objetivo en la construcción del sicario que responde al narcotraficante más grande de Perú. De hecho, Elsa, al llevarse la peor parte, termina en un hospital psiquiátrico porque de la horrorosa violación se engendra un hijo, Marcos, quien termina obedeciendo al determinismo de su patrilinealidad y asesina a sangre fría con el fin de cumplir el sueño infantil e ingenuo de recuperar un pasado luminoso que nunca fue como tal para sus accidentales padres. A él accedemos a través de algunos capítulos que simulan un muro de un blog en el cual el perturbado personaje deja acta del que llama “el proyecto secreto”. Otra escena interesante de violencia sexual al interior de la obra es la desarrollada por el personaje de la Barbie, una de las guardaespaldas más cercanas del narcotraficante mexicano, quien además de ser una mujer sanguinaria que proviene del norte de México, en Perú se corrompe de manera tal, que termina como una violadora de los sicarios menores que se iban incorporando a la banda delictiva, buscando la valoración que en otros tiempos tuvo de Natalio Correa. Pareciera ser que en esta novela ningún personaje puede dejar de estar condenado al dolor o a infringirlo de alguna u otra forma.

Apuntes finales

Tras este breve recorrido por dos obras que se vuelven obligatorias para todo el público lector que se interese por la narconarrativa chilena y peruana de las últimas décadas y también por conocer estas formas que el mismo autor Diego Trelles Paz llamaría “policial alternativo” y el escritor peruano Ricardo Sumalavia seguiría llamando policial latinoamericano, se puede concluir que ambas novelas, aunque apunten a que la problemática del narcotráfico proviene de México y Colombia al hacer que parte de sus protagonistas sean de aquellas latitudes, a la vez anuncian que el tráfico de drogas se viene desarrollando en Perú y Chile con sus propias particularidades desde hace mucho tiempo. Esto viene vinculado a historias de violencia política y estatal que preceden a la llegada de los migrantes y desatarán otras violencias

como las sexuales, de clase y de género, además de la violencia protagonista total: la corrupción en busca de dinero rápido. Así, estas obras dan sus propias versiones sobre las naciones actuales y su relación con el narcotráfico, lo que permite pensar la realidad y los estereotipos que se han potenciado en el último tiempo a través de discursos oficialistas que insisten en individualizar y atacar a los narcotraficantes como chivos expiatorios, antes que abordarlo como un fenómeno evidentemente sistémico. Lo cierto es que, en estos tiempos, como ya se mencionó, todas las zonas se pueden imaginar como de narcotráfico y Perú y Chile no son la excepción. Este fenómeno es

una revolución internacional (quizá intercontinental) desorganizada, sin teóricos que la escriban, sin héroes, sin banderas, sin manifestaciones, sin uniformes, sin historias heroicas de barquitos que llegan a playas inhóspitas, sin ideales, una revolución con fines puramente económicos, musicalizada por los tartamudeos de las armas automáticas y por los corridos nortños que recuerdan personajes y batallas. (Valencia, 2010: 56)

Se podría dar un paso más y decir que el narcotráfico no tiene narcotraficantes tampoco. O eso es lo que Osvaldo Zavala (2018) reflexiona y apunta, ya que “si pudiéramos vencer el miedo y confrontar aquello que llamamos ‘narco’ abriendo por fin la caja, no encontraríamos en ella a un violento traficante, sino al lenguaje oficial que lo inventa: escucharíamos palabras sin objeto, tan frágiles y maleables como la arena. Abramos, pues, la caja” (19). Es interesante, además, explorar cómo el subgénero policial se ha ido flexibilizando al dejar entrar nuevas formas y cómo, a su vez, la narcovela también ha ido tomando fuerza en estos últimos años, lo que ha permitido la multiplicación de las obras que toman lo mejor de los mundos literarios para pensar el crimen y la violencia de la realidad sudamericana. Todo esto desde perspectivas no necesariamente legalistas que matizan el discurso prohibicionista y moral. Y es que “cualquier narco es todos los narcos” (Zavala, 2018: 29), todos y ninguno, cuando el Estado es el aparato que permite y motiva el flujo de este mercado ilegal. O, al menos, eso es lo que se puede interpretar de estas imperdibles novelas del narcotráfico sureño.

Referencias bibliográficas

- ARECO, Macarena. (2018) “Cartografía e imaginarios de la narrativa latinoamericana reciente: Argentina, Chile y México”. *Monográficos SinoELE*, (17). https://www.sinoele.org/images/Revista/17/monograficos/AAH_2016/AAH_2016_macarena_areco.pdf.
- FRANKEN, Clemens. (2003). *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*. Universidad de Santiago de Chile.
- GONZÁLEZ CAMUS, Ignacio. (1993). *El enviado de Medellín*. CESOC.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José; SUSTI, Alejandro. (2022). *Caso abierto. La novela policial peruana entre los siglos XX y XXI*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- HERLINGHAUS, Hermann. (2021, 1 de diciembre). “En torno a la narco imaginación, sus paradojas históricas y configuraciones contemporáneas”. En *Inauguración II Congreso Narcotransmisiones Globales*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=rnojeQh0vdo&t=4187s>.
- PALACIOS, Belinda. (2020). “Bioy: La culpa es del Estado”. *Polifonía*, 10, 53-69. https://www.apsu.edu/polifonia/volume_10/2020_4_Palacios.pdf.
- SANTOS, Danilo; URGELLES, Ingrid. VÁSQUEZ, Ainhoa. (2018). “Presentación” [Dossier: “Narcozona: territorios, ciudades y fronteras del relato criminal en México y Colombia”]. *Taller de Letras*, (63). 109-114. <https://doi.org/10.7764/tl63109-114>.
- SANTOS, Danilo; URGELLES, Ingrid; VÁSQUEZ, Ainhoa. (2021). “La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo” (pp. 15-37). *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Colegio de Chihuahua.
- SARLO, Beatriz. (2000). “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. En Sarah de Mojica (Comp.), *Culturas híbridas - No simultaneidad - Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina* (pp. 231-240). Wissenschaftlicher Verlag Berlin.
- TRELLES PAZ, Diego. (2012). *Bioy. Destino*.
- VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Melusina.
- ZAVALA, Oswaldo. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso Ediciones.

LOS ESTEREOTIPOS EN EL CAPITALISMO GORE:
LA RENTABILIDAD DE LA VIOLENCIA EN LA SERIE DE NETFLIX *NARCOS* (2015)

STEREOTYPES IN GORE CAPITALISM:
THE PROFITABILITY OF VIOLENCE IN THE NETFLIX SERIES *NARCOS* (2015)

John Jaime HURTADO CADAVID

Departamento de Español y Portugués
UNIVERSIDAD ESTATAL DE OHIO | Columbus, Estados Unidos
Contacto: hurtadocadavid.1@osu.edu
ORCID iD: [0009-0003-6366-0196](https://orcid.org/0009-0003-6366-0196)

Resumen

Este artículo analiza la explotación de los estereotipos de la cultura colombiana en la serie *Narcos* (2015) producida y difundida por Netflix. La pregunta central es *¿cómo el uso de los estereotipos del colombiano narco y violento se convierte en fuente fundamental para elaborar proyectos cinematográficos rentables, e impulsar dicho estereotipo a nivel mundial gracias a las plataformas de streaming como Netflix?* Para ello se parte de un análisis conceptual sobre la formación de los estereotipos que dividen poblaciones entre los “normales” y los indeseables (quienes poseen una marca o estigma social) y su uso en producciones con imágenes de violencia espectacular que convierten las narcoseries en representantes del capitalismo gore. Luego, se describen algunas escenas de la serie de televisión para ejemplificar los usos de los estereotipos colombianos que, mezclados con elementos de la fascinante violencia, posibilitan la creación de un lenguaje que potencializa los estereotipos iniciales. Para concluir, se plantea la importancia y necesidad de generar espacios académicos de debate para construir una sistematización de saberes que conduzcan a la evolución de conocimiento alrededor de los usos de la violencia y la formación de estereotipos como lenguajes con la capacidad de pegarse y transmitirse a través de la industria cultural cinematográfica.

Abstract

This article analyzes the exploitation of stereotypes about Colombian culture in the series *Narcos* (2015) produced and broadcasted by Netflix. The central question is *how does the use of stereotypes about violent Colombian drug traffickers become a fundamental source to develop profitable film projects and promote this stereotype worldwide thanks to streaming platforms such as Netflix?* For this purpose, this research is based on a conceptual analysis of the formation of stereotypes that divide populations between “normal” and undesirable (those who have a mark or social stigma) and their use in film productions with images of spectacular violence that turn narco-series into representatives of gore capitalism. Furthermore, some scenes from the television series are described to exemplify the uses of Colombian stereotypes that, mixed with elements of fascinating violence, make it possible to create a language that potentiates these stereotypes. To conclude, the importance and need to generate academic spaces for debate is raised. That is, the need to build a systematization of knowledge that leads to the evolution of awareness of the uses of violence and the formation of stereotypes as languages with the ability to stick and be transmitted through the cultural film industry.

Palabras clave: *Violencia || Capitalismo || Narcotráfico || Crimen en la televisión || Programas de televisión culturales || Cultura popular || Violencia en la cultura popular || Crimen en la cultura popular || Estereotipo en medios de comunicación masiva*

Keywords: *Violence || Capitalism || Drug traffic || Crime on television || Cultural television programs || Popular culture || Violence in popular culture || Crime in popular culture || Stereotypes in mass media*

Introducción

Colombia es uno de los países con mayor biodiversidad en el mundo. Uno de sus mayores récords es ser el territorio que alberga la mayor cantidad de orquídeas a nivel mundial: 4.270, de las cuales 1.572 son especies endémicas.¹ Cuenta con la mayor cantidad de páramos globalmente y es privilegiada en paisajes montañosos, selvas, playas, desiertos y ríos, catalogados como maravillas naturales (como el río de los siete colores). Tiene gran variedad de climas para sembrar y cosechar los alimentos necesarios para cubrir las necesidades de la población mundial. En pocas palabras, es un territorio fértil y rico en paisajes y naturaleza exuberante para enamorar a cualquier viajero. Los aportes culturales son destacables. Colombia ha dado al mundo un Nobel de literatura como Gabriel García Márquez, pintores como Fernando Botero y artistas como Juanes y Shakira, quienes han recorrido el globo con su arte. Podrían también destacarse innovaciones tecnológicas o emprendimientos que han demostrado el potencial del empresario colombiano, como Rappi, y nombrar movimientos sociales fuertes que han conducido al reconocimiento mundial de líderes por la defensa del medio ambiente, como Francia Márquez.

Sin embargo, las problemáticas sociales y la violencia han creado prejuicios y estigmas que opacan o anulan cualquier grandeza de Colombia. El terrorismo, el narcotráfico y la corrupción se han instalado en el imaginario cultural como marcas de los colombianos. Estos estigmas se han convertido en estereotipos que se han rentabilizado con productos como las narconovelas y las narcoseries, las cuales ilustran la lucha contra el narcotráfico y la violencia en el país, generando lenguajes que se desplazan y

¹ Ver National Geographic en Español (2019)

se pegan en la sociedad como una norma. De este modo, la forma en que las narcoseries exponen la violencia en Colombia ha articulado un imaginario cultural que atrae espectadores y estimula el consumo de violencia espectacular sobre el país.

Entre las narconovelas más recientes se encuentra la serie *Narcos* (2015). El éxito de esta serie, que se enmarca en el contexto de globalización del *streaming* que proyecta Netflix, puede pensarse como un conglomerado entre la construcción de estereotipos latinoamericanos (especialmente colombianos, en el caso de los narcos) y la rentabilidad de la violencia como forma de espectáculo. Así, una primera pregunta que surge es: *¿por qué las series con contenido violento son tan exitosas actualmente y por qué es posible comercializarlas a nivel global?* Para intentar responder, es propio mencionar que, debido al auge de internet y el *streaming*, las producciones cinematográficas pueden llegar fácil y económicamente a gran parte del planeta. Esto amplía las producciones y difusiones en ambientes globales, las cuales responden a la lógica del capitalismo. Así, las plataformas de *streaming* buscan historias vendibles que estimulen la curiosidad de los televidentes y a las que se pueda acceder idiomática e ideológicamente.

Esta transformación digital ha tenido repercusiones en el material audiovisual que se produce y proyecta,² y en la cultura de consumo que encuentra en las narcoseries un espectáculo violento que no solo entretiene, sino que alimenta un deseo de sangre, violencia y burla al estado a través de la “ficción basada en hechos reales”. Por tanto, la violencia estética abre un nuevo nicho de mercado que brinda posibilidades para que las identidades culturales, estereotipadas, se expongan desde el punto de vista más rentable: lo que complace a un público determinado. Tal dinámica se enmarca en lo que Valencia (2010: 15) denomina *capitalismo gore*. Para la autora, este concepto describe la forma en que el capitalismo se aprovecha de las condiciones extremas de precariedad en ciertos países³ para generar del espacio violento un sistema de producción rentable. Una de las formas de lograrlo es a través de la industria audiovisual. En el campo de las series cinematográficas, las narcoseries son ejemplos del capitalismo gore porque representan escenas que ponen de manifiesto el sufrimiento de la ciudadanía en

² Es necesario tener en cuenta el idioma inglés como parte de la globalización. Los subtítulos y doblajes de las producciones potencian la internacionalización de la violencia espectacular y la difusión de los estereotipos.

³ La cual es, además, inducida por el estado local, por falta de infraestructura, salud, educación y empleo para sus ciudadanos.

contraposición al poder criminal y los beneficios de la delincuencia. Como consecuencia, la violencia que se exhibe mercantiliza los cuerpos sufrientes y crea un espectáculo donde quienes sufren son siempre otros.

Dicho esto, el propósito de este artículo es analizar algunos aspectos de la serie *Narcos* (2015) que la convierten en representante de una violencia regional que estereotipa. Para ello, se estudiará cómo la globalización de la serie ha sacado ventaja de la imagen mundialmente reconocida de Colombia como un país referente del narcotráfico y la violencia para crear y potenciar un círculo vicioso de estereotipación rentable a través de la violencia espectacular. Por último, se expondrá cómo la serie ha capitalizado la violencia y los cuerpos sufrientes, rentabilizando los deseos de sangre de los espectadores.

Explotación de estereotipos en la serie *Narcos* (2015)

El auge del mercado de suscripción del video *on demand* (SVoD) y el uso del *big data* para analizar, de manera sectorizada, los patrones de consumo de diversas audiencias han transformado la forma de producir y distribuir material audiovisual a nivel mundial. En un valioso estudio sobre los servicios de VoD en Latinoamérica, Juan Piñón (2020) menciona la importancia de la infraestructura de las redes de internet y de las empresas de soporte de *software* para asegurar el funcionamiento y éxito de las plataformas de *streaming* como Netflix. Además, permite visualizar cómo la hegemonía de compañías como Netflix, la cual lidera el mercado latinoamericano, ha abierto nuevos debates en torno al material que se pone a disposición de audiencias específicas en la plataforma y a los algoritmos de recomendación de contenidos según características demográficas. Si bien no es el propósito de este texto analizar el crecimiento de las audiencias ni la forma en que el público latinoamericano accede a cierto contenido, es necesario mencionar algunos datos que hacen de Netflix un caso de estudio crucial, no solo por su infraestructura sino también por su contenido.

Al finalizar el 2022, Netflix contaba con casi 231 millones de suscriptores en el mundo.⁴ Entre ellos, 40 millones en América Latina y 75 millones en Estados Unidos y Canadá. En aras de su viabilidad financiera, se ha embarcado en producciones y coproducciones en diversos países, lo que ha contribuido a la internacionalización de la marca “original de Netflix” con la que etiquetan su material audiovisual.

Su despliegue por Latinoamérica ha sido notable. Según García Leiva *et al.* (2021),

En abril de 2021 Netflix anunció la apertura de una filial en Bogotá, indicando que, entre 2021 y 2022, producirá hasta 30 nuevos títulos en Colombia, financiados con los más de 175 millones de dólares que ha invertido la empresa desde 2014 en este país. (8; traducción propia)

Esta iniciativa de la compañía responde a su proyecto de expansión en América Latina y a su intención de desarrollar producciones rentables en este territorio, como con la serie *Narcos* (2015).⁵ Para mencionar algunos números, la serie fue ganando escalones desde su lanzamiento en agosto de 2015 cuando se situó como la décima serie más popular de la plataforma a nivel mundial. Para agosto del 2016, ya estaba en el tercer lugar y se mantuvo en el *top 5* hasta julio de 2019, con tres temporadas en su haber.⁶ Por eso, no sorprende que en el cuarto trimestre del 2015 los ingresos de la plataforma fueran de 1.672 millones de dólares y que al tercer trimestre del 2016 superara los 2.150 millones de dólares. Si bien Netflix no publica datos sobre el rendimiento financiero de sus series, tanto en sus estados financieros como en los informes a sus inversionistas resalta las producciones más exitosas, entre las que se encuentra *Narcos* (2015).⁷

Esto responde a una estrategia de mercadeo clara: la conquista de un público tanto norteamericano como latino, lo cual se logra con la producción bilingüe de la serie. Adicionalmente, como menciona Rocha (2018: 107), la estrategia narrativa

⁴ De acuerdo con *Evolución del número de suscriptores de Netflix en el mundo del tercer trimestre de 2011 hasta el cuarto trimestre de 2023* (2024).

⁵ La serie fue grabada en locaciones reales en Colombia y México y, siendo una coproducción estadounidense, fue subtitulada al inglés, con lo que pudo exportarse, especialmente, a Norteamérica y Europa.

⁶ Según Data Broz (2020).

⁷ Ver Martín M. (2016).

se basó en contar la historia desde el punto de vista del héroe estadounidense, el agente de la DEA Steve Murphy, lo que posiciona al televidente estadounidense (que representó más del cincuenta por ciento del mercado de la serie) en un plano de reconocimiento del heroísmo de su país como un salvador. En otras palabras, la serie se convirtió en un producto cultural dispuesto para el consumo masivo, donde la identidad colombiana se convirtió en parte de la industria del entretenimiento, causando un círculo vicioso de creación de estereotipos bastante rentable.

Charles Ramírez Berg (2002), desde una postura sociológica, define la estereotipación negativa o derogatoria como un proceso de generalización usado por un grupo (nosotros) sobre otro grupo (ellos). Dicho proceso es representado por el autor como: “Creación de categorías + etnocentrismo + prejuicio = estereotipos” (15; traducción propia). Para construir esas categorías en las que el ser (perteneciente a un grupo de referencia) se siente el centro de un esquema social, Ramírez Berg (2002) plantea que es necesario alimentar una formación de categorías jerárquicas históricas en los grupos de referencia. Dicha formación hace posible la aparición de los prejuicios sobre otros, los cuales brotan como entidades externas que amenazan la superioridad y continuidad del grupo que se entiende como “la norma”. Con respecto a lo anterior, Martha Nussbaum (2006: 250) plantea que la búsqueda de lo normal es precisamente un intento de retorno a un estado primitivo de protección y completitud. Por lo tanto, la idea de encajar en la normalidad permite que el individuo se sienta respaldado o rodeado de un grupo considerado bueno y completo, convirtiendo a la normalidad en una especie de “útero sustituto” que lo aparta de una diferencia amenazante. Es precisamente esa amenaza de no encajar lo que conduce a un grupo a señalar a otros de indeseables, pues, debido a la vulnerabilidad que conocen de sus propios cuerpos o aspectos de su personalidad, necesitan resaltar algunas de sus aptitudes. Esto lo hacen llamando inferiores a otros que parecen no tenerlas, de manera que sus propias debilidades pierdan relevancia. Es decir, deben encontrar algún tipo de superioridad para justificarse como norma y, por tanto, generan la marca, estigma o tatuaje en la personalidad del otro que, con su degradación, permite la comparación del normal (Nussbaum, 2006: 251).

Esta concepción de “útero sustituto”, que se inserta en la necesidad de encajar en una norma, podría pensarse como un facilitador de la formación de constructos mentales. En otras palabras, los estereotipos buscan la continuidad de creencias grupales y sirven como garantía de autorrespeto: lo malo siempre está en otro lugar para

mantener la ilusión de poder (Ramírez Berg, 2002: 28). Por ello, la estereotipación del otro como violento, a través de la difusión de imágenes espectaculares y sangrientas, lo muestra como alguien amenazante. Su pertenencia a un ambiente conflictivo lo aleja de la norma aceptada, constituyendo un elemento propicio para el estigma social. La marca al otro es entonces lo que, a través de la difusión de imaginarios violentos (ya sea a través de espectáculos de televisión, películas, periódicos o diferentes medios masivos), alimenta el círculo vicioso de los estereotipos sociales.

Así las cosas, una pregunta que surge es *¿por qué son importantes los estereotipos para la difusión y consumo de imágenes violentas sobre otros?* Primero, porque el estigma del otro marca la frontera entre los deseables (miembros de un grupo de referencia normal y positivo) y los indeseables, que se presentan como amenazantes y pertenecientes a una norma negativa: los narcos, los sicarios, los borrachos, las prostitutas, etcétera. Segundo, porque con la creación y difusión de estos estereotipos y fronteras se estimula la instauración de un régimen de verdad que permea las formas de percibir, relacionarse con otros y juzgar cosas, es decir, de convertirse en lo que Irmgard Emmelhainz (2016: 19) denomina “sentido común”. Una vez que los estereotipos se convierten en sentido común, se facilita su inserción y explotación dentro del sistema capitalista, porque se naturalizan y se vuelve necesario generar estructuras de control para mantener las fronteras entre los representantes de la norma positiva y negativa (deseables e indeseables).

Una forma del sistema capitalista de explotar esos estereotipos es a través de las narcoseries. Estas producciones cinematográficas explotan una marca o estigma, lo que abre las puertas para difundir la violencia proveniente de los cuerpos indeseables, a través de los medios masivos, y con imágenes estéticamente llamativas. En síntesis, lo que este sistema permite es una transformación de los imaginarios colectivos gracias a la violencia explícita que se normaliza y se convierte en sentido común. Este sistema se mercantiliza, generando beneficios económicos y afectando las industrias culturales.

Para analizar esta construcción dicotómica, el primer capítulo de la primera temporada de la serie *Narcos* (2015) establece un hilo conductor, compuesto por dos estereotipos: el del agente de la DEA, heroico, y el del narcotraficante peligroso, capaz de poner de rodillas a un país. En esta instancia, los diálogos del agente (una voz en *off*) esbozan cómo será el enfrentamiento con el narco y enfatizan la definición de un agente correcto, hombre de familia y valiente que quiere luchar contra la delincuencia. Por el contrario, el narcotraficante se expone como un hombre malo *per se*, sin explorar su

génesis social o su vida personal. Así, se establece cómo el héroe es aún más valeroso por poder doblegar a un sujeto con esas características (comparación entre lo deseable con lo indeseable). Esta es una de las referencias a la superioridad no solo funcional, sino moral de Estados Unidos, en comparación con Colombia, que es descrito como un país que requiere ser salvado. En palabras de Rocha (2018), “los americanos surgen como los agentes racionales, eficientes, capaces de suministrar informaciones al Estado colombiano y ejercer la presión necesaria en favor de las medidas a ser tomadas” (115). Esa postura crea un régimen de visualidad que estereotipa a los colombianos como débiles e impotentes. Es una visualidad, que, como la define Nicholas Mirzoeff (2011), estimula el reconocimiento en imágenes de discursos sobre fenómenos sociales históricamente representados de una forma específica (3). Esto, en última instancia, conserva el poder de establecerse como “la realidad” en el público que lo observa.

En el mismo capítulo también se ilustra cómo Pablo Escobar es capaz de doblegar la ley colombiana. Los planos generales y medios se usan para mostrar el ambiente de miedo de los policías. Además, la cámara está siempre en movimiento, rodeando a Escobar y a los policías con *close-ups* que enfocan las reacciones de sorpresa y terror por las amenazas del capo. Esto abre paso a la escena donde Escobar menciona la frase que se convierte en su lema: “plata o plomo” (0:15:00), haciendo referencia al poder del dinero para comprar a los policías, quienes se ven obligados a aceptar los sobornos para no ser asesinados. Esto es una exposición de la violencia estructural en la que el Estado es doblegado y su componente espectacular está en el hecho de que retrata la existencia de un hombre con el poder de burlar una nación con su accionar delictivo. Así, frases como “plata o plomo” guardan el poder de “pegarse”, como lo postula Sara Ahmed (2015: 82),⁸ de quedarse en la mente de los espectadores como una referencia al poder del narco y ejemplo de lo que sucede en un país sometido. Es decir, apoya la construcción del estigma amenazante.

⁸ Sarah Ahmed (2015) expone cómo las emociones circulan y crean afectos que reordenan los cuerpos y distribuyen las superficies de una sociedad a través del lenguaje, en torno a la conservación de ciertas características deseadas como la pureza y la riqueza. La autora define las “economías afectivas”, como un movimiento entre los signos, principalmente de odio; es decir, el movimiento hacia atrás (la historia) y hacia adelante (amenazas al futuro), así como a los lados (signos que se pegan, por contagio) (82). Esta forma de comprender las emociones es resaltada por Ahmed no como una disposición psicológica sino como un investimento en normas sociales; es decir, la autora resalta la necesidad de estudiarlas de manera diferenciada en relación con cada cultura y contexto histórico (97).

Ahora bien, otro estereotipo, el del latino bandido, se puede ejemplificar con el personaje “la quica”, un sicario implacable y contundente. Su representación como personaje infantil y gracioso que se transforma en asesino letal cuando le es solicitado lo posiciona a la altura de cualquier villano de Hollywood. Desde el primer capítulo de la serie se expone, a través de tomas panorámicas y con cámara en movimiento, cómo “la quica” ejecuta sus objetivos. Su efectividad con las armas muestra el peligro de un maleante colombiano al servicio del narcotráfico. Además, en la dimensión verbal, el narrador expone el cinismo y poder de los narcos para que sus crímenes queden impunes ante la ley, preparando al telespectador para las acciones que ejecutará este personaje al servicio del capo en los siguientes capítulos.

“La quica” es también el recluta de los sicarios que trabajarán para el narco y quien hace el trabajo sucio. Este personaje es representado por Juan Diego Díaz, un actor flaco, con acento mexicano, aparentemente frágil. Sin embargo, es sanguinario y revoltoso. El estereotipo se demuestra aquí con la personificación de un latino que no necesita ser robusto, tatuado y con aspecto peligroso para serlo realmente. Lo que se conserva es el estigma, la marca. Personajes como éste posibilitan la pegajosidad de un lenguaje que describe al colombiano como bandido y salvaje porque, además de ser letal, tiene el poder de convencer a cualquier joven que, por pobreza y necesidad, llega al mundo de la delincuencia. Nuevamente, este estereotipo refuerza la posición de un espectador normal contra una minoría amenazante, contra un colombiano que fácilmente entra en el mundo de la violencia y del narcotráfico.

Por último, en la segunda temporada de la serie, se expone el personaje de Maritza como una chica inocente y frágil que es usada por Escobar para cumplir sus objetivos. En su primera aparición, los planos generales la muestran como una mujer trabajadora en un barrio humilde y marginado. Luego, se muestra en paralelo con las prostitutas que tienen envidia porque “la quica” y “limón”, sicarios al servicio del capo, se la llevan en su auto en vez de a una de ellas. La ilustración de este paisaje, que mezcla la precariedad de un barrio con la prostitución es un elemento de construcción de un ambiente espectacular que idealiza la forma de vida de la mujer colombiana. Es decir, estereotipa a la mujer como objeto sexual de los narcos y quienes, por necesidad o placer, están dispuestas a todo por dinero. Este estereotipo se explota a lo largo de la serie y funciona como un lenguaje pegajoso en la mente del televidente que conserva esa imagen de la mujer colombiana.

La importancia del personaje de Maritza también radica en cómo es usada para cumplir con el objetivo de Escobar de asesinar a su némesis, el capitán Carrillo. Maritza es engañada para revelar la supuesta ubicación de Escobar e impulsar a Carrillo para ir a buscarlo, haciéndolo caer en una trampa planeada por el capo. Sin embargo, ella termina siendo una cómplice inocente que luego es asesinada por su amigo “limón” frente a su hija de dos años. La mujer, incluso inocente, es un objeto del narco, fácil de usar y desechar. Así, estas formas de representación de la mujer con papeles sexuales y pasivos en la serie funcionan como instrumentos de visualidad que estimulan estereotipos históricos o representaciones binarias de la mujer mala y prostituta y de la mujer buena, sumisa y fácil de engañar (Alcalá, 2020: 114).

Estas escenas ejemplifican la forma en que en la serie se estimulan estereotipos raciales y de género. El hecho de que una serie con contenido bélico (referenciando explícitamente un país) haya sido una de las más exitosas a nivel mundial es una muestra de que los espectadores desean alimentar su curiosidad por lo que se ha vendido de Colombia históricamente. Además, también incentiva su deseo de consumir imágenes violentas, al encontrar en este tipo de entretenimiento una forma de reafirmar su normalidad en contraposición al estereotipo del colombiano narco y violento.

Mercantilización de los estereotipos en el capitalismo gore

Cabe aclarar que la exposición de los estereotipos anteriormente mencionados está enmarcada en un contexto cultural y político violento. Esto abre paso a pensar la explotación de los estereotipos como una de las herramientas del capitalismo gore. Con este concepto, Valencia (2010) define el poder del capitalismo para hacer de la violencia y el uso predatorio de los cuerpos y la muerte un producto rentable (15). Por tanto, el uso de violencia explícita y del derramamiento de sangre en consonancia con el crimen organizado, la vida de excesos y la búsqueda de poder que despliegan las narcoseries, es una de las formas que toma el capitalismo gore.

Si aceptamos que la violencia espectacular puede mercantilizar los estereotipos (y, al mismo tiempo, promoverlos al incentivar la formación de un sentido común sobre los cuerpos representados), podríamos decir, siguiendo a Valencia y Sepúlveda (2016: 83), que Netflix estimula la formación de regímenes visuales que “innovan” para perpetuar

la rentabilidad de un mercado que agrupa televidentes y normaliza violencias extranjeras. Gracias al neoliberalismo (en consonancia con un Estado que lo permite), las imágenes violentas son rentabilizadas y corren el riesgo de servir para moldear y condicionar la percepción de los espectadores que entrelazan su entretenimiento con el conocimiento parcializado de formas de vida extranjera. De esta manera, el neoliberalismo convierte comunidades y sus formas de vida y muerte en parte de la economía (Emmelhainz, 2016: 36) y, por ende, crea sensibilidades atadas a la mercantilización de las relaciones sociales y la rentabilidad de la violencia.

En este orden de ideas, puede decirse que el capitalismo gore ha tomado ventaja de esas estructuras sociales que condicionan la normalidad y formalizan estereotipos, convirtiéndolos en lo que Mouffe (2018) denomina formaciones hegemónicas. Para la autora, una formación hegemónica es “una configuración de prácticas sociales de diferente naturaleza —económica, cultural, política, jurídica— cuya articulación se sostiene con ciertos significantes simbólicos clave que constituyen el ‘sentido común’ y proporcionan el marco normativo de una sociedad dada” (66). En este caso, las narco-series se posicionan en el ámbito cultural con la articulación de estereotipos que funcionan como un régimen discursivo dominante con la potencialidad de instaurarse en el imaginario de un espectador. Adicionalmente, otro logro del capitalismo gore está en comprender cómo los grupos “superiores” pueden compararse con grupos “inferiores” a través de los medios masivos de entretenimiento para conservar y reforzar su pertenencia a la norma. Así, esta estructura termina naturalmente haciendo, simultáneamente, uso y exaltación de los estereotipos a través del espectáculo de la violencia.

Dicho espectáculo de la violencia es problematizado por Valencia y Sepúlveda (2016) siguiendo el concepto de *fascinante fascismo* de Susan Sontag, con el cual se definen las tácticas de seducción visual de la propaganda Nazi para lograr sus fines, glorificando la rendición y la muerte. Valencia y Sepúlveda siguen esta línea de análisis para formular cómo la violencia espectacular, como parte del capitalismo gore, permite formular la emergencia de una “fascinante violencia” (79). Con este término, las autoras se refieren a una tecnología de seducción visual que se apropia de los afectos al moldear y condicionar el deseo de los sujetos. Además, es producto del poder del neoliberalismo de generar filiación social a través del capitalismo gore y el culto a la normalización de la violencia (84). Como consecuencia, la normalización de la violencia conduce a la transformación

de la industria cultural en una cultura del espectáculo y viceversa. Por ello, tanto la representación de estereotipos violentos como el consumo de sangre se industrializan y terminan respondiendo a dinámicas necrocapitalistas apoyadas por el Estado.⁹

Dicho esto, el riesgo no es solo la creación y perpetuación de los estereotipos, sino el poder de las tecnologías de seducción para capturar las emociones de los sujetos y condicionar sus actos y relaciones con otras culturas. Esta instancia crea, además, lo que Eva Illouz (2007) llama un “capitalismo emocional”, el cual define como la posibilidad de que la vida emocional funcione bajo la lógica de la instrumentalización del otro, similar al intercambio de las relaciones económicas (20). Este enfoque es relevante porque permite exponer cómo el necrocapitalismo condiciona las singularidades, haciendo que respondan a las necesidades de un mercado o público objetivo y volviéndolas racionales y manipulables (99). Es decir, el estereotipo funciona como un lenguaje que condiciona la relación con los otros y los ideales de “normalidad” a través de la difusión de imágenes que representan marcas o signos culturales captadas por el espectador.

Esta difusión de violencia espectacular en los medios masivos dominantes permite adentrarse en la idea de Ramírez Berg (2002) de que los estereotipos son ideológicos (22). Para el autor, los estereotipos justifican poderes jerárquicos y el por qué las cosas no deben cambiar. Ramírez Berg plantea que la circulación de estereotipos en los medios masivos de comunicación establece las formas en las que el otro puede ser definido y lo sitúa en un discurso dominante. En sus palabras, el “cine estereotipa como bandidos, bufones, prostitutas, latin lover, etc.” (22). Dicho de otro modo, las imágenes justifican la ideología dominante cuando los grupos hegemónicos describen a las minorías con ayuda de la violencia espectacular de los *mass media*. Además, en consonancia con Mouffe (2018), esa pegajosidad del lenguaje formaliza estereotipos y condiciona la “normalidad”, convirtiéndose en formaciones hegemónicas que se instauran como elementos de la ideología dominante. Así, estas ideas se aplican a las películas y series porque son formas de entretenimiento con las que los espectadores acceden a imágenes que pueden condicionar sus pensamientos y acciones con respecto a otras culturas.

⁹ Valencia y Sepúlveda (2016) mencionan que el Estado tiene una doble ganancia con la explotación de la fascinante violencia: las imágenes generan miedo a la población de sufrir actos violentos y también esperanza de que el Estado los salvará. Adicionalmente, puede decirse que las rentas que recibe por la grabación de imágenes en su territorio terminan siendo otro aliciente para los gobiernos locales.

El capitalismo gore puede aplicarse a las narcoseries que, dentro del sistema capitalista, hacen del narcotráfico, el crimen organizado, la corrupción, la violencia, las torturas y el asesinato, una economía rentable. La serie *Narcos* (2015), difundida en una plataforma global como Netflix, forma una necro-visualidad que “puede entenderse como una técnica de desrealización que refuerza una narrativa, cuyo argumento central es la negación de las vidas excedentes, no importantes o ya negadas” (Valencia y Sepúlveda, 2016: 84). Esa narrativa es la que adquiere el potencial de reforzar estereotipos y condicionar relaciones sociales futuras. Como menciona Lina Britto (2016), “*Narcos* abusa de las imágenes de noticias, especialmente de cadáveres desfigurados y mutilados, cuyos rostros se muestran en primeros planos sin respeto por los familiares sobrevivientes” (180). Esto demuestra el uso de imágenes gore para exponer cuerpos vulnerables y rentabilizar la violencia. Además, en la serie se explotan múltiples estereotipos propicios para la difusión de violencia espectacular, entre ellos: el narcotraficante y el sicario violentos y sin escrúpulos, que se asimilan con el latinoamericano delincuente; el agente de la DEA como héroe, que alimenta el imaginario de seguridad y lucha contra la maldad; y, por último, el estereotipo de la mujer como objeto útil y desechable, prostituta y trofeo de los narcos, que se asimila con la mujer latina “bella”, “fácil” e “interesada”. Estos elementos mezclados generan un ambiente de burlas al estado, obtención de dinero ilícito que es producto de tráfico de drogas y asesinatos, de fiestas, sexo, poder y luchas entre policías y bandidos que se convierte en materia prima para la violencia espectacular.

Una de las escenas de la serie que ejemplifica esta violencia espectacular es la muerte de Gustavo: primo, mejor amigo y socio de Pablo Escobar. En el octavo capítulo de la primera temporada, Gustavo es golpeado por integrantes de la policía para obtener información sobre su socio. Los *close-ups* al rostro ensangrentado, mezclados con música incidental melancólica y con las risas del narco que se niega a dar información mientras amenaza a los policías, terminan con un *close-up* desde el suelo con un ángulo contrapicado del hombre acostado y muerto. Su rostro ensangrentado y desfigurado ejemplifica el poder policial y su capacidad de ejercer tanta violencia como los narcos al realizar una ejecución extrajudicial. La cámara pasa a un plano general para que uno de los policías dispare al cadáver y, así, dejar rastros de un supuesto enfrentamiento. La música incidental enfatiza el suspenso y apoya la construcción de un melodrama para que el televidente visualice la rabia del narcotraficante al saber

el destino de su socio. Estas escenas se muestran como una violencia más aceptable, pues ilustran la lucha de la fuerza pública y su poder para proteger a los ciudadanos. Son muestras de que el Estado intentará frenar el mal a toda costa y hacen que la lucha del narco sea más complicada (y espectacular) por el accionar de entidades protectoras y garantes de la seguridad nacional e internacional.

Por otro lado, el asesinato del coronel Carrillo en el cuarto episodio de la segunda temporada muestra un operativo bélico espectacular con armas largas y explosiones para vengar la muerte de Gustavo. Esta escena es cinematográficamente atractiva por la mezcla entre planos generales, medios y ángulos picados en la emboscada al coronel y los ángulos contrapicados con *close-ups* cuando Escobar aparece para rematar a Carrillo, quien está ensangrentado y mal herido en el piso, mientras le dice “míreme”, para completar su venganza. Los recursos a los enfoques y desenfoces de los rostros del coronel y del capo, de la bala que Escobar va a disparar y del fuego que ambienta la escena, proveen un escenario espectacular que demuestra el poderío del narco. Así, el uso excesivo de la violencia como componente estético y descriptivo del estereotipo del narco peligroso adquiere el potencial de quedarse en el imaginario del espectador.

Otra forma de representación de la fascinante violencia está en el encuentro entre los estereotipos del héroe extranjero y el bandido local. El capítulo final de la segunda temporada muestra una cacería espectacular, en operación conjunta entre autoridades de Estados Unidos y Colombia, que conduce al asesinato de Escobar. Los cruces de balas entre los policías y los sicarios del narco culminan en un tejado donde acorralan al jefe del cartel de Medellín y lo asesinan con un tiro de gracia cuando estaba ya mal herido en el suelo. Esta escena suscita plenamente el capitalismo gore, ya que muestra a los policías tomándose fotos junto al cuerpo del narcotraficante y hace de un cadáver un trofeo de guerra y una mercancía. El énfasis en la sangre de su rostro y todo el operativo para conducir su cuerpo a la morgue hacen alarde de la muerte como instrumento que atrae a los espectadores. Atracción que se incentiva con el cruce entre imágenes de archivo reales con representaciones actorales, buscando brindar un plano de realidad cautivador.

Por otro lado, el cambio de música incidental que pasa del suspenso en medio de la cacería del capo a un bolero triste, como lo es “Serenata de amor” de Jaime R. Echavarría, establece un final melancólico para un personaje polémico. Así, por un lado, las fotos y la felicidad de los policías al lado de un cadáver se convierten en

símbolo del poder del Estado y del orden nacional y, por otro, contrastan con la tristeza de una muchedumbre que llora la muerte de una suerte de ídolo. La tristeza y llanto de los seguidores de Escobar, alabando la vida del capo, representan la dualidad de un sujeto que, llevado a la pantalla, puede también suscitar emociones diversas en los televidentes. Esto forma parte de lo que Ruth Gutiérrez *et al.* (2022) exponen como la aceptación enmascarada o tácita de un mal relativo en la construcción de un mito sobre la vida de Escobar en la serie *Narcos* (2015), donde los límites entre el bien y el mal son borrosos para los espectadores (928).

Así, el uso de los estereotipos en el capitalismo gore no impulsa solo un círculo vicioso, sino una suerte de espiral viciosa, condicionada y alimentada por la rentabilidad de la violencia, porque el retorno circular conduce a un punto más álgido del estereotipo. Cuando los estereotipos se normalizan y se convierten en “sentido común”, se abre un panorama propicio para que la violencia espectacular los describa con imágenes exageradas que demarquen la diferencia entre los normales (deseables) y los anormales (indeseables). Con ayuda de los medios masivos y las plataformas de *streaming*, la globalización de estereotipos violentos es facilitada y estos potencializados. Las imágenes descritas son, entonces, un ejemplo de cómo son aprovechados los estereotipos por la serie de Netflix para manipular y rentabilizar hechos históricos. Esa manipulación, a través de la mezcla de elementos reales y ficcionales para contar la historia de una época violenta de Colombia, posibilita la creación de un régimen de visualidad con la potencialidad de instaurarse en el imaginario colectivo. Es decir, la serie no solo tiene el potencial de actuar como mediadora de información para comunidades ajenas a la historia colombiana, sino que puede convertirse en su verdad (Amaya Trujillo y Charlois Allende, 2018: 30). En ese proceso, la definición de grupos de referencia normales en contraposición a los anormales se convierte en el discurso que sostiene la diferencia amenazante y ayuda a potenciar los estereotipos representados con fascinante violencia.

Esto no quiere decir que las narcoseries deban desaparecer o que se deba iniciar una lucha en contra de su producción para eliminar los estereotipos que explotan. Dentro del sistema capitalista, donde la rentabilidad es la guía, esta batalla sería quizá inútil. Si existe o no una salida a esta forma en que el capitalismo explota los estereotipos a través de la violencia espectacular es aún debatible. Sin embargo, Ramírez Berg (2002) propone que el antídoto para paliar los efectos de los

estereotipos podría ser la sistematización de saberes que conduzcan a un análisis y construcción de conocimiento alrededor de la formación de estereotipos. En sus palabras: “la experiencia, el contacto y la madurez suelen borrar imágenes [estereotipadas] entre personas razonables” (23; traducción propia). En este caso, el término *personas razonables* no esboza una nueva estereotipación entre quienes razonan y quienes no, sino que plantea la necesidad de los espectadores de reflexionar sobre las imágenes violentas y su representación como estereotipos, lo que también implica un reto de la academia para difundir material y educar las audiencias en ambientes seguros para el debate crítico. Esto podría brindar herramientas para elaborar análisis discursivos y estrategias de combate a la difusión de estereotipos como lenguaje pegajoso y representante de una norma hegemónica; también, podría permitir nuevas producciones audiovisuales o personajes que estimulen procesos y espacios de contra-visualidad (Mirzoeff, 2011: 5) con el que los televidentes puedan debatir sobre los dilemas sociales representados. Si el conocimiento, a través del debate y la sistematización de saberes dialógicos, puede o no ser un antídoto para los estereotipos, sólo se sabrá en la medida en que las imágenes espectaculares sean acompañadas por reflexiones que también generen protestas que se “peguen” en contra de la normalización negativa de sociedades que han experimentado conflictos históricos.

Para terminar, es preciso mencionar que esa exploración de las diferencias también podría ser un camino para abrir debates académicos en torno a por qué la exaltación de la diferencia positiva, como que Colombia es uno de los países con la mayor biodiversidad en el mundo y con paisajes paradisiacos que cualquier viajero quisiera conocer, no se rentabiliza igual que la diferencia amenazante. Quizá es porque no se ha hallado la forma de explotar una rentabilidad similar, ni se han identificado nichos de mercado lo suficientemente grandes para asegurar su consumo, o porque esa diferencia amenazante es más útil a las formaciones hegemónicas que necesitan siempre grupos de referencia “inferiores” para justificar una norma deseable.

Conclusión

La “serie original” de Netflix, *Narcos* (2015), puede entenderse como un dispositivo de distribución cultural que estimula estereotipos y una fascinante violencia para condicionar los afectos de los sujetos y rentabilizar sus deseos de imágenes sangrientas. Las imágenes espectaculares y el enfrentamiento entre el Estado y los narcos son formas de establecer grupalidades y normalizar comportamientos deseables que crean “úteros sustitutos” para la protección de los ciudadanos que confían en la capacidad del Estado para protegerlos.

La descripción del entorno delictivo, de la capacidad de los narcos para burlar al Estado y causar mal, son herramientas rentables que, al estar disponibles en inglés y en varios países a nivel mundial con una propaganda exacerbada, condicionan la información que se divulga sobre la cultura colombiana. Si Colombia ya tiene la fama histórica de ser el máximo productor de coca en el mundo y el estigma de Pablo Escobar, las narcoseries difunden un estereotipo ya formado del colombiano traficante y violento, y ayudan a perpetuar una imagen “manchada” de los colombianos. Esta marca se pega y tiene el potencial de condicionar también la forma en que los espectadores de las series se relacionan con otros (en especial con los colombianos o ciudadanos de países con problemáticas similares).

De esta manera, el neoliberalismo, a través del capitalismo gore, que posibilita Netflix con esta narcoserie, perpetúa estereotipos y estimula el deseo de consumir imágenes violentas y espectaculares. Sin los debates académicos pertinentes y la exploración de cómo la fascinante violencia de las narcoseries condiciona emociones y acciones de los espectadores y su deseo de sangre en la pantalla, no se podrán establecer condiciones para la sistematización de saberes dialógicos que, como dice Ramírez Berg (2002), podría ser el antídoto contra los estereotipos (23). Así, la carencia de esos elementos sólo podrá conducir a la globalización perpetua de la diferenciación de los grupos sociales deseables en contraposición a los indeseables, haciendo eco con los ideales de nación pura.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. (Cecilia Olivares Mansuy, Trad.). UNAM: Programa Universitario de Estudios de Género. (Obra original publicada en 2004)
- ALCALÁ, Fabiola. (2020). “La visualidad de los personajes femeninos en series de ficción mexicanas producidas por Netflix”. En Guillermo Orozco (Ed.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 109-126). Universidad de Guadalajara.
- AMAYA TRUJILLO, Janny; CHARLOIS ALLENDE, Adrien José. (2018). “Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en *streaming*. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria transnacional”. *Comunicación y sociedad*, (31), 15-44. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i31.6852>.
- BRITTO, Lina. (2016). “Car Bombing Drug War History: How the Hit Netflix Series *Narcos* Echoes the DEA’s Version of Events, Distorting—and Commodifying—The Rise of Colombia’s Drug Economy”. *NACLA Report on the Americas*, 48(2), 177-180. <https://doi.org/10.1080/10714839.2016.1201278>.
- DATA BROZ. (2020, 13 de mayo). *Most Watched Series & Films on Netflix 2015 – 2020* [Archivo de video]. Youtube. www.youtube.com/watch?v=jcpB07OXEus.
- EMMELHAINZ, Irmgard. (2016). *La tiranía del sentido común. La reconversión neoliberal de México*. Paradiso editores.
- EVOLUCIÓN DEL NÚMERO DE SUSCRIPTORES DE NETFLIX EN EL MUNDO DEL TERCER TRIMESTRE DE 2011 HASTA EL CUARTO TRIMESTRE DE 2023 (2024, enero). (en línea). Statista. Recuperado el 7 de marzo de 2024 de <https://es.statista.com/estadisticas/598771/numero-de-suscriptores-netflix-en-streaming-en-todo-el-mundo/>.
- GARCÍA LEIVA, Maria Trinidad; ALBORNOZ, Luis A.; GÓMEZ, Rodrigo. (2021). “Netflix and the Transnationalization of the Audiovisual Industry in the Ibero-American Space”. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-17. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8238>.
- GUTIÉRREZ, Ruth; CEBALLOS-SAAVEDRA, Maritza; RIVERA-BETANCUR, Jerónimo. (2022). “Myth, Relative Evil, and Anti-Hero in *Narcos* and *Fariña*”. *Quarterly Review of Film and Video*, 40(8), 925-951. <https://doi.org/10.1080/10509208.2022.2052709>.

- ILLOUZ, Eva. (2007). *Intimidaciones congeladas: las emociones en el capitalismo* (Joaquín Ibarburu, Trad.). Katz Editores.
- MARTÍN M., Antonio. (2016). “Narcos: Mucha plata y poco plomo” (en línea). *El independiente*, Economía. Recuperado el 7 de marzo de 2024 de <https://www.elindependiente.com/economia/2016/12/30/narcos-mucha-plata-y-poco-plomo/>.
- MIRZOEFF, Nicholas. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- MOUFFE, Chantal. (2018). *Por un populismo de izquierda*. Siglo XXI.
- NATIONAL GEOGRAPHIC EN ESPAÑOL. (2019, 25 de abril). ¿Qué país cuenta con la mayor diversidad de orquídeas en el mundo? (en línea). Recuperado el 7 de marzo de 2024 de <https://www.ngenespanol.com/dato-dia/que-pais-cuenta-con-la-mayor-diversidad-de-orquideas-en-el-mundo/>.
- NUSSBAUM, Martha C. (2006). *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley* (Gabriel Zadunaisky, Trad.). Katz.
- PADILHA, José. (Dir.). (2015). *Narcos* [Serie de Televisión]. Netflix.
- PIÑÓN, Juan. (2020). “Un reconocimiento de la infraestructura de la red de internet para servicios de VoD en Latinoamérica”. En Guillermo Orozco (Ed.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 17-46). Universidad de Guadalajara.
- RAMÍREZ BERG, Charles. (2002). *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. University of Texas Press.
- ROCHA, Simone Maria. (2018). “Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo”. *Comunicación y Medios*, 27(37), 106-118. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48572>.
- VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder*. Melusina.
- VALENCIA, Sayak; SEPÚLVEDA, Katia. (2016). “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/Bio/Necro/Política y mercado gore”. *Mitologías Hoy*, 14, 75-91. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315891>.

*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 Enríquez, 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 civilibardarie, 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 *Cometiera* 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.

OTRAS POLIGRAFÍAS



EL CRIMEN DE EMILIANO ZAPATA:
LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA E HISTORIA Y LA RESURRECCIÓN DEL MITO EN LA
NOVELA DE PEDRO ÁNGEL PALOU

THE CRIME OF EMILIANO ZAPATA:
THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND HISTORY, AND THE RESURRECTION OF THE MYTH IN
PEDRO ÁNGEL PALOU'S NOVEL

Ramón Gerónimo OLVERA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA | Chihuahua, México

Contacto: rolvera@uach.mx

ORCID iD: [0000-0003-2461-6232](https://orcid.org/0000-0003-2461-6232)

Resumen

El presente artículo aborda la novela *Zapata*, de Pedro Ángel Palou. Se hace énfasis en el crimen de la figura titular para, desde ese hecho concreto, dilucidar los elementos históricos, mitológicos y políticos de la figura del Caudillo del Sur. La obra literaria de Palou facilita adentrarse en el contexto de la Revolución Mexicana, pero también nos permite hacerlo desde los ojos de nuestro tiempo. En ese sentido, la figura conceptual del mito es muy pertinente, ya que esta concepción del tiempo articula en un movimiento circular el pasado más remoto frente a la actualidad, ofreciendo para la interpretación literaria que permite vislumbrar líneas de continuidad y diferencia. En el artículo se aborda la conexión entre historia, literatura y mitología, y se busca ofrecer una mirada profunda y compleja, misma que va desde la búsqueda de estrategias narrativas hasta correlaciones con hechos históricos, desde la época de Emiliano Zapata hasta la actualidad. En esto se aprecia la constante resignificación de su figura como bandolero, héroe, figura de polémica ante los

Abstract

This article addresses the novel *Zapata*, by Pedro Ángel Palou. Emphasis is placed on the crime of the protagonist, which elucidates the historical, mythological, and political elements around the *Caudillo del Sur*. Palou's literary work makes it easier to delve into the context of the Mexican Revolution, but it also allows us to do so through a modern scope. In that sense, the concept of *myth* is quite relevant since it articulates the remote past, in contrast with the present, in a circular movement. Literary interpretation allows us to glimpse between lines of continuity and difference. This article shows the connections between history, literature, and mythology, while aiming for a deeper and more complex approach, which ranges from looking at narrative strategies and its correlation with historical events, from Emiliano Zapata's time to the present. In this analysis, we can see the constant resignification of his role as a bandit, a hero, and a controversial figure in sexual diversity discourses. In order to analyse this process, the correlation between literature and history is essential;

discursos de la diversidad sexual, para poder interpretar este proceso es indispensable la correlación entre literatura e historia. Por ello, la interdisciplina referida en el enfoque de la *metahistoria* es la herramienta desde la cual se interpreta esta obra literaria, misma que es emblemática dentro del movimiento actual de la novela histórica.

therefore, the interdisciplinary aspect of *metahistory* as an approach is the main tool from which this literary work is interpreted, which is, in turn, meaningful within the current movement of the historical novel.

Palabras clave: *Novela histórica* || *Crimen en la literatura*
|| *Novela de la revolución* || *Literatura y mito* ||
Mitología en la literatura || *Literatura e historia*

Keywords: *Historical fiction* || *Crime in literature* ||
Revolutionary novel || *Literature and mythology*
|| *Mythology in literature* || *Literature and history*

Introducción

El crimen en la literatura, en muchas ocasiones, alude al punto climático de una historia, pero, en otros momentos, el asesinato se vuelve un punto culmen que enlaza otras formas de ampliar los horizontes de sentido para la interpretación. Este es el caso de la interpretación que aquí se ofrece de la novela *Zapata* (2019) de Pedro Ángel Palou, la cual está construida en una sólida base histórica, pero que entiende los alcances mitológicos del personaje biografiado. Samuel Brunk (2008) hace un detallado análisis de la posición semiótica y semántica de Zapata, pero se centra en lo que sucedió después de su asesinato. Para tener en claro el enfoque de la atmósfera de la novela y su tratamiento, conviene recuperar su concepto de que “el significado de un mito es comunitario y popular con valor para la ‘visión del mundo de un pueblo’” (16) ante esta expresión mitológica, la tradición oral (en ocasiones consignada por las leyendas o las letras de los corridos) es la materia prima por antonomasia para la literatura de la revolución mexicana. Brunk (2008) nos dice que “[u]n mito [...] es una historia a partir de la cual las personas pueden derivar un sentido común de identidad y comunidad” (16-17). En estas hondas raíces populares del personaje/mito se enmarca la novela de Palou, por ello, en este artículo se verán las figuras de Casandra y Homero en correlación con la de la comadrona y el nahual.

Palou tiene muy en claro que, para entender a Zapata, hay que hacerlo desde la condición geográfica donde se mueve el personaje, misma que tiene una acumulación de significados y sentidos. Como refiere Agnes Heller (2003), “la memoria cultural igual que la memoria individual está asociada a los lugares. Lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente” (6). En el caso de Latinoamérica, la novela ha tenido un papel muy relevante. Los escenarios de la ficción han permitido la irrupción de voces y versiones de la historia no canónicas para dar pie a la pluralidad y, con ello, lograr que emerjan aquellos discursos que la mirada colonial había dejado invisibles. Sobre el tema, sólo por mencionar un par de referencias, se puede consultar *La gran novela latinoamericana* (2011) de Carlos Fuentes o *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana* (2020) de Juan José Barrientos.

Venancio René Ibarra (2011) menciona que “Palou ha democratizado la historia de Emiliano Zapata, el personaje histórico porque deja que diferentes voces rememoren su vida por medio del corrido” (134). En ese sentido, el autor tiene una idea novelística emparentada con la posmodernidad, misma que se aprecia en la fragmentación de la historia, la hibridación de géneros y las licencias literarias que utiliza con habilidad para afirmar “que ha creado una novela polifónica” (133). Linda Hutcheon (2014) nos dice “la historia no se ha vuelto obsoleta: aunque si está siendo repensada como un constructo humano” (59), donde en el contexto posmoderno que analiza la crítica literaria, la novela y la historia ya no son fuerzas contrapuestas por la búsqueda de una verdad inmutable y científica. Al caer las categorías inmutables, se abre el diálogo entre diversas *epistemes* y la novela es el espacio donde la polisemia es aceptada con generosidad. A partir de las múltiples muertes de Zapata, podremos ver los relieves que aparecen con la representación del guerrillero en el siglo XXI.

El Zapata que nos presenta el libro es muy claro en sus intenciones: “Me persiguen sólo por el crimen de querer que los que siempre han estado hambrientos tengan algo que comer” (Palou, 2019: 168). Sabe que en cada acto de su vida puede estar el asesinato, pero la causa que lo anima le da justificación plena; asume su martirio con entereza. Dice el poeta José Muñoz Cota: “en la triste mirada de Emiliano Zapata sale a la luz la tragedia de nuestra historia” (como se cita en Brunk, 2019: 317), misma que, con dolor, sigue vigente.

Zapata entre la literatura y la historia

Las relaciones entre literatura e historia son complejas, lo cual radica en que, desde su nacimiento en la cultura occidental, han estado indisolublemente unidas. Luego, fueron estableciéndose criterios para acotar campos de estudio específicos y formas de narración propia. El espíritu de la Ilustración le dio a la historia un papel central: dentro de las ciencias humanas, tuvo el papel de convertirse en la fuerza inicial y culmen de todo pensamiento. Pronto vino la necesidad de anclarla al positivismo y, a partir de esto, legitimar su conocimiento en la evidencia documental que sería su gran criterio de verdad. En apariencia, el divorcio con la literatura, cuyas formas de conocimiento (imaginación, ficción, recreación, oralidad) resultaban un lastre a su pretendida objetividad. Pero pronto habrá un revisionismo respecto a este papel y la escuela de los Annales habrá de hacer una serie de cuestionamientos críticos de esta separación. Será Hayden White (1992) quien, con la categoría *metahistoria*, replanteará el giro lingüístico, donde se aprecia que ambas disciplinas, para interpretar la realidad, están —así sea dentro de los presupuestos positivistas— íntimamente ligadas.

Cuando nos referimos a las grandes personalidades que han cambiado la historia, necesariamente aparece una carga de evidencia para reconstruir su vida; dentro de éstas, vienen las fuentes documentales con sus más variados mosaicos: documentos escritos, fotografías, tradición oral, etcétera. Lo que el historiador gana en precisión muchas veces lo pierde en profundidad, ya que la evidencia sólida que tiene frente a sí no le da la suficiente materia prima para encontrar respuestas a las decisiones más relevantes del personaje. Emiliano Zapata es un personaje contradictorio y apasionante. Dialogar con su vida y obra requiere, obligadamente, tomar en cuenta lo que se ha logrado historiar sobre el personaje, pero, además, implica imaginar para tratar de reconstruir sus hechos y la posible naturaleza íntima de estos. Por ello, el enfoque de la metahistoria es tan relevante:

En esta teoría considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa [...] Yo sostengo que tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie “histórica”. (White, 1992: 9)

Pedro Ángel Palou, en su representación de Zapata, lleva a cabo esta operación. Derivado de una detallada investigación histórica, reconstruye episodios fundamentales de la vida del caudillo del sur, pero entiende que la naturaleza poética está implícita en varias de las fuentes que consulta, además de las construcciones que él mismo lleva a cabo.

La novela empieza con la vida pública de Zapata. En una convención es nombrado Calpuleque (una voz del Náhuatl que es sinónimo de jefe o líder) para defender los derechos agrarios de Anenecuilco. La novela ofrece varios niveles de lectura y profundización. Hay una narrativa cronológica desde este hecho hasta su asesinato. En algunas ocasiones, recurre a la analepsis, para ir a su nacimiento y hechos remotos de su vida. Muy pronto, Palou nos presenta a un Zapata arraigado a su lugar de origen y metido de lleno en la lucha social. Le tocarán decisiones terribles, desde la tibieza de Madero ante los reclamos sociales, el enfrentamiento posterior con Victoriano Huerta y la red de traiciones propias del movimiento revolucionario y su inestabilidad. Estas circunstancias estarán presentes en la atmósfera de su asesinato.

En la escala de valores del caudillo, la traición es el peor de los males: “Zapata ha cambiado en estos años, no cree en nadie ni nada.” (Palou, 2019: 173) Esto se corrobora con la historia. Citando a Moisés Bejarano, John Womac Jr. (2017), uno de los grandes biógrafos, dice que “su carácter de por sí taciturno [...] se había convertido en hosco.” (330) Este resentimiento proviene de los grandes desengaños a que ha sido sujeto. Por un lado, se siente con el deber moral de abanderar las causas agrarias de su pueblo, por otro confiesa: “no me interesa el poder. Yo estoy resuelto a luchar contra todo y contra todos sin más baluarte que la confianza, el cariño y el apoyo del pueblo.” (Womac Jr., 2017: 64-65) Estamos ante una contradicción de la cuál no se podrá salvar. Por un lado, quiere reivindicar las causas más justas, pero, por otro, sabe que no tiene ni la capacidad ni la intención de concretarlas enteramente. Es un revolucionario que está dispuesto a dar su sangre, pero no a asumir el poder. Ve la guerra como el único medio para alcanzar los fines que le mueven, añora la paz y la vuelta a su milpa. Para esta etapa se necesita de la política, pero, en la voz de Palou, dice: “Yo como no soy político no entiendo de esos triunfos a medias, de esos triunfos en los que los derrotados son los que ganan; de esos triunfos en que se me ofrece algo y se me exige que dizque después de triunfante la revolución salga no solo de mi estado sino de mi patria” (Palou, 2019: 65). Quiere justicia total sin negociación.

Palou retoma varias fuentes de primera mano que nos dicen que Zapata tuvo contacto con *Regeneración*, publicación de los hermanos Flores Magón, donde recogían el pensamiento del liberalismo, el nacionalismo y el anarquismo; ahí tuvo contacto con Kropotkin. Con esto tuvo acceso a un cuerpo de ideas, pero su carácter y circunstancias no hicieron de él un hombre con ideales de Estado. Pero siempre se notó el dejo de su afinidad anarquista.

Vayamos directo a las circunstancias históricas de su crimen. Las tropas están dispersas. Además, como dice el autor de la novela, “Diez años de guerra agotan. La tropa exhausta, las monturas famélicas, esqueletos inmóviles esperando su propia muerte: el parque escaso, los refuerzos imposibles” (Palou, 2019: 179). Esto le va a poner en una disyuntiva terrible para mantener vivo el movimiento revolucionario: “Nuevamente, la necesidad de ganar aliados para mantener su lucha llevaba a Zapata a un pragmatismo que hacía a un lado los principios que tan férreamente había defendido” (Ávila, 2019: 327). Zapata está en dilema de negociar, porque una fuerza profunda lo anima: “Las imágenes de la destrucción lo habitan por días enteros. El estado ha sido desmantelado, como si lo quisieran erradicar, como si quisieran llevarse sus piedras a otro lado, como si quisieran deshacerse de un infierno terrenal que le molesta” (Palou, 2019: 171). Esta descripción literaria de Palou es una licencia que el historiador —al menos desde una postura positivista u ortodoxa— no se siente cómodo en hacer. La figura de las piedras nos da la connotación del hombre que ve en el campo una extensión de sí mismo; lo que siembra y cultiva no se agota en una relación comercial, tiene que ver con la cosmovisión indígena. La piedra es el arraigo a esta concepción del mundo.

Los años de brega le han llevado a tomar decisiones terribles. Entre ellas, la suerte de Otilio Montaña, uno de sus hombres más cercanos, quien fue acusado de traición ante el propio general. Este mismo monta un consejo de guerra que le encuentra culpable. Este episodio lo relata Palou; sin embargo, Zapata expresa y deja escrito en el testamento: “En el nombre de Dios muero inocente. Luego se cuelga su cuerpo a un árbol, a la salida del pueblo, al lado de Lorenzo Vázquez con un letrero: *Éste es el destino de quienes traicionan a su patria, la tumba que reciben en el estado de Morelos*” (173). Este crimen tendrá en Zapata una suerte de cicatriz. Si fue traicionado, es la sensación de sentirse engañado, pero, si es inocente, es llevar a cuestas un muerto con voz y nombre.

Desde la óptica de Palou, “desde el fusilamiento de su compadre Otilio y la muerte de Eufemio ya no confía en nadie, anda malquistado con todos. Ha perdido la fe en los consejos de los otros y hasta los hombres de su escolta le temen cuando los llama” (179).

Un crimen se vuelve atractivo en función de su ingeniosa planeación y su elemento central es la sorpresa. Los enemigos de Zapata conocen lo endeble de su situación. Jesús Guajardo está preso. Él es una persona con la que Emiliano ha tenido desencuentros, pero se abre la posibilidad de una alianza. Emiliano le escribe para proponerle unir fuerzas. Sobre esto menciona Felipe Ávila (2019): “No es posible saber si Zapata creía en lo que decía en su carta o si lo hacía para atraer a Guajardo con lisonjas” (327). Pero hay ingenuidad en suponer que la comunicación no sería interceptada. Cuando esto sucede, Guajardo es presionado: “Como yo veo las cosas ya sólo tiene dos opciones, coronel, ayudarnos en un plan para emboscar a Zapata o ser fusilado por traición” (Palou, 2019: 187). Se convierte en el gusano gordo y lleno de movimiento para atraer al pescado: el anzuelo perfecto. Entra en contacto epistolar con Zapata y acepta la posible alianza. El caudillo del sur le pide como prueba asesinar a cincuenta personas que son sus enemigos y Guajardo cede. La trampa perfecta.

Recuperada la libertad de Guajardo, quedan en verse. Emiliano sabe que puede haber una celada, pero “sabemos que, de hecho, era un hombre muy valiente. Según confesó él mismo, jamás supo lo que era el miedo” (Steinbeck, 2011: 64). Tiene tan claro el riesgo que llega armado con 150 hombres. Pero, “al apagarse la última nota, apenas frente al dintel de la puerta los soldados que presentan armas descargan sus fusiles sobre el cuerpo del general, que cae del caballo. Muerto. Acribillado” (Palou, 2019: 194). Con esto se consuma el asesinato de una de las figuras más emblemáticas de la historia de México y un ejemplo universal de guerrillero justiciero. De manera fatídica, esto lo sintetiza Krauze (1997): “Zapata, que temió siempre y siempre repudió la traición murió víctima de una traición cuidadosamente maquinada por el coronel Jesús Guajardo y su jefe, Pablo González” (139).

El Zapata que nos presenta Palou (2019), “rompe en pedazos el periódico” (92), porque no soporta tanta calumnia y corrupción en los medios. Una vez asesinado, varios rotativos habrán de congratularse del asesinato del “Atila del sur” (Womac Jr., 2017: 368). La figura de Zapata, hasta la fecha, ha tenido que cabalgar contra cierto aparato mediático que, lejos de entender las raíces profundas de su levantamiento,

las anulan para hacerlo ver como un delincuente. Pero la apropiación popular del mito, por medio de representaciones ficcionales como la literatura y el cine, lo sigue teniendo como ejemplo de clamor de justicia.

El asesinato desde el mito

La novela tiene varios pliegues para desprender lecturas variadas. Además de la vía cronológica, Palou presenta la posibilidad de una lectura desde la categoría del mito. Mircea Eliade (1996) nos dice que, “el mito narra una historia sagrada; relata un acontecimiento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (64). En ese sentido, Anenecuilco (lugar de origen de Zapata) es un pueblo con centurias de historia, ya que fue un asentamiento importante de la cultura Náhuatl; de hecho, aparece consignado en el Códice Mendocino (Krauze, 1997: 88), lo que ayuda a entender que existe una cosmovisión previa a la conquista que sigue vigente gracias al sincretismo. En el pueblo de Zapata existe una idea mágica del mundo. Steinbeck (2011), supo encontrar esta característica cuando afirma que Zapata “tuvo su Casandra y su Homero” (63). A partir de estas dos categorías, se analiza la obra de Palou y se concluye en el asesinato como el culmen de las profecías que acompañan a todo mito.

El mito de Casandra narra cómo ésta adquiere el don de la clarividencia, pero, al no querer cumplir su palabra de entregarse a Apolo, recibe un castigo ejemplar: “sus predicciones serán ciertas, pero nadie las creerá” (Martín, 2005: 101). Esto constituye la peor de las desgracias, la cual radica en ver la tragedia y no tener credibilidad ante el designio. Palou no es muy insistente en el entorno mitológico, pero las menciones que hace son contundentes:

¿Y no será eso lo que le ha pasado a él, la maldición de llevar a sus espaldas toda la historia del pueblo o será como dicen que es un presagio de la comadrona que lo trajo al mundo un 8 de agosto entre los sudores y el llanto de doña Cleofás su madre? Esa comadrona que vino a ver la marca del nacimiento debajo del corazón, una manita rosada y que entonces dijo.

A este niño le espera un porvenir de lucha y triunfo pero hay que enseñarlo a ser muy valiente. Pobrecito, repetía mientras lo lavaba y lo envolvía. Pobrecito. Pobrecito. (2019: 22)

Así, narra la forma en que Zapata viene al mundo. La comadrona asume las veces de la pitonisa: trae al niño al mundo y se le devela el futuro. Su visión termina con un lamento; sin decirlo, está llorando su futura muerte. El propio Steinbeck (2011) nos hace ver la relevancia de esta figura en la vida de Zapata:

He hablado tanto de las curanderas porque me propongo utilizar de ellas a lo largo del guion una especie de personaje profético. De hecho, en el pueblo de Emiliano Zapata se afirma que un año antes de su nacimiento, la curandera de la plaza, presa de gran emoción, profetizó el próximo acontecimiento. Otra curandera o quizá la misma, lo trajo al mundo y, justo antes de que lo mataran, una tercera, o tal vez la misma también, subió a la cima de la montaña en que se hallaba, para rogarle que no fuera en busca de su muerte. (60)

Palou, un novelista escrupuloso, seguramente conoció de esta leyenda y le sirvió para darle el cariz mitológico a la construcción del personaje. La curandera aparece al final de la novela en un sueño de Emiliano, horas antes de ser asesinado:

Una curandera se le acerca. Le toca el cabello y se le queda mirando como siempre lo veía su madre.

Miliano, no vayas

¿A dónde?

A tu muerte. (2019: 193)

Es el designo de Casandra, con voz náhuatl, que no será atendido. Esto se refuerza ya que:

Canta la noche su extraña obertura desacompasada. Un tecolote cerca le anuncia las malas noticias. Es un presagio que no quiere escuchar. Va desapareciendo la noche, poco a poco mientras él cierra los ojos, se va haciendo muda. (192)

Sin mencionarlo, el autor nos da el margen para pensar en la figura del nahual, misma que obedece a un matiz mágico, pues la tradición consigna que es un brujo o chaman con la capacidad de transmutarse en animal. La novela inicia, como ya se mostró con el nombramiento de Zapata como Calpuleque, con lo que le da un aura mística a su poder. Pareciera que el dialogo del sueño de Zapata va referido a esta íntima conexión entre los animales y la conciencia humana, muy lejos del dualismo occidental. En la novela, momentos antes de ser asesinado, Zapata se vuelve consciente de la desgracia que le amenaza. Tiene su Getsemaní, donde se dice que “esa noche se dice que a él no le tocará ver el triunfo de su revolución. Tal vez a otros, pero no a mí” (192). Al crimen lo antecede un martirio: la profecía habrá de cumplirse.

Por otro lado, toca analizar la presencia Homérica en la novela y el asesinato del héroe. Hay acotar que, si queremos entender el mundo helénico, debemos de alejarnos de la idea de autoría individual. Bajo el nombre de Homero se patentiza una tradición oral. Además, la naturaleza del coro dentro del drama griego es determinante. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), nos hace ver cómo la función coral es parte medular de la construcción mitológica y dramática. En su voz se enfrentan Apolo y Dionisos. Siempre hay advertencias al héroe. Así, en la obra de Palou se recurre al corrido de la revolución mexicana, no sólo como un elemento decorativo, sino como una forma fundamental de entender su historia.

Esto lo hace visible René Ibarra (2011) quien dice que “*Zapata* responde sobre todo a la búsqueda de las memorias olvidadas—como los corridos— usándolas como una forma de lucha contra el olvido de la memoria colectiva oficial” (4). El autor de la novela va a recurrir al corrido y hay un antecedente directo de esto. En el *Canto General* (1950), Pablo Neruda dedica un poema al revolucionario mexicano y entremezcla sus versos con las estrofas del cantor popular “Tata Nacho”. La obra de Palou recurre con mucha frecuencia a los cantos populares. Si de alguna forma ha de ser narrada la historia de México en tono Homérico es en el *tundata* de los corridos, por eso afirma que “es el camino el que cuenta la historia, no los hombres. Eso lo sabe el corrido” (Palou, 2019: 11).

Un caso emblemático del coro griego en la narrativa contemporánea de México es *Guerra en el Paraíso* (1991) de Carlos Montemayor, donde la voz colectiva va advirtiendo y vivenciando el drama junto con el protagonista, Lucio Cabañas. En *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez, pesa más el designio del crimen que el propio hecho violento. En la novela veremos al personaje enfrentarse con ese

golpe de destino. El Zapata de Palou, recibe avisos, entre ellos cuando casi lo asesinan “con la detonación Emiliano Zapata sintió que se le ladeaba el sombrero” (55). Luego, cuando le piden que no se reúna con Guajardo, pues “los espías le han informado que se tiende una celada, que mejor se retire” (190), no les hace caso, primero, porque tiene muy en claro es muy viril y, también, porque se sabe ya parte de la historia: “Hay hombres, como Juárez, que fueron mejores en la muerte que en la vida. Ni modo que a estar alturas tenga miedo a morir. Palacios, ¿No es usted hombre, como yo?” (190).

En esta representación ficcional de Zapata, tenemos a un personaje consciente de que está fraguando su leyenda. Los hechos reales de su crimen tienen velo mítico. Por ejemplo, una vez que ha sido ejecutado, su cadáver es subido a una mula, misma que, en su lento fatigar hace que el pueblo mire aterrorizado. Se trata de dar un escarmiento. El hecho real tiene dos referentes míticos: Héctor arrastrado por Aquiles y Miguel Páramo vagando noche a noche por Comala. El tiempo del mito es circular, se actualiza con otros rostros y elementos del paisaje. Zapata es prueba de esto.

¡Zapata vive!

En el universo simbólico, la prueba de fuego para saber si estamos frente a un héroe es la inmortalidad. Zapata ha pasado la prueba del tiempo. En su personaje se conjugan la relevancia histórica, el arraigo popular, la vigencia de sus causas y los diversos imaginarios que le mantienen vigente. La novela menciona: “Desaparecido Zapata, el Zapatismo ha muerto, declara Pablo González, equivocado como siempre. En un árbol del jardín Bora alguien graba el primer anónimo al día siguiente: Rebeldes del sur, es mejor morir de pie que vivir de rodillas” (Palou, 2019: 196). Esta idea de Pedro Ángel había sido planteada en el guion de la película de Zapata por Steinbeck (2011):

FERNANDO: ¡Es Zapata! ¡Corten la cabeza a esa serpiente y el cuerpo morirá!

VIEJO GENERAL: Es más difícil matar ideas que serpientes. ¿Cómo se mata una idea?

FERNANDO. Matando a Zapata el problema está resuelto. (365)

La tentativa de acabar con la figura del guerrillero no sólo fracasa, sino que se agiganta. El novelista norteamericano nos dice: “ahora bien, la gente de Morelos no acepta que Zapata haya muerto. Cree que vive aún en las montañas y que algún día bajará otra vez con ellos” (2011: 61). Esto se asemeja a lo que narra Krauze (1997): “unos juraban que por las noches aparecía montado en As de oros, otros, mucho tiempo después habían visto a un anciano tras la puerta tirada de una casa en Anenecuilco debía ser zapata, gente que dicen que no era su cadáver” (132).

La novela de Palou nos habla de la presencia viva de Zapata. Es de llamar la atención que su crimen agigantó su imagen simbólica. Con el paso del tiempo, la Revolución mexicana se volvió discurso apropiado por el poder y vacío de resultados, con deudas hasta la fecha vigentes con las comunidades indígenas y campesinas. Eso ha contribuido a que su presencia siga vigente. El autor de la novela afirma: “El camino, sí, el camino es también uno solo. Todos lo transitan a su modo: en lomo de burro, a trote, en un hermoso alazán, a tumbos rueda que rueda” (Palou, 2019: 31). Zapata cabalga desde el mítico Anenecuilco, pero también lo hace en el tercer milenio donde se incorporan nuevos clamores y causas.

El mismo crimen. El otro Zapata. La resurrección.

Difícilmente se podrá saber la orientación sexual de Zapata. El mundo de los rumores lo sitúa como bisexual. El tema se quedaría en el ámbito privado a no ser porque se trata de un ícono de rebeldía guerrillera y macho valiente. Ante la posibilidad —así sea muy remota— de que Zapata no fuera heterosexual, no le es dado al historiador dentro de su discurso desarrollar el tema. Eso le deja terreno fértil a la literatura. Palou (2019) asume con imaginación este hecho. Primero, nos demarca la mezcla de un dandi y un charro ya que “a Emiliano le gustaban las mujeres, los trajes y los caballos, sin importar el orden. O mejor si: los caballos y los trajes para tener más mujeres” (19). Por líos con la ley, irá a parar a la cárcel; la pena le será permutada a cambio de ir como caballerango de Ignacio de la Torre y Mier, personaje que la historia sí consigna con la preferencia bisexual. Ante este hecho histórico, Palou ficcionaliza una escena donde Zapata guarda un caballo:

Don Ignacio lo sigue. Pasa el cerrojo y deja en paz al animal que se sabe vencido. Entonces el hombre lo abraza por detrás. Siente la carne de Ignacio sobre su espalda, el calor de su miembro detrás de su cuerpo, la fuerza de los brazos que lo maniatan. El aliento del hombre, su beso en el cuello. Ignacio de la Torre le tira el sombrero de un manotazo y acaricia su cabello. Emiliano logra zafarse del abrazo, lo voltea, le afloja el cinto y le baja los pantalones con rabia, enfurecido. Hunde su miembro entre las nalgas del hombre. Estrella todo su cuerpo contra la carne blanca y peluda del hacendado. Arroja y arremete: su furia y su fuerza y toda la rabia en cada empujón hasta que se deja ir en un río que es también de angustia y desesperación. Río de polvo y sangre, río de contrarios en unión. Quiere golpearlo, pero no puede, la rabia se convierte en ternura o algo parecido. Es un sentimiento que no alcanza palabra para expresarse. El hombre lo besa. Emiliano, confundido, alcanza a bofetearlo, una, dos veces. De los labios del hombre escurre un líquido, brota un hilillo de sangre. Grandísimo cabrón, le grita Emiliano. Luego abandona el lugar y se encierra en su cuarto como en una nueva celda. (36-37)

El homoerotismo es narrado desde la animalidad, asociado al tropel de los caballos y el olor de los establos. El encuentro sexual es entre dos hombres y sobresale una idea de virilidad violenta. No se sabe si hay excitación en los golpes. La cólera de la escena no aclara si es motivo de excitación o rechazo. En el imaginario del libro la escena vuelve a acontecer:

Dos semanas después se repite la escena. Él vuelve a la carga. Sólo que ya no golpea al hacendado. Le da pena su cuerpo ultrajado encima de la paja, se apiada un poco de ese hombre que no lo quiere allí solo por sus caballos. Entonces le pide que lo deje irse. No quiere escándalos, amenaza. [...] El hombre no le contesta, apura su copa y lo deja solo en el despacho. (38)

Se trata de una conducta reiterada, pero en esta ocasión Ignacio de la Torre hace uso de su poder; en su mando está la libertad de Zapata. Una vez saciado de su hambre sexual, Emiliano le pide que le otorgue el perdón, pero el capataz no contesta. Su silencio es sello de dominio.

Que Palou ahondará en esta posible faceta del héroe no fue motivo de gran escándalo. Pero, en el año 2019, el artista plástico Fabián Cháirez exhibiría un cuadro, “La revolución”. En esta pieza, Zapata aparece representado de manera femenina y *queer*. El héroe es pintado con un sombrero rosa, la banda presidencial ondulante por su cuerpo semi desnudo, portando tacones de aguja. Es conocida la afinidad de Zapata por los caballos y en esta pieza su corcel aparece con una pronunciada erección. Esto provocó el escándalo, el debate histórico, pero sobre todo, la discusión para resignificar al héroe. Sobre esto dice Ryan M. Jones (2020):

The difference with “La Revolución” is that Cháirez uses feminine imagery to queer —and claim— Zapata for his minority. Cháirez’s work is thus more subversive; it peels back masks of tradition, nationalism, religion, and culture, revealing ever-present queer desires that many prefer hidden. (s.p.)

La subversión de lo plasmado opera en diversos sentidos. La revolución mexicana ha sido interpretada desde un centro tradicional y heteronormativo. Quienes tienen esta visión pronto se sintieron ofendidos por esta representación del caudillo del sur. Algunos familiares de Zapata pidieron que la exposición se cancelara y el cuadro fuera ocultado. Se trata de una mentalidad histórica “folklorista” que desea mantener el ídolo de bronce.

Para ahondar más en esto Citlaly Aguilar Campos (2021) menciona:

En el caso de La Revolución es una propuesta que no concuerda con el núcleo de significados que tenemos esquematizados en México sobre un héroe nacional. La pieza hace una suerte de entropía al establecer un ruido discursivo con la visión hegemónica del héroe. La visión de Cháirez de Zapata pudo tener una traducción e ir ingresando a la semiósfera de héroe, gracias a la invitación del Palacio de Bellas Artes para que la obra formara parte de la exposición. (71)

¿Provocación? ¿Burla? ¿Resignificación? Las tres interrogantes no se responden de manera unívoca, dependerá del espectador y sus referentes culturales e ideológicos. Se trata de una perturbadora imagen que yuxtapone ideas preconcebidas y nuevos horizontes de sentido. Una eficaz metáfora visual.

Armando Bartra (2012), un brillante estudioso del zapatismo, desde una óptica sociológica y política, nos dice:

Del sur, y precisamente de los que fueron humillados por ser “otros”, nos viene la más fuerte reivindicación de la pluralidad, de la diversidad virtuosa. [...] Si para combatir la inequidad hay que asumirse explotado, para reivindicar la dignidad en la diferencia hay que hacerse indio (léase negro, mujer, homosexual, viejo, minusválido. (225)

La vigencia del zapatismo se transmuta y ya no solo se reduce al tema agrario. No fue gratuito que su figura nombrara al movimiento insurgente nacido en Chiapas. Los seguidores de Zapata, mediatizados por la ideología del entonces partido estado (PRI), vieron de nuevo una ofensa en que el nuevo movimiento guerrillero hiciera alusión al Atila del Sur.

Samuel Brunk (2019) señala una gran paradoja y es que Carlos Salinas de Gortari, el expresidente que implantó el neoliberalismo e intentó desarticular el colectivismo y la justicia social, intentará tomar a Zapata como estandarte. En cambio, el Ejército Zapatista De Liberación Nacional (EZLN) asumió una postura a favor de la diversidad sexual:

Al Comité de la Diversidad Sexual;

A la comunidad lésbica, gay, transgénérica y bisexual: [...]

Reciban todas, todos, y los que no son ni todos ni todas, el saludo de los zapatistas en este día de lucha por la dignidad y el respeto a la diferencia.

Durante mucho tiempo, los homosexuales, lesbianas, transgénéricos y bisexuales hubieron de vivir y morir ocultando su diferencia, soportando en silencio persecuciones, desprecios, humillaciones, extorsiones, chantajes, insultos, golpes y asesinatos. [...]

No más. [...]

¿De qué tienen qué avergonzarse lesbianas, homosexuales, transgénéricos y bisexuales?

¡Que se avergüencen quienes roban y matan impunemente siendo gobierno!

¡Que se avergüencen quienes persiguen al diferente! [...]

Desde las montañas del sureste mexicano

Subcomandante Insurgente Marcos. (EZLN, 1999: s.p)

El debate sobre las implicaciones de Zapata sigue abierto. Pedro Ángel Palou abona con su novela al mismo. Nos presenta un héroe humanizado, lleno de conflictos personales en medio de una circunstancia histórica que le llama al tiempo que le desborda. Su hipotética bisexualidad no implica juicio moral, por eso abona a repensar la naturaleza de los héroes. Para esto es muy relevante la literatura, ya que es el espacio donde se imagina lo posible y, como consecuencia de ello, nacen la pluralidad y el diálogo.

Conclusiones

El campo de la historia es el del poder, el del héroe es el de dotar unidad a los colectivos. La construcción de los relatos patrios pasa necesariamente por el choque de diversas fuerzas. Descentrar los relatos oficiales se vuelve fundamental para entender en su profundidad la historia. Con esto surgen voces que habían permanecido calladas. Luis González y González (2018) nos advierte que “la historia de bronce llegó para quedarse. En nuestros días la recomiendan con igual entusiasmo los profesionales del patriotismo y de las buenas costumbres en el primero, en el segundo y en el tercer mundo. Es la historia preferida de los gobiernos” (65). Este tipo de narrativa es el epicentro para perpetuar poderes y formas de dominación. Todo poder necesita construir narrativas para ordenar los hechos del pasado a su conveniencia, pero también son inevitables las otras versiones de la historia. Aquí, la novela juega un papel central, ya que, si es de buena hechura, despierta el sentido crítico y la curiosidad. Con la bienvenida de la ficción se abren las posibilidades para deconstruir hechos, arquetipos y estereotipos. Palou logra ese cometido.

Dentro de la trama de la novela, el asesinato de Zapata no sólo es la consecuencia de los hechos, sino que desprende condiciones de orden simbólico que lo vuelven un punto de inflexión para relacionarlo con el presente. El autor menciona: “¿Qué peso puede tener una palabra, muerte, cuando ya no se tiene nada, cuando ya se ha muerto de tantas formas?” (Palou, 2019: 191). La pregunta refiere a las muchas muertes de Zapata: la histórica, la simbólica, la traición de quienes usurpan sus ideales. Pero también asoma la posibilidad de múltiples resurrecciones simbólicas. El peso de las palabras en la novela es contundente porque nos enfrenta a un personaje cuyas causas tienen que decir mucho a nuestro presente dislocado y contingente.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR CAMPOS, Citlaly. (2021). “Repensar los héroes nacionales a través del comic: Emiliano Zapata al desnudo”. *Anuario de investigación en la comunicación CONEICC*. (xxviii), 66-73. <https://doi.org/10.38056/2021aiccXVIII458>.
- ÁVILA, Felipe. (2019). *Zapata. La lucha por la tierra, la justicia y la libertad*. Crítica.
- BARTRA, Armando. (2012). *Los nuevos herederos de Zapata. Campesinos en movimiento 1920-2012*. Partido de la Revolución Democrática.
- BRUNK, Samuel. (2019). *La trayectoria póstuma de Emiliano Zapata. Mito y memoria en el México del siglo xx*. (Mario Zamudio Vega y Víctor Altamirano. Trad.) Libros Grano de Sal. Obra original publicada en 2008.
- ELIADE, Mircea. ([1963]1996). *Mito y realidad*. Labor.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. (2018). *El oficio de historiar*. Universidad de Guadalajara.
- HELLER, Agnes. (2003). “Memoria cultural, identidad y sociedad civil”. *Indaga: Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanas*, (1), 5-17.
- HUTCHEON, Linda. (2014). *Una poética del postmodernismo*. (Agostina Salvaggio. Trad.). Prometeo.
- JONES, Ryan M. (2020, 25 de marzo). “¡Viva the Queer Zapata! The Sexual Politics of Defining Mexican Identity and Icons in Fabian Cháirez’s ‘La Revolución’” (en línea). *Nursing Clio*. Recuperado el 17 de julio de 2023 de <https://nursingclio.org/2020/03/25/viva-the-queer-zapata-the-sexual-politics-of-defining-mexican-identity-and-icons-in-fabian-chairezs-la-revolucion/>.
- KRAUZE, Enrique. (1999). *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910-1940)*. Tusquets editores.
- EJÉRCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL (EZLN). (1999, Junio). *Al comité de la diversidad sexual; A LA COMUNIDAD LÉSBICA, gay, transgénérica y bisexual*. Recuperado el 19 de julio de 2023 de https://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1999/1999_06_27.htm.
- MARTÍN, Rene. (2005). *Diccionario de mitología*. Espasa.
- PALOU, Pedro Ángel. ([2006]2019). *Zapata*. Booket.
- RENÉ IBARRA, Venancio. (2011). *La novela de la (R)evolución Mexicana en cuatro obras contemporáneas: Los relámpagos de agosto, La familia vino del norte, Columbus y Zapata*. (Trabajo final de grado en Doctor of Philosophy, Texas Tech

University, Estados Unidos). Recuperado el 3 de agosto de 2023 de: <https://ttu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/9719f7c8-6e50-41ab-9fba-bf38b09d3cf9/content>.

STEINBECK, John. (2011). *¡Zapata!* (Fernando Santos Fontela. Trad.). Sexto Piso. Obra original publicada en 1975.

WHITE, Hayden. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. (Stella Mastrangelo. Trad.) Fondo de Cultura Económica. Obra original publicada en 1973.

WOMAC JR., John. (2017). *Zapata y la revolución mexicana*. (Francisco González Aramburu. Trad.). Fondo de Cultura Económica. Obra original publicada en 1969.

EL CARÁCTER ONTOLÓGICO DEL RELATO DE FICCIÓN:
UNA APROXIMACIÓN DESDE MARTIN HEIDEGGER Y PAUL RICŒUR

THE ONTOLOGICAL CHARACTER OF FICTIONAL NARRATIVE:
AN APPROXIMATION FROM MARTIN HEIDEGGER AND PAUL RICŒUR

Joana JACOB BUENAVENTURA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: joana.jacob88@gmail.com

Resumen

El presente artículo se inscribe en un horizonte interdisciplinario entre la literatura y la filosofía y busca justificar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico mediante el cual es posible preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, porque, al ser abordado desde la ontología, el relato de ficción puede constituir un modelo de racionalidad para enfrentar algunas de las problemáticas filosóficas más importantes dentro del pensamiento de Occidente. Se propone que el modelo de “la triple mimesis”, desarrollado por el filósofo francés Paul Ricœur en su monumental obra *Tiempo y narración*, constituye el eje sobre el cual se fundamenta dicho carácter ontológico, debido a que los actos de prefigurar, configurar y refigurar anclan el relato de ficción al mundo fáctico. Sin embargo, existe un primer anclaje ontológico del relato en las reflexiones que Martin Heidegger hace sobre el lenguaje, el arte y la poesía, pues el filósofo alemán considera que el vínculo entre estos tres conceptos tiene un papel fundamental en la problemática del ser en la medida en que reconoce el poder de revelación de la verdad del ser en el arte, el lenguaje y la poesía, así como la instauración y fundación de sentidos.

Abstract

This paper is located in an interdisciplinary horizon between literature and philosophy and it seeks to justify that narrative fiction has an ontological status by which it is possible to ask and “to answer” the question about the sense of Being because, by thinking of the narrative fiction from Ontology, this one constitutes a model of rationality to face some of the most important philosophical problematics in the Western philosophical thought. The approach is that the “triple mimesis” model, developed by Paul Ricœur in one of his most important philosophical works, *Time and Narrative*, constitutes the axis on which the ontological character is based due to the *prefigure*, *configure* and *refigure* human actions. This means that the narrative fiction is always a seek for saying to Being and, in this way, for saying to all of ourselves too. Nevertheless, there is in Martin Heidegger’s reflections about language, art and poetry a first ontological anchorage to the extent that Heidegger knows about the revelation of the truth of the Being in these three categories. This fact is also observed by Ricœur and he extends these heideggerian proposals to narrative fiction. The ontological character provides to fictional narrative new perspectives from which it is possible to open unprecedented discussions about the tie between literature and philosophy.

Palabras clave: *Literatura* || *Filosofía* || *Relato de ficción* || *Identidad en la literatura* || *Mimesis en la literatura*

Keywords: *Literature* || *Philosophy* || *Fictional Tale* || *Ontological Character* || *Mimesis in literature*

A lo largo de la historia del pensamiento, las relaciones entre literatura y filosofía han sido permanentes, así como de diversa índole. Dentro de las humanidades, la interdisciplinariedad se ha convertido en un concepto fundamental para entender y explicar el conjunto de perspectivas que constituyen el propio acontecer en el mundo. Por esta razón, el conjuntar ambas disciplinas puede derivar en sustanciales reflexiones que logren cuestionar no sólo la obra literaria en sí, sino también el mundo en el que ésta se inscribe, así como al lector que se apropia de ella.

Dentro de este contexto interdisciplinario se inscribe el presente artículo, el cual pretende mostrar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico mediante el que es posible preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser. Se propone que el modelo de “la triple mimesis”, desarrollado por el filósofo francés Paul Ricœur en *Tiempo y narración* (1987), constituye el eje sobre el cual se fundamenta dicho carácter ontológico; sin embargo, existe un primer anclaje ontológico del relato en las reflexiones que Martin Heidegger hace sobre el lenguaje, el arte y la poesía, pues el filósofo alemán considera que estos tres conceptos tienen un papel fundamental en la constitución del ser. De este modo, al ser el relato de ficción una categoría artística, poética y lingüística, que además surge del mundo para regresar a él y resignificarlo, se verá cómo las propuestas de ambos autores contribuyen a situar, en el terreno ontológico, al relato de ficción y pensarlo como un modelo de racionalidad desde el cual es posible adquirir conocimiento y que, además, permite dar cuenta de la experiencia propia al apegarlo al modelo mimético ricœuriano.

El hecho de afirmar que el relato de ficción posee un estatuto ontológico ofrece nuevos horizontes desde los cuales es posible abrir discusiones inéditas en torno a la relación entre literatura y filosofía. Por ejemplo, en el caso de la filosofía, esto significa poder contar con otros modelos de racionalidad para reformular desde allí algunas de sus problemáticas más importantes y trazar otros caminos para enriquecer el conjunto de perspectivas que nos constituyen y nos orientan en el mundo.

Para la literatura, al pensar el relato de ficción desde la ontología, éste se reposiciona como una categoría filosófica capaz de constituir en sí misma un modelo de racionalidad que implique una forma *otra* de conocimiento.

Al ser la ontología el campo de conocimiento de la filosofía que busca responder a la pregunta por el ser y si, de acuerdo con Martin Heidegger (1986), ese ser por el cual se pregunta es, en cada caso, nosotros mismos, entonces, el relato de ficción sería una pregunta por nosotros y una respuesta, también, a nosotros mismos, al propio ser-en-el-mundo. Es por esta razón que una de las dos vertientes ontológicas de este texto es la heideggeriana, pues la obra de Heidegger es quizás la más importante del siglo xx por distintas razones: por su decisiva crítica a la metafísica y a las nociones modernas de sujeto y conocimiento; por haber traído al terreno ontológico la discusión sobre el lenguaje; o por replantearse la pregunta que interroga por el sentido del ser, la cual, buscó responder más allá de la tradición metafísica.¹ La segunda vertiente es precisamente la ontológico-hermenéutica de Paul Ricœur, pues su arco hermenéutico permite anclar el relato al mundo, para luego proyectar otras posibilidades tanto del mundo como del modo en que cada uno es en el mundo y que se refleja en la experiencia del lector al confrontar su mundo con el del texto.

La relación ser-lenguaje-poesía según Martin Heidegger

Heidegger ve en el arte, y principalmente en la poesía, un fenómeno ontológico que ocurre al relacionar tres categorías fundamentales: el ser, el lenguaje y la poesía. A partir de este vínculo, el filósofo alemán defenderá la idea de que el arte tiene la capacidad de fundar sentidos, de revelar la verdad, de decir al ente y de instaurar mundos. Casi una década después de la publicación de *Ser y tiempo*, salen a la luz dos conferencias donde se concentran sus reflexiones más sustanciosas en torno a la relación ser-lenguaje-poesía: “El origen de la obra de arte” (1935) y “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1936), los cuales revelan la fuerza del arte y de la poesía a nivel ontológico, algo que posteriormente resultará indispensable para

¹ Gianni Vattimo (2002) ha señalado oportunamente que Heidegger reivindica el carácter central del problema de la metafísica tradicional al reformular la pregunta que interroga por el sentido del ser y que ello es quizás la cualidad más destacable de la obra del alemán.

la propuesta de Ricœur en la medida en que lleva al campo narrativo algunas de estas reflexiones para mostrar cómo, a través del relato de ficción, es posible también fundar sentidos y decir de *otro* modo el mundo y la experiencia.

En “El origen de la obra de arte”² Heidegger (1980a) comienza por plantearse el tema acerca del origen de la obra de arte y del artista. De acuerdo con el autor, aunque existe una relación recíproca entre la obra y el artista en la medida en que el artista es el origen de la obra porque éste la *crea* y la obra también puede considerarse el origen del artista porque sin obra no hay artista; es en realidad el arte el origen de ambos, pues uno y otro “le deben su nombre” (37) al arte. Luego, busca establecer la diferencia entre una obra y una cosa: ¿qué vuelve obra de arte algo que puede ser colocado en la pared al igual que, por ejemplo, una cortina? Si bien la obra posee un carácter cósmico que podría asemejarla a cualquier objeto material de los que hay en el mundo, la diferencia consiste en que la obra de arte “dice algo otro de lo que es la mera cosa. [...] La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría” (Heidegger, 1980a: 40-41). Esto “otro” revelado es *la verdad del ente*, lo que significa que en la obra de arte *acontece la verdad* porque ella hace patente lo que los entes son: “En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. [...] La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente” (Heidegger, 1980a: 63). En un objeto cualquiera no acontece la verdad, pero en una obra de arte sí, porque ésta, al decir algo otro, dice la verdad.

Esta revelación de un mundo se trata en realidad de la fundación de mundos a partir de la obra de arte; en otras palabras, del carácter *poético* del arte. Ahora bien, Heidegger (1980a) entiende la poesía no en un sentido literario, sino como *poiesis*, es decir, como creación, como un modo de ser del lenguaje que abre mundos de sentido. Por tal razón, afirma que el arte es poético no en sentido poemático, sino ontológico. Así, la arquitectura es poética, la pintura, la escultura o la música también lo son en este aspecto. En efecto, el filósofo alemán entiende la poesía “en un sentido tan amplio, y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la

² “El origen de la obra de arte” es un texto por demás sustancioso, pero sólo retomaré los puntos que me parecen esenciales. No obstante, remito a dos textos fundamentales para comprender la conferencia heideggeriana: “La verdad de la obra de arte”, de Hans-Georg Gadamer (2006); y “La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer”, de María Antonia González Valerio (2010).

palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía agotan la esencia de la Poesía” (113).³

No obstante, Heidegger privilegia la poesía literaria sobre la poesía que se halla en las otras manifestaciones artísticas porque el lenguaje mismo es poético en un sentido ontológico. Así, en el texto “Hölderlin y la esencia de la poesía”, encontramos que Heidegger (1980b) afirma que el lenguaje poético dice quién es el hombre y además posee la capacidad de *instaurar* mediante la palabra. Para Heidegger (1980b), el lenguaje⁴ no es solamente una cualidad o instrumento que posea el hombre, “sino que es lo primero en garantizar la posibilidad de estar en medio de la publicidad de los entes. Sólo hay mundo donde hay habla [...]. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre” (132-133).

Si ya desde *Ser y tiempo* Heidegger (1986) pensaba el lenguaje como fundamental en la estructura del *Dasein*,⁵ es aquí donde la idea tiene un mayor alcance, al punto de extenderse hasta el lenguaje poético: “[L]a poesía es instauración por la palabra y en la palabra. [...] [E]l poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger, 1980b: 137). A decir

³ Heidegger (1980a) incluso distingue entre poesía y Poesía. La primera es la estrictamente literaria, mientras que la segunda se refiere al modo *poiético*, es decir, en su sentido de creación.

⁴ En la traducción de Samuel Ramos (1980), *lenguaje* y *habla* son utilizados prácticamente como un caso de sinonimia conceptual. En el prólogo a esta edición, Ramos señala que “funcionalmente, pues, el *habla* y el *lenguaje* son lo mismo que la conciencia” (29; cursivas mías) y añade que es el propio Heidegger quien identifica al habla como *conciencia humana*. Esto justificaría el hecho de que, en la traducción en español, ambos términos aparezcan de manera indistinta, además de que, cabe recordar, para Heidegger el habla es el fundamento ontológico del lenguaje. No obstante, en el texto en alemán solamente se encuentra el término *Sprache*, cuya traducción en español corresponde a *lenguaje*, por lo que, respetando el texto en su idioma original, se ha decidido emplear en todos los casos únicamente el término *lenguaje*, con excepción de los fragmentos citados textualmente.

⁵ Si bien la crítica fundamental de Heidegger hacia la metafísica tradicional se basa en que el ser ha sido pensado como ente y debido a ello surge la necesidad de replantear la pregunta por el ser en la medida en que el ser no es un ente, también es verdad que el propio Heidegger no puede evitar convertirse en objeto de críticas al proponer un “ser ahí”, o *Dasein*, el cual bien puede identificarse con una de aquellas categorías modernas de sujeto. No obstante, para Heidegger (1986) la diferencia consistiría, según señala él mismo en el párrafo 4 de *Ser y tiempo*, en que “el ‘ser ahí’” es un ente que no se limita a ponerse delante entre otros entes. Es, antes bien, un ente ónticamente señalado porque en su ser *le va* éste su ser. A esta constitución del ser del ‘ser ahí’ es inherente, pues, tener el ‘ser ahí’, en su ‘ser relativamente a este su ser’, una ‘relación de ser’. [...] A este ente le es peculiar serle, con su ser y por su ser, abierto éste a él mismo. La comprensión del ser es ella misma una ‘determinación de ser’ del ‘ser ahí’. Lo ónticamente señalado del ‘ser ahí’ reside en que éste es ontológico” (21-22). En este sentido, la pregunta por el ser es una pregunta por el ser del *Dasein*, pues mantienen una “relación de ser” que es óntica y ontológica.

de Heidegger, la poesía funda, instauro al ser, crea, nombra por primera vez al ente. El lenguaje de los poetas es “fundamentación de la existencia humana en su razón de ser” (138), por ello “la existencia es poética en su fundamento” (139). Que la existencia misma sea “poética en su fundamento” otorga al lenguaje —y principalmente al lenguaje poético— un estatuto ontológico que en definitiva da una vuelta de tuerca tanto a la metafísica clásica como a toda la tradición del *cogito*.

Así, Heidegger comienza a trazar otro modo de pensar la ontología, pues el afirmar que por medio del arte y de la poesía es posible acercarse y conocer al ser indica que hay otras maneras de *decir* al ser, de *responder* a la pregunta que interroga por el sentido del ser. En este orden de ideas, el relato de ficción puede considerarse también un camino para intentar dilucidar una respuesta en torno a dicha pregunta, de ahí que la propuesta de este texto sea defender un estatuto ontológico en el relato de ficción. Tal afirmación encuentra sustento en que, si es en el arte donde se manifiesta la verdad del ser y el relato de ficción es una expresión tanto artística como lingüística, ello sólo puede significar que, en efecto, el relato de ficción es una vía ontológica posible que conduce hacia el sentido del ser. Si, de acuerdo con Heidegger, el lenguaje es poético en sí mismo en un sentido *poiético*, será el lenguaje Poético, en su modo artístico, el instaurador de sentidos inéditos en el mundo y por el cual dicha ontologización cobra sentido.

La triple mimesis ricœuriana y su relación con el estatuto ontológico del relato de ficción

Como se menciona en las primeras páginas, es también gracias a la categoría de mimesis que puede reconocerse el estatuto ontológico que aquí se defiende, ya que el relato de ficción se configura mediante un proceso mimético con el que se ancla al mundo en el que llevamos a cabo la cotidiana existencia, pues parte de él para configurarse y regresa mediante el acto de lectura para fundar nuevos sentidos tanto en el mundo como en la experiencia del lector. En este sentido, la triple mimesis de Paul Ricœur es la propuesta que mejor ejecuta el sentido de mimesis que aquí se utiliza, ya que éste la piensa no como imitación o copia, sino como una *prefiguración, configuración y refiguración* del mundo.

Como se sabe, las dos principales posturas sobre la mimesis son la platónica y la aristotélica. Para Platón (1988), la mimesis se identifica con un mero acto de imitar incapaz de aportar conocimiento o de *crear*, lo que significa que cualquier arte imitativo estará alejado del ámbito de la verdad. El filósofo ateniense declara que el arte y la poesía se encuentran a triple distancia de la verdad y del ser, con lo que logra degradarlos tanto ontológica como epistemológicamente y condenarlos al ámbito de las meras apariencias. Así, posiciona el discurso filosófico como verdadero; mientras que el arte, la poesía y la literatura terminarían por quedar excluidos de toda pretensión de verdad y de conocimiento.⁶

La postura aristotélica resulta más provechosa para el proyecto ricœuriano. En la *Poética*, Aristóteles (2000) define a la tragedia, la epopeya y la comedia como “reproducciones por imitación” (7-8) que se reproducen —valga la redundancia— mediante la retórica. Es ya notable la diferencia mayúscula entre imitar como *copia* e imitar como *reproducción*, pues esta segunda acepción al incluir la retórica indica un proceso de *composición*. Resulta significativo que Aristóteles utilice el término *componer* y no *copiar* para referirse a la imitación, pues sugiere una labor más creativa en la medida en que el poeta *imita componiendo*, mas no *imita copiando*.⁷

Ricœur (1995b) se inclina hacia la postura aristotélica, por lo que piensa la mimesis como *poiesis*, como una “creación”, una “reconstrucción” del mundo fáctico y de nuestra experiencia práctica que adquiere forma, por así decirlo, en el relato de ficción y mediante la cual es posible conocer —en sentido epistemológico— y transformar el mundo y la propia experiencia. ¿Cómo ocurre esto? Hay que señalar primero los tres momentos que acontecen en el proceso mimético: mimesis I, mimesis II y mimesis III, los cuales se identifican con *pre-figuración*, *con-figuración* y *re-figuración*, respectivamente.

⁶ No obstante, la empresa platónica tenía un fin específico y muy importante que iba más allá del mero desprestigio de las artes, de la poesía y de los poetas: hacer que conceptos como la justicia, el hado, el orden e incluso algunos comportamientos éticos dejaran de pertenecer al ámbito de lo divino —tal y como se representaba en los géneros literarios de la antigüedad, a saber, la tragedia, la comedia y la epopeya— y recayeran en la esfera de lo humano. Esta era una manera de lograr que los seres humanos tuvieran una mayor responsabilidad con respecto a las acciones que cometían, pues ya nada se *justificaría* a partir de lo divino, sino que se *responsabilizaría* desde lo humano.

⁷ Hay que recordar que Aristóteles (2000) privilegia a la tragedia sobre la comedia y la epopeya por varias razones, entre ellas, algunas características formales, como la extensión o la magnitud; así como también por los caracteres éticos. Estos últimos son importantes en la medida en que, de acuerdo con el filósofo estagirita, lo que imita la tragedia son hombres “valerosos y esforzados en acción” es decir, que es la *acción* el verdadero objeto de la reproducción imitativa.

Mimesis I: la *pre-figuración* del mundo

Las líneas con las que Ricoeur (1995a) inaugura el primer apartado resultan bastante precisas sobre lo que mimesis I es: “cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en la *pre-comprensión* del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal” (115-116; cursivas mías). Para Ricoeur la *pre-figuración* significa “pre-comprender el mundo de la acción”, éste en el que ocurre la propia existencia, pues las estructuras del mundo de la praxis funcionan como el *referente* del relato y es en mimesis I donde ocurre su primer *anclaje*. Pre-comprender el mundo significa reconocer en él tres rasgos que funcionan como los anclajes que la teoría narrativa encuentra en el mundo de la praxis para comenzar a configurarse. Ricoeur (1995a) los clasifica en 1) las estructuras inteligibles de la acción, 2) las mediaciones o articulaciones simbólicas de la acción y 3) los caracteres temporales contenidos en la acción que pueden propiciar que dicha acción sea contada.

“Las estructuras inteligibles de la acción” se refieren a discernir lo que verdaderamente es una acción, la cual, no se identifica con el mero movimiento físico, sino que conlleva una “red conceptual” en la que se involucran varios factores. La acción necesita de un *agente* que la realice o la padezca, pero siempre en relación con otros, pues “obrar es siempre obrar ‘con’ otros” (Ricoeur, 1995a: 117). Al agente hay que reconocerle *motivos* que expliquen por qué se ve orillado a actuar o padecer de cierta manera; también, las acciones persiguen *fines*, cuyos resultados pueden o no ser los esperados; finalmente, la acción ocurre en medio de *circunstancias*. Esta red conceptual permite hablar de acciones y no de movimientos físicos. Es en la pre-comprensión del mundo de la acción donde la teoría narrativa encuentra su primer anclaje para tomar forma. Así, cuando el lector se enfrente al texto será capaz de reconocer esta red conceptual de la acción y sentirse familiarizado.

“Las mediaciones o articulaciones simbólicas del campo práctico” señalan que, si “la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*” (Ricoeur, 1995a: 119). De acuerdo con Ricoeur, el símbolo posee un “carácter público” gracias al cual se vuelve “descifrable por los demás actores del juego social” (120), quienes lo sitúan en una red simbólica cultural, es decir, lo contextualizan. De este modo, Ricoeur pone el ejemplo de que un mismo acto, como levantar la

mano, puede tener distintas interpretaciones al supeditarse a un contexto determinado: votar, llamar a un taxi o saludar. El símbolo conlleva, asimismo, la idea de *regla* en el sentido de *norma*, con la cual “las acciones pueden valorarse o apreciarse, es decir, juzgarse según una escala preferentemente moral” (120) y que se encuentra estrechamente ligada a los juicios de valor que califican a las acciones y a los agentes que las realizan.

Finalmente, para explicar los “caracteres temporales de la acción”, Ricœur (1995a) apela a la *intra-temporalidad* de Heidegger. Dicha estructura se refiere a “aquello ‘en’ lo que actuamos cotidianamente” (125), pero sin que se identifique con el tiempo lineal; más bien “la *intratemporalidad* es definida por una característica básica del *cuidado*: la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas de nuestro *cuidado*. Este rasgo reduce el cuidado a las dimensiones de la preocupación” (127). Ricœur observa que Heidegger interpreta esto como la manera en la que nos encontramos dentro del tiempo, cómo *somos-en-el-tiempo*, cómo “medimos” y “hacemos cálculos” en relación con el tiempo. La *intratemporalidad* también es llamada *ser-en-el-tiempo*, porque describe la existencia *en* el tiempo, pero no en un sentido cronológico, sino como si el tiempo fuera el *lugar* en el que acontecemos. En este sentido, expresiones del tipo *tener tiempo*, *tomar tiempo* o *perder el tiempo* son muy reveladoras para Ricœur, pues expresan la forma en la que *contamos con el tiempo*.

En el plano narrativo, la intratemporalidad ofrece una perspectiva sobre el tiempo mucho más cuantiosa que una visión meramente cronológica o lineal. Así, pueden explicarse efectos como la *analepsis* y la *prolepsis*, derivados de la conciencia de un personaje, sin que ello implique que el relato sea ininteligible, al contrario, esto enriquece tanto a la narración como al concepto mismo de temporalidad. En este sentido, Ricœur (1995a) agrega que “sobre el pedestal de la intratemporalidad se edificarán conjuntamente las configuraciones narrativas y las formas más elaboradas de temporalidad” (127), las cuales pueden incluir efectos como la psiconarración, la perspectiva o las distintas focalizaciones que orienten un relato. Así, Ricœur (1995a) concluye que:

[L]a riqueza del sentido de *mimesis* 1 [reside en que]: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la

construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria [...] [pues] la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana. (129-130)

Mimesis II: la *con-figuración* del mundo

Mimesis II se identifica con la construcción de la trama, proceso que se entiende a partir de rasgos que podrían denominarse —como señala el propio Ricœur (1995a)— “gramaticales”, pero no en un sentido lingüístico, sino en relación con el estudio de las reglas y principios de combinación y organización que vuelven una estructura “inteligible y significativa”.

Para Ricœur (1995a), la trama es la estructura principal de todo relato, pues es el acto de tramar el que “extrae una historia sensata *de* una serie de acontecimientos o de incidentes [...]; o que transforma estos acontecimientos o incidentes *en* una historia” (131). Los sucesos que conforman la narración no son “meras ocurrencias”, sino que tienen una función específica en el desarrollo de la trama, pues mimesis II tiene un carácter dinámico, de operación, de *con-figuración*; es decir, es el sitio en el que ocurre un “dynamismo integrador” que hace que la trama se estructure en una totalidad inteligible y significativa y cuya *lógica interna* responda a un *encadenamiento causal* de las acciones de la historia, es decir, los motivos por los que ocurren los sucesos de la narración dependerán unos de otros y serán explicados y justificados, pues de la *causalidad* resultará la *verosimilitud* de la historia. Esto significa que los elementos del relato están vinculados no arbitrariamente, sino de manera *causal*. Para Luz Aurora Pimentel (1998), “estos acontecimientos interrelacionados se encuentran configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa” (19).

Ahora bien, mimesis II es el plano en el que precisamente se pone en juego el carácter *poiético* tanto del arte como del lenguaje para *crear* otros *mundos posibles* así como otras posibilidades de *ser-en-el-mundo*. Si es verdad que tanto el lenguaje como el arte, al igual que la mimesis, poseen ciertas facultades ontológicas, en la medida en que los tres tienen anclajes en el mundo y en la experiencia, entonces sería legítimo afirmar que, en parte, es gracias a estas circunstancias que también el relato de ficción alcanza su propio estatuto ontológico. Y, en parte, porque no todo se concreta

ahí es, además, gracias al *acto configurante* que opera al interior del relato mismo que éste obtiene su correspondiente estatuto ontológico en la medida en que el relato de ficción posee su propia *dimensión poiética* al *re-configurar* el plano de mimesis I, esto es, al “decir de otro modo” al mundo y a nuestro “ser-en-el-mundo”.

Un aspecto sumamente fundamental de mimesis II es que en el acto de configurar una trama no sólo se consideran las acciones en el sentido de realización de hechos, sino que el concepto de *acción* se enriquece y también abarca la actividad de la conciencia. Esto queda muy claro cuando Ricœur (1995b) habla sobre la “novela de flujo de conciencia”, ya que ésta entraña los aspectos más complejos que quizás la narrativa de ficción haya podido formular pues, a grandes rasgos, busca narrar la “diversidad de los planos de conciencia, subconciencia e inconciencia” (387), personalidades fragmentadas, deseos, pensamientos.⁸ Así, el filósofo francés concluirá que:

[N]ada escapa al principio *formal* de configuración y, por lo tanto, al concepto de construcción de la trama. [...] nada nos aparta de la definición aristotélica del *mythos* como la “imitación de una acción”. Con el campo de la trama se acrecienta también el de la acción. [...]. También es acción, en un sentido amplio, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado, el menos consciente que la introspección puede alcanzar. (388)

Al ampliarse la noción de *acción* recibida de la tradición aristotélica hasta el grado de entender la actividad de la conciencia como una acción que puede imitarse, se logra un enriquecimiento en la categoría de mimesis en la medida en que la composición mimética se extiende hacia otras áreas que antes parecían más complejas de imitar —la misma actividad de la conciencia funciona de ejemplo—, con lo que se consigue que otro tipo de experiencias puedan ser llevadas al lenguaje. El hecho de haber accedido a estas otras experiencias sugiere que en algún momento fue necesario pensar el

⁸ Para una revisión detallada sobre este tema, véase el capítulo “Las metamorfosis de la trama”, en *Tiempo y narración II* (Ricœur, 1995b).

mundo y a nosotros mismos desde otras perspectivas, desde otro tipo de conocimiento. En este sentido, el relato de ficción constituye una forma *otra* de conocer y conocer-nos y, de este modo, de preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser, por lo que puede reconocerse en el relato de ficción un estatuto ontológico.

Mimesis III: la *re-figuración* del mundo

Eduardo Casar (2011) ha señalado que un texto no leído es un texto muerto. Y tiene razón. Si no hubiera lector alguno que *reconociera* los “mundos posibles” que los relatos de ficción tienen la capacidad de proyectar, entonces ni la *pre-figuración* ni la *con-figuración* podrían ser *re-figuradas*; en pocas palabras, no habría la necesidad de relatos e, incluso, quizás ni siquiera habría la necesidad del arte. En efecto, desde la teoría de Ricœur, el acto de *re-figuración*, o mimesis III, es aquél que complementa el arco hermenéutico, incluso en términos no ricœurianos, la parte receptiva sigue siendo fundamental a la hora de enfrentarse a cualquier expresión artística. El propio Heidegger (1980a) ya advertía la importancia de la parte receptiva cuando señalaba que:

Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser-creatura como real, es decir, ahora haciéndose presente con su carácter de obra.

Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, *tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación*. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, *eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación*. Si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad. Aun el olvido en que pueda caer la obra no es la nada. Es todavía una contemplación que se alimenta de la obra. La contemplación de la obra significa estar dentro de la patencia del ente que acontece en la obra. *Pero la estancia dentro de la contemplación es un saber*. (104; cursivas mías)

Este fragmento resulta bastante significativo por dos razones, la primera, porque ya anticipa que “de ninguna manera la obra es obra sin la contemplación”. En este punto, es posible reconocer el proceso ricœuriano de la *re-figuración* en la medida en que el filósofo francés señala que tanto la *pre-figuración* como la *con-figuración* están incompletas sin la parte en la que el mundo del texto y el mundo del lector se enfrentan, esto es, en la *re-figuración*. La segunda, que Heidegger advierte que “la estancia dentro de la contemplación es un *saber*”. ¿No podría referirse esto justamente a lo que Ricœur —y en general todas las teorías sobre la recepción— defiende sobre el enriquecimiento mutuo que se produce en el encuentro entre obra-receptor o, en este contexto, entre texto-lector? Un *saber*, una *verdad* que localizamos en *otra* forma de conocimiento como lo es el relato de ficción. Esto también demostraría la capacidad ontológica del relato no sólo de configurar el mundo (mimesis II) sino también de refigurarlo (mimesis III), pero desde la posibilidad surgida a partir de cada lector y su horizonte de expectativas, como se verá a continuación.

Ricœur(1995a) define mimesis III como la fase que “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica” (140). De acuerdo con Ricœur, la transición entre mimesis II y mimesis III ocurre sólo mediante el acto de lectura, por ello este tercer estadio es fundamental para que el texto no sea un “texto muerto”. “Mundo del texto” y “mundo del lector” necesitan confrontarse y es en este choque cuando ambos cobran sentido y se significan mutuamente. Ahora bien, Ricœur propone la *esquemización* y la *tradicionalidad* como parte elemental en la transición de un plano mimético a otro en la medida en que, al ser los paradigmas los que establecen las pautas de ordenamiento y de estructuración al interior del texto, es gracias a ellos que el lector puede reconstruir la trama, porque reconoce dichos esquemas así como la tradición en la que está inserta la obra; es decir, puede situarla en cierto género literario, en la corriente a la que pertenece, etcétera. En palabras de Ricœur (1995a), “el acto de leer también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama. En dicho acto, el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el combate de la novela y de la antinovela, y en ello experimenta lo que Roland Barthes llamaba el placer del texto” (147). Esto significa que el lector es una parte efectiva del

texto en la medida en que lo construye mientras lo lee y va creando expectativas sobre él. En este sentido, es legítimo afirmar que todo texto dirá algo a alguien y todo lector encontrará sentido en todos los textos, no importa que se trate de lectores no contemporáneos con la obra. Ricœur mismo habla de una trascendencia en la obra que la hace identificarse con diferentes lectores y épocas.

El problema de la *referencia* en la narratividad es quizás una de las cuestiones con mayor peso, pues la pregunta por la referencia es una de las más recurrentes al momento de abordar el tema del relato de ficción. ¿Qué *dice*, que *refiere* el relato de ficción? De acuerdo con Ricœur (1995a):

[L]o que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, *el mundo que proyecta y que constituye su horizonte*. En este sentido, el oyente o el lector lo reciben según su propia capacidad de acogida, que se define también por una situación a la vez limitada y abierta sobre el horizonte del mundo. Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella (148, 150; cursivas mías).

En otras palabras, es el mundo aquello sobre lo que se funda el relato y es un mundo lo que proyecta; sin embargo, no proyecta en todos los casos el mismo mundo ya previamente fundado sin que exista ningún enriquecimiento, sino que, dependiendo del horizonte en el que cada lector se encuentre inscrito, el mundo proyectado será distinto en la medida de la *pre-comprensión* del lector. Por eso, resulta más pertinente emplear el término *mundos posibles*, porque logra describir con mayor precisión este fenómeno. Aquí se aprecia con bastante claridad el recorrido mimético: el relato de ficción tiene como horizonte el mundo fáctico —y la existencia— de donde parte para configurarse y después ser “acogido” por un lector situado en un horizonte particular, quien, posteriormente, lo hará volver al mundo en la forma de nuevos sentidos y resignificaciones adquiridas en este enfrentamiento entre mundos, o, en términos de Gadamer, en la “fusión de horizontes”.

Quizás sería legítimo afirmar que, en última instancia, el referente es la propia experiencia en el mundo, nuestro propio “ser-en-el-mundo”. Esto justificaría el estatuto ontológico del relato de ficción que defendemos, ya que si el mundo fáctico

y nuestro *ser-ahí* no fueran el referente del relato, ¿qué diría éste, entonces? ¿Qué proyectaría? ¿Podría cualquiera reconocerse y *re-figurar* lo que el relato proyecta si no estuviera anclado a mimesis I? Asimismo, ¿podría también cualquier lector reconocerse y refigurarse en el relato sin dicho anclaje?

Ahora bien, para que el relato de ficción pueda reclamar por completo un estatuto ontológico es fundamental que también ocurra la intersección entre mundo del texto y mundo del lector. Esto significa que es igualmente por el acto de lectura que el relato alcanza su estatuto ontológico, porque al enfrentarse el mundo del texto y el mundo del lector se da un “incremento de ser”⁹ debido a que aparecen nuevos sentidos que no estaban ni en el mundo ni en la experiencia del lector. Así, de acuerdo con Ricœur (1995a), al *re-figurarse* el mundo fáctico a través de la lectura, el texto despliega “la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios” (153).

Finalmente, valdría la pena intentar formular una respuesta a la hipótesis central del presente texto: *¿puede el relato de ficción constituir una forma de preguntar y responder a la pregunta que interroga por el sentido del ser?* Si, como señala Aristóteles (1994) en el Libro VI de la *Metafísica* “lo que es’ [...] se dice en muchos sentidos” (270), y la filosofía por su parte ha intentado “decirlo” desde sus distintos modelos de racionalidad, la misma máxima aristotélica invita a buscar *otras* posibilidades de decir el ser. Es aquí donde las reflexiones tanto de Heidegger como las de Ricœur resultan obligatorias, pues ampliar el horizonte ontológico hacia otras formas de conocimiento como el arte, la poesía y el relato de ficción implica enriquecer las posibilidades de aproximarse a la categoría del ser. En este sentido, y conforme a lo que se desarrolló sobre la triple mimesis, el relato de ficción posee infinitas maneras de proyectar posibilidades de ser y de “ser-en-el-mundo”, las cuales se muestran principalmente en la *con-figuración* y la *re-figuración*, de tal manera que el relato de ficción constituye en sí mismo una manera *otra* de pensar al ser, de decirlo, de preguntar por él y, en última instancia, de responder por el ser que, a decir de Heidegger, es en cada caso nosotros mismos. En esta misma línea de pensamiento, el relato de ficción tiene con todo derecho un estatuto ontológico que lo posiciona como una categoría que puede y debe abordarse también desde la filosofía, pues constituye una vía para pensar nuestro “ser-en-el-mundo”, para significar y resignificar la propia existencia, para transformarla cada vez

⁹ La expresión es de Gadamer, pero ha sido tomada del libro citado de María Antonia González Valerio (2010).

que, en términos de Gadamer, algún horizonte de expectativas se enfrente a los “mundos posibles” que ofrecen los relatos de ficción, pues ahí estará el “*mundo del texto*, a la espera de su complemento, *el mundo de vida del lector*, sin el cual es incompleta la significación de la obra literaria” (Ricœur, 1995b: 627; cursivas mías).

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. (1994). Tomás Calvo Martínez (Introd., Trad., y Not.). Gredos.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (2000). Juan David García Bacca (Introd., Vers., y Not.). UNAM.
- CASAR, Eduardo. (2011). *Para qué sirve Paul Ricœur en crítica y creación literarias*. Universidad Iberoamericana.
- GADAMER, Hans-Georg. (2006 [1960]). “La verdad de la obra de arte”. María Antonia González Valerio (Trad.). En Paulina Rivero Weber (Coord). *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer* (pp. 165-184). UNAM / Ítaca.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2006). “La verdad de la obra de arte según Hans-Georg Gadamer”. En Paulina Rivero Weber (Coord). *Cuestiones hermenéuticas: de Nietzsche a Gadamer* (pp. 151-164). UNAM / Ítaca.
- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia. (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. Herder.
- HEIDEGGER, Martin. (1980a [1935]). “El origen de la obra de arte”. (Samuel Ramos, Trad.). En *Arte y poesía* (pp. 35-123). Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin. (1980b [1936]). “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En Samuel Ramos (Trad.). *Arte y poesía* (pp. 125-148). Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin. (1986 [1927]). *Ser y tiempo*. José Gaos (Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos IV República* (pp. 457-497). Conrado Eggers Lan (Introd., Trad., y Not.). Gredos.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa. Siglo XXI / UNAM*.
- RAMOS, SAMUEL. (1980). “Prólogo”. En Martin Heidegger, *Arte y Poesía* (pp. 7-34). Fondo de Cultura Económica.

- RICŒUR, Paul. (1995a [1985]). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Agustín Neira (Trad.). Siglo XXI.
- RICŒUR, Paul. (1995b [1984]). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Agustín Neira (Trad.). Siglo XXI.
- VATTIMO, Gianni. (2002). *Introducción a Heidegger*. Alfredo Báez (Trad.). Gedisa.

ENCARNAR LA CRISIS: CUERPOS, CORPUS Y LITERATURA COMPARADA*

EMBODYING THE CRISIS: BODIES, CORPUS, AND COMPARATIVE LITERATURE

Meri TORRAS FRANCÈS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA | Barcelona, España

Contacto: Meri.Torras@uab.cat

ORCIDiD: 0000-0002-0935-3860

Resumen

Este texto traza una genealogía posible en la trayectoria de la literatura comparada, y se detiene en describir y analizar aquellas inflexiones que ponen de manifiesto que la disciplina ha estado siempre en crisis. Esta existencia crítica no se interpreta como un elemento negativo sino justamente aquello que hace posible que en la arena de la Literatura Comparada emerjan debates necesarios y decisivos. De entre ellos, el texto se encauza especialmente en la emergencia del cuerpo en el pensamiento literario-cultural, un cuerpo hecho *corpus*, esto es que se encarna discursivamente a la par que desafía los discursos, un cuerpo textualizado en la arena del combate pluri y transmedial de estos mismos discursos, que recogen los códigos y los lenguajes constitutivos de la literatura en diálogo. Así, el artículo se divide en dos partes: en la primera, se esboza esta genealogía de la disciplina en crisis permanente, haciendo hincapié en las transformaciones que sostienen la entrada en escena del cuerpo; mientras que la segunda se centra en la cuestión de esa *crisis encarnada*.

Palabras clave: *Literatura Comparada* ||
Crisis || *Genealogía* || *Otredad* ||
Cuerpo humano en la literatura

Abstract

This text traces a possible genealogy in the trajectory of comparative literature and is concerned with describing and analyzing those inflections that show that the discipline has always been in crisis. This critical existence is not interpreted as a negative element but precisely as what makes it possible for necessary and decisive debates to emerge in the arena of Comparative Literature. Among them, the text focuses especially on the emergence of the body in literary-cultural thought, a body made *corpus*, that is, it is embodied discursively while challenging discourses, a body textualized in the arena of the pluri and transmedial combat of these same discourses, which collect the codes and languages that constitute literature in dialogue. Thus, the article is divided into two parts: in the first part, this genealogy of the discipline in permanent crisis is outlined, emphasizing the transformations that sustain the body's entry onto the scene, while the second part focuses on the question of that *embodied crisis*.

Keywords: *Comparative Literature* ||
Crisis || *Genealogy* || *Otherness* ||
Body in literature

* El Comité editorial le solicitó este artículo a la autora, en agosto de 2022, y fue sometido a las revisiones internas correspondientes.

La literatura comparada nos invita necesariamente a mirar, reflexionar y hacer de *otra* manera —o, si se prefiere, *otramente*, de una manera *alterada* por la otredad—, focalizando sobre lo invisibilizado, lo suplementario, y poniendo de manifiesto, así, la responsabilidad que acompaña al hecho de teorizar, puesto que el pensamiento es, debe ser, también acción. Además, tal como invita la propia etiqueta de *literatura comparada*, esto implica planteamientos que son especialmente mestizos por su condición de interdisciplinarios; no sólo se muestran hábiles y capaces para el intercambio crítico con otras aproximaciones más canónicas, sino que, además, entre estos mismos planteamientos más fronterizos pueden establecerse puntos de conexión que a su vez alimenten una revisión mutua y radical, en un sentido etimológico del término, es decir: de raíz. Estas crisis son necesarias y productivas puesto que los diálogos interdisciplinarios —especialmente en literatura comparada— resultan autocríticos y transfiguradores, y, sobre todo, llevan aparejados el motor del debate. Y el debate es imprescindible para que exista el cambio. Únicamente así, en este ámbito llamado de las humanidades, pensamiento y acción pueden darse las manos; y tan sólo así podemos articular teorías que no discurren en pura desconexión de la sociedad y del mundo, propuestas ensimismadas en su misma mismidad.

A lo largo de este artículo busco iluminar y analizar, aunque sea sucintamente, aquellas inflexiones acontecidas a lo largo de la genealogía de la literatura comparada, que han desembocado en una emergencia del cuerpo en el pensamiento literario-cultural, un cuerpo que se encarna discursivamente a la par que desafía los discursos, un cuerpo hecho *corpus*, textualizado en la arena del combate pluri y transmedial de estos discursos, los códigos y los lenguajes de la literatura en diálogo. Primero, trazaré la genealogía de la disciplina en crisis permanente, haciendo hincapié en las transformaciones que sostienen la entrada en escena del cuerpo y, en la segunda parte, me centraré en la cuestión de esa *crisis encarnada*.

De entre las muertes: La existencia zombi de la literatura comparada

La literatura comparada es una disciplina cuya existencia parece estar en constante peligro. Aunque hay quien cíclicamente se empeña en pronosticarle una delicada salud y, por tanto, una existencia efímera, la literatura comparada muestra un terco

apego —antes de proferir el último suspiro— a tener algo pendiente que señalar a propósito de algo, una agenda que no se agota ni se satura y le hace aferrarse a la vida que, según algunos, nunca ha tenido o, peor, nunca ha merecido.

Frente a lo que sucedió con tantas otras disciplinas, la literatura comparada llegó al mundo académico entre algodones y gasas, en una incubadora y fruto de una fecundación *in vitro*. Fomentada y apoyada por la institución universitaria de las naciones más poderosas de la Europa decimonónica, gozó enseguida de cursos y materias, publicaciones periódicas que constituían plataformas de divulgación o, incluso, cátedras en las universidades europeas más prestigiosas. Se trata, en definitiva, de una suerte de disciplina probeta, cuya pertinencia ha sido atacada o aclamada desde sus orígenes. En su *Comparative Literature. An Introduction* de 1993, Susan Bassnett (la fundadora del Centre for Translation and Comparative Cultural Studies, de la University of Warwick), ya alude a la fecha temprana de 1903 cuando conviven, a un tiempo, visiones antagónicas sobre la disciplina como son la de Benedetto Croce (1998) y la de Charles Gayley (1998). El escritor y filósofo italiano, en un artículo titulado “La literatura comparada” (1903), acusa a los practicantes de esta nueva disciplina de ser unos diletantes y se esfuerza —irónico, implacable— en mostrar que se trata de una disciplina que no posee ningún rasgo distintivo propio o particular. Frente a él, ese mismo año de 1903, Charles Mills Gayley (1998) en “¿Qué es la literatura comparada?” la presenta como la disciplina que, en el futuro, bajo ésta u otra etiqueta, aglutinará los estudios literarios sin la necesidad de circunscribirse a la historia literaria sino desarrollando una línea más teórica que le haga dialogar con otras disciplinas además de la historia, como son por ejemplo la filosofía.

El asentamiento dominante de la Escuela Francesa —especialmente después de la regulación y eficaz sistematización que supone la aparición del manual de Paul Van Tieghem (1951) en 1931, *La Littérature Comparée*—, provoca que, desde la perspectiva histórico-genealógica actual, los presupuestos de Gayley nos parezcan una rareza, la excepción: tendremos que esperar a que cambie el paradigma de los estudios literarios, a partir de los años sesenta del siglo pasado, para dar con propuestas comparatistas similares. Sin embargo, el testimonio de Gayley (1998) muestra que en ese momento todavía inicial de la disciplina seguían conviviendo conceptualizaciones distintas, en el secular debate en torno a lo que es o no es la literatura comparada y, sobre todo, lo que puede ser. O, incluso, qué no puede ser o ya no puede ser más. En

efecto, la literatura comparada había construido su legitimidad en gran parte como superación de las barreras de las literaturas nacionales, en pos de una hermandad bajo la etiqueta de literatura universal. A menudo este planteamiento bienintencionado ponía de manifiesto, sin querer y paradójicamente, un lenguaje bélico, así como un eurocentrismo exacerbante e, incluso, dentro de Europa, una jerarquía innegable entre naciones, como se observa en esta cita del escritor y crítico decimonónico Philarète Chasles, dispuesto a glosar la práctica de la *littérature comparée* como sigue:

Calculemos la influencia del pensamiento sobre el pensamiento, la manera como la gente se cambia mutuamente, qué ha dado cada quien y que ha generado cada quien; calculemos también el efecto del intercambio perpetuo por encima de las unidades individuales: como, por ejemplo, el espíritu solitario del norte finalmente se deja penetrar por el espíritu del sur; qué atracción magnética fue Francia para Inglaterra e Inglaterra para Francia; como cada división de Europa dominó en algún momento las naciones hermanas y, en otro momento, fue dominada por ellas; cual ha sido la influencia de la teológica Alemania, la artística Italia, la energética Francia, la católica España, la protestante Inglaterra. (en Bassnett, 1993: 12-13; traducción propia)

La literatura comparada, que abogaba por la influencia mutua de las grandes naciones europeas, mientras ignoraba al resto de la humanidad pero hablaba de la suya como de literatura universal, se vio profundamente zarandeada no por una sino por dos guerras mundiales (europea la primera, un poco más mundial la segunda), que llevó a uno de los mayores artífices de la disciplina, René Wellek, a hablar de *crisis de la literatura comparada* en una conferencia de 1958, crisis que un siempre crítico René Étiemble (que se denominaba a sí mismo *enmerdeur*) certificara en 1963 con su *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*. De hecho, a mi juicio, la literatura comparada nunca había dejado de estar en crisis dado que surge fruto de la misma crisis del modelo cultural imperial-colonial-europeo, y las dos voces de alerta arriba mencionadas, junto a tantas otras, son un síntoma de que el modelo que la literatura comparada sostiene (y la sostiene a ella) ha llegado al colapso a mediados del siglo pasado. No en vano las independencias de las excolonias decimonónicas van a tener lugar a lo largo de las décadas de los sesenta y los setenta.

Así, o la literatura comparada se transformaba radicalmente o su planteamiento hacía aguas. Además, una de esas grandes naciones, Alemania, promotora de un valioso modelo comparatista distinto del francés, que se ocupaba de aspectos absolutamente desatendidos por éste como, por ejemplo, el estudio de la cultura oral, había desembocado su fervor nacionalista en el nazismo y las prácticas eugenésicas que éste puso en funcionamiento desde que llegó democráticamente al poder en julio de 1933, *in crescendo*, hasta alcanzar la brutal inhumanidad de los pabellones médicos de los campos de exterminio. Así pues, tras la segunda guerra mundial y en las décadas que le siguen, la literatura comparada pasa de ser una promesa y garantía de paz a una tentativa abortada o escandalosamente fracasada, basada en conceptos insostenibles como el de *literatura nacional*, identificada con una correspondencia plena entre nación, territorio y lengua, así como el de *universalidad*, que comprendía únicamente (determinados) modelos europeos, que coincidían casualmente con las grandes naciones imperialistas decimonónicas, ahora ya devastadas y a la vez devastadoras.

En su texto “Otherness” (“Otriedad. La literatura comparada y la diferencia”), Gilbert Chaitin (1998) (de la Universidad de Indiana) ofrece un inteligente repaso a la historia de la literatura comparada y sostiene que el lugar de la disciplina se ha ido ubicando enraizado en la dinámica del dentro/fuera que, siguiendo a Diana Fuss (1999), sabemos que es la que gobierna los pares conceptuales jerárquicos. El binomio fundamental, o fundante, reside en la idea de que el lugar de la Literatura Comparada está en el de una literatura supranacional, del otro lado de la barra de las literaturas nacionales. En palabras de Chaitin (1998), quien se refiere al gran regulizador del modelo de la escuela francesa:

Para Van Tieghem, pues, el campo literario está constituido por una serie de unidades individuales (autores, obras, literaturas nacionales) que permanecen en un estado empobrecido e incompleto de aislamiento y separación. La diferencia, que erige barreras entre unidades y las mantiene en su aislamiento, debe superarse con la igualdad y la totalización, es decir, con la búsqueda de lo que es común entre varias unidades. [...], Van Tieghem puede proclamar su respeto por lo individual a la vez que exigir su subordinación a la totalidad. (148-149)

Como lo hiciera también Bassnett, Chaitin pone en evidencia la paradoja del primer comparatismo en tanto que, para establecer este ámbito presuntamente compartido y *general*, de suma, había que delimitar celosa y contundentemente lo *particular*, esto es, lo propio. Es decir, que para superar la perspectiva nacional debía ahondar en su diferenciación nítida en pos de lo común o de lo igual. Porque, además, esa dimensión de la literatura supranacional apuntaba a la generalización o universalización, de modo que si entendemos el binomio en su existencia de contrario complementario, el lugar de la literatura comparada (el ámbito supranacional) era donde debía discurrir lo otro (que no era tal otro sino simplemente lo común, de ahí la etiqueta que tanto molestaba a Wellek de *literatura general*) y a la vez, ambos términos —literatura nacional y supranacional— debían suponer la *totalidad* (de ahí la etiqueta heredada de Goethe de *literatura universal*).

Literatura general y literatura universal se ubican históricamente del lado de la literatura comparada y son muestras de esa paradoja radical, etimológicamente radical, del comparatismo. El colapso de este enfoque lo denuncia Wellek y pone de manifiesto las fisuras de la disciplina, que acabará abriéndose a una propuesta más transdisciplinar y cultural. Este cambio de paradigma fue cocinándose a lo largo de la segunda mitad de los sesenta y la década siguiente y alcanzó su formulación académica en los ochenta, sacudió poderosamente los fundamentos que sostenían la sumisión de la disciplina a la unidad (a lo común, lo compartido, lo general de las literaturas europeas, identificado con lo universal). El uno se resquebrajaba y daba lugar a la entrada de la diferencia, irreductible e irrepresentable, *encarnada* en la emergencia de unos cuerpos (y unos corpus).

La literatura comparada pierde el eje vertebrador y entra en una deriva conceptual *agonizante* que se reformulará y recobrará aliento desde la convergencia epistemológica con otra disciplina (la teoría de la literatura) y, sobre todo, desde los aportes críticos de dos ámbitos extraeuropeos: de un lado, desde la encrucijada post y decolonial, llegan nuevas propuestas desde los departamentos de literatura comparada de las excolonias africanas y/o asiáticas y/o americanas, por donde se revisa tanto el canon como las herramientas de análisis que lo sostienen, apuntalando el valor literario dominante como algo indefectiblemente occidental y blanco. El nigeriano Unionmwan Edebiri (1991) advierte:¹

¹ En el proceso de revisión de este texto me llega la noticia de la muerte de Unionmwan Edebiri (1942-2023). Fue el primer nigeriano que obtuvo un doctorado en la Université de la Sorbonne. Fundó la Nigerian Association of African and Comparative Literature, y enseñó la lengua y la cultura francesa durante más de cincuenta años en la University

No es superfluo subrayar que la literatura africana consta de tres tradiciones literarias, es decir, la literatura oral africana, la literatura africana escrita en lenguas africanas, y la literatura africana escrita en lenguas extranjeras. [...] El estudio de obras escritas por nigerianos en las diversas lenguas locales y en inglés formaría parte de la literatura comparada a pesar de que los autores pertenezcan a la misma nacionalidad. Es obvio que estos ejemplos no se avienen estrictamente al concepto de literatura comparada entendido como “el estudio de las literaturas nacionales entre ellas” o “el estudio de las literaturas más allá de las fronteras de un país, más allá de las fronteras nacionales”. Por lo tanto, me parece que el término Literatura Comparada se ha de redefinir cuando se aplica al estudio de la lengua africana. (142; traducción propia)

El otro ámbito de reformulación es la llamada *escuela americana*, que no atiende a la idea identitaria de nación ni se circunscribe exclusivamente a la literatura; de hecho, con ella, la disciplina abrirá los horizontes de la literatura *tout court* al ámbito de la cultura. Con la definición que brinda Henry Remak (1998), es difícil responder a qué *no* es literatura comparada:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (89)

Desde esta propuesta, la literatura comparada expande tanto sus dominios que, en algunos ámbitos académicos norteamericanos, con el tiempo acabará desintegrándose, reformulada en campos más especializados como son los estudios de/sobre la traducción, los estudios post y decoloniales o los estudios culturales, que comprenden los estudios de los *mass media* y, por supuesto, los estudios sobre lo digital, unos

of Ife (actualmente Obafemi Awolowo University), la University of Lagos, y la University of Benin. Todo mi agradecimiento al profesor Edebiri por su labor y por su legado.

territorios donde el análisis literario perderá su dominio, aunque seguirá por supuesto estando presente. En cualquier caso, hoy en día, en literatura comparada, incluso cuando queremos ocuparnos de la literatura, la disciplina no nos permite ocuparnos sólo de la literatura. De hecho, la literatura ya no puede definirse únicamente por sí misma. Ese cambio en la asunción del objeto de estudio aceleró e incluso exigió la transformación radical del paradigma de los estudios literarios.

Basta tener presente el archiconocido artículo de Douwe Fokkema (1998) “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, publicado por primera vez en 1982, como apertura del primer número de la *Canadian Review of Comparative Literature* —por tanto, doblemente inaugural— y los nuevos horizontes que dio a la disciplina. Menos conocido (puesto que no ha sido recopilado en antología ni traducido al español) es un magnífico artículo, publicado en el *Yearbook of Comparative and General Literature* de 1986, de Claus Clüver (1986) donde este comparatista alemán sintetizaba así de certeramente el cambio de paradigma:

El [viejo] paradigma asumía que existe un corpus de textos definible como literatura, el cual se puede subdividir de manera natural en pequeños corpus identificables como literaturas nacionales; [asumía] que estos corpus tienen una historia y que trazarla y describirla es la labor principal de la investigación literaria, que se organiza en corrientes, movimientos y épocas; [asumía] que las obras literarias son creaciones de autores y pueden ser explicadas en términos de experiencias vitales de estos autores y las influencias literarias; [asumía] que la labor de la academia es investigar la génesis de las obras literarias, establecer cuando fueron escritas y verificar su autoría; [asumía] que cada obra pertenece a un género, que puede ser definido; que las obras literarias poseen un valor que puede ser medido —hay obras de un orden superior y otras que no poseen valor alguno.

Todas estas asunciones son, claro está, familiares para quienes trabajan actualmente en la tradición académica occidental. Sin embargo, ninguna de ellas se encuentra entre las premisas incuestionables que constituyen el paradigma de los estudios literarios contemporáneos [...]. El mayor desafío que ha tenido lugar en este sentido es considerar todos estos conceptos y categorías como constructos críticos y ya no como designaciones de hechos. (17; traducción propia)

En lo que se refiere a nuestra disciplina, en este panorama o cartografía epistemológica, ya no es el adjetivo *comparada* lo que necesita ser cuestionado en la etiqueta *literatura comparada*: el campo de batalla ha pasado a ser el propio concepto *literatura* y, un tanto súbitamente, la otra (la *literatura comparada*) puede —junto con la teoría de la literatura— abrazar la empresa de dilucidar *qué es literatura*. Fokkema (1998) lo advertía al final de su texto:

Si la literatura comparada no acepta el reto del nuevo paradigma y no contribuye a resolver los problemas que ahora se discuten en la frontera entre el estudio de la literatura, por una parte, y la psicología, la sociología, la historia cultural, la teoría de la comunicación y la estética, por otra, no tendrá muchas posibilidades de sobrevivir como disciplina académica. (112-113)

Comprender este cambio de paradigma implica poder entender, a su vez, por qué dos disciplinas que a principio de siglo xx presentaban enfoques muy diversos, hasta opuestos (el carácter diacrónico e histórico de la Literatura Comparada versus el enfoque sincrónico y abstracto de la Teoría de la Literatura), acaban conformando una disciplina común o, al menos, un caminar conjunto.

En el nuevo paradigma de los estudios literarios el tándem formado por la teoría de la literatura y la literatura comparada ha conformado el espacio disciplinar desde el que ha sido posible aproximarse al corpus literario y analizarlo desde su engarce en la cultura, desde una concepción dinámica de la misma. La autoconsciencia ideológica de los principios y los métodos del análisis literario vuelve, en los ochenta, a ocupar un lugar central en la autorreflexión crítica de la disciplina y, de hecho, en su concepción. Enfoques explícitamente ideológicos, como el marxismo o el feminismo, ofrecen ahora parámetros valiosos. La deconstrucción, la crítica post y decolonial y los estudios culturales se imponen por derecho propio como nuevas y productivas orientaciones comparatistas que comprenden el estudio de los textos literarios en el marco de la cultura —o, mejor, las culturas— y sus jerarquías. El binomio alta/baja cultura se desmonta, minando así las concepciones elitistas y concibiendo la cultura ya no como un acervo o depósito de conocimiento accesible sólo a una minoría sino como un ámbito cambiante, en perpetua transformación, un tejido constitutivo compartido donde la literatura juega distintos papeles y ninguno inocuo. Como se

encargó de mostrar la teoría de los polisistemas, la literatura es un territorio poroso e inestable, fijado por procesos institucionales e históricos, y los trabajos producidos desde perspectivas teóricas sociológicas no han hecho sino ahondar y complejizar esta idea funcional, institucional e ideológica del campo literario.

Si no hay una relación de atributos invariables que sí o sí tengan que presentar como esenciales los textos para identificarse como literarios, qué no sucederá con su valor artístico o, dicho de otro modo, con el canon literario. Lo que era una sola voz discursiva se ve cruzada por una polifonía más bien inarmónica que armónica. El conjunto de voces no suma, como las piezas de un rompecabezas, para darnos una imagen más completa: a menudo nos enfrentan con lo irreconciliable. Junto con el canon literario, la identidad cultural se ha convertido en una cuestión clave del ámbito comparatista tras el cambio de paradigma. El viaje de regreso de la expansión colonial nos devuelve un mundo globalizado, mestizo e híbrido, donde los desplazamientos humanos y la confrontación de culturas están a la orden del día, cuando a pesar de movernos al son de las directrices de una macroeconomía que nos uniforma y unifica, sigue habiendo razones para la micropolítica o la acción política localizada, sigue habiendo —incluso y tal vez justo por eso— propuestas de afirmación nacional(ista) fomentadas en un territorio, una lengua y una literatura, al más puro estilo decimonónico. A veces también alrededor de una religión.

Algunos departamentos o áreas de literatura comparada constituyen el marco institucional para el estudio de los efectos del colonialismo en las literaturas no hegemónicas. Algunos departamentos de universidades de países que conformaban la exUnión de Repúblicas Socialistas Soviéticas desarrollan la literatura propia en diálogo con otras literaturas más reconocidas, bajo el amparo de departamentos llamados de literatura comparada. Y, por supuesto, parte de la estrategia de los departamentos surgidos en las excolonias africanas consistió en apoderarse de una etiqueta académica reconocida (como es la literatura comparada en la tradición inglesa o en la francesa) y llenarla de contenidos propios y apropiados en el contexto cultural (étnico, mestizo, híbrido, oral, post y decolonial, etcétera) en el que opera, aunque, por ejemplo, muchos de los textos incorporados tengan una difusión oral y no se avengan *stricto sensu* etimológico al marbete de literatura.

En breve; pese a que la dimensión nacionalista no ha sido erradicada completamente de las prácticas asociadas a la etiqueta literatura comparada y pese a que el cambio de paradigma le ha devuelto dinamismo y aplicabilidad (hasta tal grado que amenaza en desintegrarse en subdisciplinas, de tanto como puede abarcar), nuestra disciplina parece no poder gozar de buena salud en este nuevo milenio, sino seguir sumida a su estado habitual *crítico*. Así, por ejemplo, en el año 2003, Gayatri Spivak publicaba su ensayo *Death of a Discipline*. Como suele ocurrir en la trayectoria del pensamiento de la disciplina y sus lindes, la propuesta de Spivak (2003) no supone la firma de un acta de defunción sino la propuesta de una reforma o reformulación de la disciplina, así como también la promesa de otorgarle una vida más larga si hacemos posible que cruce sus fronteras y se convierta en un estudio de la *alteridad*, instando a aquellos que gozan de un lugar de dominio a repensar críticamente su lugar de enunciación e interpretación. Esto es crucial y todos somos responsables de ello. Nuestra disciplina ha tenido, desde siempre, una existencia de dudosa continuidad; ha mostrado la necesidad y la habilidad de repensar sus presupuestos y propósitos y redibujar sus fronteras. Acechada por la falta de especificidad, la crisis o la muerte inminente siempre ha terminado sobreviviéndose y sigue, como una zombi, estando tercamente presente, y recordemos a Frantz Fanon (1965) en *Los condenados de la tierra*: “Los zombis son más aterradorantes, créamelo, que los colonos” (27). Compete a nosotros mismos continuar la crisis, en tanto que proseguir siendo críticos con la disciplina, revisando no sólo los conceptos, sino las herramientas y los enfoques, esos lugares comunes que repetimos ciegamente.

El cambio de paradigma en los estudios literarios no se limitó a una *nueva* concepción del objeto de estudio, ya que supuso implicaciones substanciales y no menos transformadoras. Toda la representación cultural entró —y sigue— en juego. La idea principal es que ni literatura, ni valor literario, son autoevidentes y provocados por cierta naturaleza formal o estética del texto, sino que pasan a ser *constructos* derivados de la circulación de ese texto, de la forma como es producido y consumido, de su capital simbólico-cultural constituido. El lugar desde donde se lee deja de ser un espacio neutro, objetivo y universal y pasa a ser un lugar situado, a estar marcado por un enfoque sesgado, necesariamente ideológico. La perspectiva dominante, coincidente con las características e intereses de una hegemonía occidental, blanca, masculina, heterosexual, protestante y/o católica, de clase social acomodada, civilizadora,

primermundista, capacitista y demás, ha construido una literatura a su imagen y semejanza, cuyo canon preserva *sus* valores y garantiza *su supremacía*. Las otras voces fueron largamente amordazadas y fue largo el camino para alcanzar poder decir, tener voz en los foros reconocidos que, incluso hoy en día, se muestran reticentes y poco conciliadores con la realidad de lo otro, como ocurre con la universidad. Sin embargo, la alteridad se hizo un sitio, a menudo visibilizándose a través de la emergencia de lo corporal, de un cuerpo que cobraba protagonismo por ser portador de esta diferencia ninguneada, por encarnar la evidencia de una existencia distinta. *De-monstruándose*. Cuerpos y corpus monstruos porque están (o han estado) fuera de los espacios discursivos y los ámbitos de saber, frotándose contra sus lindes, amenazantes.

Encarnac-c-iones críticas

Uno de los primeros obstáculos con los que topa, al menos en la tradición occidental, esta aparición de lo corporal en escena es que el cuerpo no ha gozado de un papel destacado, ni siquiera mínimamente valorado, a la hora de establecer conocimiento. Más bien todo lo contrario: en aras de asegurar esa pretendida universalidad, el discurso del saber —como la mayoría de los discursos religiosos— ha expulsado el cuerpo al territorio de lo contingente, de lo superfluo, de lo innecesario. No hay lugar para él en el mundo de las ideas platónicas, ni tampoco en el cogito cartesiano; desde una posición de suplemento, el cuerpo permanece aparentemente fuera del mapa de la filosofía hasta que Maurice Merleau-Ponty, con la fenomenología, y antes se podría decir que Friedrich Nietzsche, con sus críticas a los despreciadores del cuerpo, no osan considerarlo como un lugar, una interfaz, de conocimiento: ese cuerpo hecho carne, cambiante y efímero, que reclama para sí aquello que ha sido reducto del alma, el espíritu o la razón; ese cuerpo mortal, que nos obliga a enfrentarnos con los procesos de estar, ser y devenir materia. No obstante, ¿qué es la escritura sino un esfuerzo por materializar las palabras (y, por tanto, otorgarles un espacio y, sobre todo, tiempo)?

Tan sólo un cuerpo es capaz de producir sombra: la transparencia de los discursos se ve súbitamente recortada por la silueta opaca de su lugar de enunciación y/o recepción, ya sea el de la voz hegemónica que se corresponde con determinado modelo corporal (que no puede identificarse ya más como universal y translúcido),

ya sea el de las voces resistentes y disidentes a ese decir que las borra, las silencia o las hace mover la boca en acto de ventriloquía. De este modo, la opacidad de todo discurso se (re)ubica en un lugar enunciativo-interpretativo, anclado en determinado cuerpo, esto es: su reducto identificativo y a la vez identitario que, no obstante, no se limita a lo individual, sino que sostiene una articulación genealógica comunitaria, su propia razón de ser (o de poder llegar a ser).

En un inicio, este cuerpo carnal se lee como garantía de *autenticidad* en una doble vertiente que cabe diferenciar a pesar de estar estrechamente vinculada. Por un lado, con su mera presencia, ese cuerpo distinto (no blanco, no masculino, no heterosexual, no occidental, no de clase alta, no estandarizado físicamente, etcétera) parece que se basta y se sobra para erigirse como evidencia de la diferencia, como si de una verdad incontestable y absoluta se tratara. Se reclama la presencia de esos otros y que la diversidad se haga visible en todos los ámbitos académicos, en justa correspondencia con una heterogeneidad social existente: por ejemplo, se reivindica un lugar en el canon (o se proponen cánones alternativos), se exige su presencia en los diseños curriculares de las asignaturas y en el listado de lecturas obligatorias. Por otro lado, se valora el cuerpo por la *experiencia* identitaria vital que atesora, una experiencia personal, pero a la vez con cierto ingrediente *testimonial*, en tanto que puede ser compartida y reconocida por el conjunto de la comunidad *marcada* por la misma categoría identitaria. Ese cuerpo, pues, por esa doble vertiente (la evidencia y la experiencia), se lee como depositario del atributo de identidad. ¿Qué es ser mujer? Vivir en un cuerpo sexuado en femenino ¿Qué es ser gay? Vivir en un cuerpo sexuado en masculino que siente deseo erótico-sexual por otro cuerpo sexuado en masculino. ¿Qué es ser negro? Vivir en un cuerpo con la piel de determinada tonalidad o más oscura. El cómo es y el qué hace ese cuerpo responde por determinada identificación que se corresponde a su vez con determinada identidad.

Ese proceso de dar visibilidad se ha desarrollado mediante una encomiable e imprescindible labor arqueológica de recuperación de textos *perdidos*, que contribuye a trazar la genealogía de la comunidad, una historia muy a menudo repleta de discontinuidades e interrupciones, silencios, censuras y borrados. En tanto que relato a propósito de un yo, los textos *autográficos* —discursos, cartas y otros escritos privados— cobran especial relevancia sobre todo porque los sujetos no hegemónicos raramente pueden convertirse en protagonistas de una autobiografía, en el pleno sentido

del género textual, ya que su vida no se considera ni ejemplar ni merecedora de hacerse pública. Un caso paradigmático es el de Rigoberta Menchú, aceptada como protagonista del testimonio de Elizabeth Burgos (1993), *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, publicado en 1983, pero acusada —Menchú— de falsear la verdad, o incluso tildada de “terrorista marxista”, cuando en 1998 sale a la luz su *autobiografía*, hasta el punto que se solicita que le revoquen el Premio Nobel otorgado en la señalada y simbólica fecha de 1992.

Ese *corpus* recuperado sirve, en el marco de los estudios literarios, para poner en marcha procesos revisionistas de la historia, del canon, de los géneros y de los temas, de la hermenéutica interpretativa, para desembocar en la *rescritura* de todo ello, poniendo en tela de juicio los principios y los métodos que usamos habitual y ciegamente en la disciplina. Nuestra metodología no es inocua, favorece determinado objeto de estudio, ilumina ciertos aspectos y oscurece otros del mismo, y se ocupa de asegurar que nuestros valores siguen estando por encima de otros; todo eso como si no hubiera otra manera de hacerlo, normalizándolo, en todos los sentidos del término. La *recuperación* de textos ubica estos cuerpos autorizados (por evidentes y experimentados) en contigüidad con unos *corpus*, carne y texto entrelazados de forma indiferenciable. Simplificando podría afirmarse que en esta encrucijada se ha establecido un doble posible camino que dibuja direcciones y jerarquías distintas entre el cuerpo y la representación. ¿Es el cuerpo la representación del cuerpo? ¿Coinciden cuerpo y representación del cuerpo?

Por un lado, tenemos una vertiente que privilegia que la no coincidencia se debe a que el cuerpo siempre será más que su representación (hay un cuerpo que no puede ser representado, un cuerpo auténtico y ontológico fuera de los lenguajes) o bien a que la representación es falsa y no se corresponde con ese cuerpo “real”. Esta postura conceptual recoge una concepción metafísica de la identidad, entendida como un atributo del cuerpo, algo que se tiene, algo que se es. Por otro lado, está la vertiente que privilegia que el cuerpo es *en* la representación del cuerpo, porque entiende que es en el espacio de su textualización discursiva que se materializa, en un campo de batalla. Dicho de otro modo, representar (incluso representarse) es algo que sucede en un territorio tensional, el mismo marco en el que tienen lugar los procesos de subjetivización (los de devenir sujetos), *incorporados en y encarnados por*

nuestros cuerpos-corpus. Según este planteamiento, no hay una esencia identitaria sino que nuestra identidad es fruto de un proceso, algo que se deviene perpetuamente y que no se clausura, salvo con la muerte. Y ni eso.

Coda

Si allí donde he aludido al cuerpo y a la identidad se colocan texto y sentido, va a ponerse de manifiesto que he estado tratando con dos fenómenos con procesos paralelos. El cambio de paradigma en los estudios literarios, con la explosión de la constelación intertextual que reactiva, desafía e im/posibilita a la vez el papel de una nueva literatura comparada y discurre de forma similar a la propuesta de una identidad postmetafísica, sin una categoría identitaria fuente, previa u original. A la luz de la última propuesta al final del apartado anterior, la identidad no es algo que resida *en* el cuerpo, de la misma forma que el sentido no está *dentro* del texto: ambos se realizan en relación discursiva con *otros* textos-cuerpos (esto es, con la concurrencia de la *alteridad* o, si se prefiere, *alterándose*), y se constituyen transitoriamente en devenir no clausurado. *Nadie sabe lo que puede un cuerpo*, reza la frase atribuida a Baruch Spinoza, la cual se nos presenta especialmente atinada: no se puede saturar la capacidad significativa de un texto literario, tampoco las posibilidades de un cuerpo pueden cerrarse a un o unos pretendido/s atributo/s —su genitalidad, su color de piel, su origen, etcétera— que no son sino formas de leerlo, códigos sospechosamente armados a partir de un binarismo conceptual, contrario, complementario, jerárquico y que actúa en consonancia con el poder.

Sin embargo, sólo tenemos los códigos. Siempre fuimos posthumanes, porque nuestra humanidad reside en el manejo de un lenguaje articulado, una de nuestras más antiguas tecnologías, que instaló el fantasma de la representación entre nosotros y las cosas. La literatura comparada tiene mucho que ver y más que hacer (y seguir haciendo) en esta encrucijada textual, tanto con los cuerpos encarnados como con los corpus escritos. Nuestros cuerpos no empiezan y acaban en ellos mismos, sus lindes son borrosas, vienen predichos, pesan los estigmas, los estereotipos; nuestros cuerpos nunca acaban de ser lo que parecen, dicen lo que ni sospechamos que dicen, no se quedan en *su* sitio (¿cuál es *su* sitio?), cruzan fronteras o se las cierran en las narices, como a les refugiadas que deambulan en la Vieja Europa; como a les niñas que arriban a la frontera de los

Estados Unidos y son separados de sus familiares adultos, enjaulados y deportados (si no mueren antes); a todos ellos se les ha cambiado *oportunamente* la denominación de *refugiados* por la de *migrantes ilegales*, mucho menos empática y, lo que es peor, una calificación que permite sin culpa dejar de tomar medidas como la que reclama la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Fenómenos como éstos tienen lugar tejiéndose en los entresijos de una diversidad de discursos, cuya reiterada efectividad radica, en gran parte, en aquello que se asume como naturalizado y normalizado, y, por tanto, como indefectible. La literatura —y no sólo la literatura, pues ¿dónde empieza y termina el corpus de lo literario en nuestra era digital?— participa *en y desde* ese tejido textual con el que nos representamos (en) el mundo.

Conocemos la naturaleza híbrida de la literatura comparada, la disciplina migrante, subsidiaria, derivada, auxiliar, apenas si disciplina; necesitada de armarse con el potencial reflexivo de otras disciplinas —empezando por las menos otras, la historia primero, la teoría de la literatura, después—, pero también las otras artes, la filosofía, el derecho, la sociología, la política, la economía, la psicología, la neurociencia, etcétera. Es una de esas disciplinas mestizas, que cargan la frontera dentro de sí, capaces de trazar los espacios de reflexión transmediales y aterrizar en el análisis de una fotografía, de un afiche publicitario o de un verso en un poema, la complejidad de un mundo. Si dejan de existir para la literatura estos espacios interdiscursivos y transmediales que abre la comparatística, ¿cómo podremos pretender saber leer lo que los textos nos pueden llegar a decir de nosotros mismos como otros? ¿Cómo podremos tratar de encontrar otras palabras para decir el mundo y con ellas contribuir a transformarlo? ¿Cómo podremos lograr que el pensamiento actúe?

Referencias bibliográficas

- BASSNETT, Susan. (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Blackwell.
- BURGOS, Elizabeth. (1993 [1983]). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Seix Barral.
- CHAITIN, Gilbert. (1998). “Otredad. La literatura comparada y la diferencia” (Neus Carbonell, Trad.). En María José Vega y Neus Carbonell (Comps. y Trads.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 145-165). Gredos.

- CLÜVER, Claus. (1986). “The Difference of Eight Decades: World Literature and the Demise of National Literatures”. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 35, 16–24.
- CROCE, Benedetto. (1998) “La literatura comparada” (María José Vega, Trad.). En María José Vega y Neus Carbonell (Comps. y Trads.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 32-35). Gredos. (Obra original publicada en 1903).
- EDEBIRI, Unionmwan. (1991). “The African Dimension in Comparative Literature Studies”. En Gerald Gillespie (Ed.), *Comparative Literature / World Literature: vol. 5. Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association (Paris, August 1985)* (pp. 138-143). Peter Lang.
- ÉTIEMBLE, René. (1963) *Comparaison n’est pas raison. La crise de la littérature comparée*. Gallimard.
- FANON, Frantz. (1965). *Los condenados de la tierra* (Julieta Campos, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961).
- FOKKEMA, Douwe. (1998). “La literatura comparada y el nuevo paradigma” (María José Vega, Trad.). En María José Vega y Neus Carbonell (Comps. y Trads.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 100-113). Gredos. (Obra original publicada en 1982).
- FUSS, Diana (1999). “Dentro / Fuera” (Meri Torras, Trad.). En Neus Carbonell y Meri Torras (Eds.), *Feminismos literarios* (pp. 113-124). Arco Libros. (Obra original publicada en 1995).
- GAYLEY, Charles Mills. (1998) “¿Qué es la literatura comparada?” (María José Vega, Trad.). En María José Vega y Neus Carbonell (Comps. y Trads.), *La literatura comparada: principios y métodos* (pp. 36-42). Gredos. (Obra original publicada en 1903).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2003). *Death of a Discipline*. Columbia University Press.
- VAN TIEGHEM, Paul. (1951 [1931]) *La Littérature comparée*. Colin.

HERNÁNDEZ ROURA, Sergio. (2022). *E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

En 1919, cuando Sigmund Freud publicó su célebre ensayo sobre lo siniestro (*Uncanny* o *Unheimlich*, en inglés y en alemán respectivamente), éste afirmó que E. T. A. Hoffman es el maestro literario de lo ominoso, un autor capaz de invocar la oscuridad y confrontar al ser humano con su propia malicia por medio del desdoblamiento, la división del ser o el intercambio de identidad(es). A más de doscientos años de la publicación de *Los elixires del diablo* (1815), *El hombre de arena* (1816), o *El cascanueces y el rey de los ratones* (1816) —ejemplos elegidos de entre una amplia cantidad de textos de suma importancia para la tradición gótica y fantástica, así como para la historia de la literatura en general— no es poca la influencia que tienen aún los escritos del autor sobre la cultura y el ámbito literario. México, país cuna de numerosos autores que incursionaron en el género fantástico (Alejandro Cuevas, José Juan Tablada y Rafael Delgado, entre otros), no escapó al influjo de Hoffmann, pues sus textos despertaron en el público lector un interés por lo onírico y los límites entre la realidad y la ficción.

Lo anterior queda demostrado en *E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)*, de Sergio Hernández Roura, obra que presenta una ambiciosa investigación sobre las primeras circulaciones de los escritos del autor alemán en

territorio mexicano, al igual que las múltiples adaptaciones llevadas a cabo en varios formatos sobre distintos escenarios del territorio nacional durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Hernández Roura realiza un recorrido histórico y revisita momentos específicos del acontecer cultural mexicano que amplían el panorama relacionado con la recepción de la obra de Hoffmann. Al mismo tiempo, el autor elabora un profundo estudio de la infiltración de la voz del escritor en el trabajo de numerosos escritores representantes de la narrativa fantástica mexicana.

A lo largo de cuatro capítulos, Hernández Roura acompaña al lector entre las sombras que conforman el corpus literario de Hoffmann y su paso por la literatura nacional. En el primero de estos, “Traducción y circulación de obras de Hoffmann en México”, el autor relata los orígenes de la relación entre la literatura alemana y la cultura mexicana: desde las restricciones literarias de la Nueva España, hasta la firma del Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre la Confederación Alemana del Norte y México, en 1870, que favoreció el recibimiento y circulación de textos de origen alemán. Esta sección hace hincapié en el trabajo de traducción de José María Roa Bárcena y el importante

papel que desempeñó, junto con otros traductores, para favorecer la recepción de la obra de Hoffmann y su lectura en español.

En el segundo capítulo, “Adaptaciones de obras de Hoffmann en México”, Hernández Roura reseña los detalles preliminares y posteriores de las representaciones en México de la adaptación operática de *Los cuentos de Hoffmann* (1881), de Jacques Offenbach, y *Coppélia* (1870), ballet basado en *El hombre de arena*, y compuesto por Léo Delibes en 1870. Detrás de este capítulo existe una ardua investigación hemerográfica, pues el estudioso presenta una cantidad considerable de opiniones vertidas en crónicas y notas periodísticas que contrastan las ideas del autor alemán y los valores conservadores de aquel tiempo. A lo largo de estos dos capítulos, y con soltura, Hernández Roura demuestra la importancia estética, artística y literaria que los textos de Hoffmann tuvieron en el desarrollo de la vida cultural del país.

En la segunda mitad del libro, el autor orienta su análisis hacia la recepción de Hoffman en México y el ámbito de la literatura comparada. De esta manera, el tercer capítulo, “Recepción crítica de las obras de Hoffmann en México”, presenta un riguroso estudio del recibimiento social, político y cultural de los textos del autor alemán, así como de las publicaciones críticas surgidas a partir de su lectura y el cuarto capítulo, “E. T. A. Hoffmann en la obra de autores mexicanos”, resalta la marcada influencia hoffmanniana sobre el trabajo de múltiples autores y su importancia para el desarrollo de la narrativa gótica y fantástica mexicana. Hernández Roura analiza la presencia de lo onírico y lo sobrenatural en los textos de Rafael Delgado y Justo Sierra, por mencionar a algunos, al mismo tiempo que establece un contraste entre

la imitación, el homenaje y la inevitable fusión de técnicas narrativas de la pluma de Hoffmann con el estilo propio de la tradición literaria nacional.

Ahora bien, aunque este trabajo ofrece un detallado estudio de carácter académico, la seriedad de esta investigación no pretende intimidar al lector, puesto que dentro de sus objetivos primarios se encuentra el de llegar a un público más amplio que el del sector habitual de las publicaciones de este tipo. El texto invita a las lectoras y lectores interesados en la obra de Hoffmann a acercarse a él y conocer las múltiples conexiones entre el autor y la escena cultural mexicana. Hernández Roura hace gala de dotes escriturales, pues el lenguaje utilizado, si bien elegante y preciso, es también accesible para aquellos lectores que pudieran no estar familiarizados con el trabajo de Hoffmann y que se interesan en leerle por primera vez. Con esto en mente, Hernández Roura ofrece traducciones propias de los textos procedentes del francés y del inglés.

Como bien anuncia el autor en la introducción, *E. T. A. Hoffmann en México (1840-1922)* “reconstruye un proceso fundamental para la literatura [mexicana]” (Roura 16), al mismo tiempo que explica “el fenómeno de recepción a partir de los prestamos e intercambios culturales, mediante las huellas, aparentemente efímeras, que pueden ser rescatadas en la prensa, formadas por las menciones, las alusiones, las notas y los anuncios” (16). En efecto, Hernández Roura reconstruye el México de aquellos días, pues su cabal trabajo de investigación permite vislumbrar a detalle eventos que tuvieron lugar hace más de un siglo, así como las opiniones, tanto favorables como negativas, de la prensa y el público lector. El texto cuenta, además, con un

aparato crítico impecable que destaca las habilidades analíticas e interpretativas de su autor, de modo que el libro apunta a convertirse en un referente obligado dentro del ámbito de la investigación histórico-literaria en México.

Alejandro de las Fuentes Zerón

KRIPPER, Denise. (2022). *Narratives of Mistranslation: Fictional Translators in Latin American Literature*. Routledge.

La argentina Denise Kripper, además de ser académica especializada en traductología, es también traductora y conoce de primera mano las dificultades que implica esta práctica. Por si fuera poco, también ha sido y sigue siendo una importante contribuidora a los estudios de traducción latinoamericanos, empezando por su artículo de 2015 sobre la Malinche como símbolo de la traducción en el ámbito colonial. Y el papel que desempeñan sus contribuciones, realizadas en su mayoría desde la academia estadounidense, no es menor, ya que los estudios de traducción hechos en la Latinoamérica o por investigadores latinoamericanos¹ no han acaparado los reflectores de la traductología *mainstream*, como sí lo han hecho las investigaciones realizadas en países de habla inglesa, China y, en menor medida, los principales países europeos. Si bien la traducción ha desempeñado un papel “fundamental y fundacional” en la literatura latinoamericana, como bien señala Kripper en la introducción del volumen aquí reseñado, en países como México la producción de estudios sobre la traducción sigue estando muy relegada en comparación con la práctica traductora.

Esa es una de las razones para reseñar este libro, ya que es una de las primeras y de las pocas publicaciones que ha dedicado a la traducción en Latinoamérica la editorial británica Routledge (que tiene una amplísima colección dedicada a los estudios de traducción y se ha consolidado como referente en la disciplina).²

En esta obra, Kripper parte de la premisa de que el papel de la traducción literaria en Latinoamérica ha sido central para analizar la creación de traductores ficticios en la narrativa latinoamericana. La autora explica que este enfoque pertenece al denominado “giro ficcional” de los estudios de traducción, descrito por la traductóloga brasileña Else Ribero Pires Viera, en 1995 (4), para referirse al potencial de teorizar la traducción a partir de los retratos narrativos de traductores ficticios. Y, a partir de este ejercicio de teorización, Kripper argumenta que la *mistranslation* en la que incurren estos personajes (que en este contexto se entendería más como “traducción errada” que como “mala traducción”) es “una expresión de la postura cultural y literaria de la región” (5) que politiza el lugar que ocupa la traducción en

¹ Como una estrategia de lenguaje incluyente de género, en esta reseña utilizo la vocal ‘e’ como marca neutralizante de género en los sustantivos relativos a personas que se dedican a la escritura creativa, la investigación y la traducción, así como en los adjetivos que las califican. En el caso de sustantivos cuyo plural masculino genérico se forma con la vocal ‘e’ (es decir, traductores y autores, en contraposición con traductoras y autoras), se sigue la recomendación de la traductora argentina Florencia Aguilar, del colectivo TEIFEM, de cambiar la penúltima vocal por ‘e’ para eliminar la marca de género.

² Por fortuna, no será la única que vea la luz este año, ya que también se publicará el *Routledge Handbook of Latin American Literary Translation*, editado por Kripper y otra traductóloga y traductora de origen argentino: Delfina Cabrera.

el polisistema literario latinoamericano y problematiza su conceptualización desde la “fidelidad”, la “precisión” y la “fluidez” (7).

El repaso de Kripper empieza con el análisis de obras de escritores argentinos que también incurrieron en la traducción —Julio Cortázar, Rodolfo Walsh y Jorge Luis Borges—, tomando como precursor a uno de los personajes/traductores más emblemáticos de la literatura latinoamericana: Pierre Menard, fictivo autor del *Quijote*. En los siguientes capítulos, se enfoca en la presencia de traductores e intérpretes en textos de autores más recientes, como Carlos Fuentes, Néstor Ponce, José Donoso, Salvador Benesdra, Marcelo Cohen, Nadia Volonté, María Sonia Cristoff, Roberto Bolaño y Andrés Neuman, en donde las narraciones ponen de manifiesto temas como el papel de la traducción en el contexto colonial, su importancia durante el *boom* latinoamericano y el lugar que ocupa en el mercado editorial, así como la agencia de quien traduce y las dinámicas de género dentro de esta industria.

Como deja de manifiesto esta lista (aunque ha de decirse que Kripper también hace referencia a obras de otros autores en sus capítulos, incluso si no ahonda en ellas), la mayoría de los autores presentados en el libro (y de sus personajes traductores o intérpretes) son hombres, razón por la cual Kripper dedica el capítulo intitulado “Silence Speaks Volumes” (que podría traducirse como “el silencio dice más que mil palabras”) específicamente el análisis de la intersección entre traducción/interpretación y género en las narrativas latinoamericanas sobre traducción. En este capítulo, Kripper se

enfoca en obras de dos autoras y en las intérpretes que protagonizan sus textos, no sin antes aludir a narrativas de traductoras escritas por hombres y a personajes traductores creados por escritoras.³ Las dinámicas de género que Kripper identifica en las narrativas sobre traducción hacen eco de lo que afirma la traductora mexicana Lucrecia Orensanz Escofet (2017: 158) cuando nos recuerda que la traducción suele ser una disciplina altamente feminizada, en especial en áreas de menor visibilidad o prestigio (como es el caso de la interpretación), pero que la tendencia a que haya más mujeres traductoras disminuye o hasta se revierte en ámbitos de mayor visibilidad o prestigio (en concreto, en la traducción literaria y académica). De ahí que no resulten sorprendentes estas disparidades de género entre personajes y autores presentes en el corpus textual de Kripper. Por el contrario, refuerzan tangencialmente el argumento que hace la autora de que, en Latinoamérica, los traductores —pero más los traductoras— distan mucho de ser invisibles, por lo menos en la literatura.

Ahora bien, por ser el de Kripper un libro publicado en inglés y dirigido a un público que no necesariamente maneja el español, la autora no sólo cita las traducciones existentes de algunos de los textos, sino que también provee traducciones propias de los fragmentos de los textos que hasta la fecha no se han editado en inglés. Además de insinuar que hay un desequilibrio entre la cantidad de textos que se traducen del inglés y los que se traducen a esa lengua, la selección de Kripper deja entrever qué

³ Por supuesto, no puede quedar fuera la mención a la Malinche, quien cruza fronteras y pasa de ser un emblema mexicano de la sumisión y la traición asociadas a visiones colonialistas de la traducción a convertirse en una significativa metáfora del multilingüismo, la liminalidad y la agencia de las mujeres en la obra de varias escritoras chicanas.

tipo de textos (y autores) se elige traducir al inglés, posiblemente desde una óptica de mercado.

A pesar de ser breve, en comparación con los famosos Routledge Companions dedicados a temas de traductología, *Narratives of Mistranslation* trasciende los análisis literarios formalistas y esboza un panorama politizado de la traducción en Latinoamérica. Esta obra problematiza nociones convencionales de traducción como la “fidelidad”, la “invisibilidad” y las estrategias de “extranjerización” y “domesticación”, pero además incorpora al análisis perspectivas feministas y poscoloniales que

dan como resultado un análisis no únicamente propio del marginal “giro ficcional” de los estudios de traducción, sino también del mucho más popular “giro sociológico”. Y esta combinación de enfoques da como resultado una obra que, además de contribuir a los estudios de traducción desde y sobre Latinoamérica, tiene el potencial de generar un mayor interés en la traducción de literatura hispanoamericana contemporánea, y no solamente al inglés.

Ariadna Molinari Tato

Referencia bibliográfica

ORENSANZ ESCOFET, Lucrecia. (2017). “¿A qué español traducimos en México? La unidad/diversidad de la lengua española según una muestra de traductores mexicanos”. *Mutatis Mutandis*, 10(2), 149-173.

RUÍZ GARCÍA, Claudia; LENDO FUENTES, Rosalba (Coords.). (2022)
La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés. Universidad Nacional Autónoma de México.

La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés reúne doce ensayos que sitúan al cuerpo en el centro de una estructura compleja social y político-religiosa, a la vez que parten de la pregunta: ¿cómo habitamos nuestro cuerpo y cómo éste habita el mundo? Los textos incluidos analizan cómo la escritura nos ofrece otro cuerpo para desplegarlos y repensarnos a través no sólo del intelecto, sino también de los sentidos, el deseo y la imaginación. Para ello, resulta significativa la presencia de una pluralidad de autores (que implican cuerpos) en la composición de un libro como este, el cual reúne voces de todo tipo, desde investigadorxs y academicxs de larga trayectoria, hasta estudiantes con nuevas propuestas y miradas; y que recorre distintos periodos históricos, desde la Edad Media, donde el cuerpo se mueve en los límites de lo grotesco dentro de un marco religioso, hasta el mundo actual, donde el cuerpo se posiciona frente a la amenaza de una pandemia y del encierro.

Ante un libro como este, surge la pregunta: ¿qué es el cuerpo?, y la respuesta emerge desde distintas perspectivas y épocas: para la religión, puede ser la prisión del alma (paradigma platónico), como nos recuerda Rosalba Lendo en su ensayo sobre el cuerpo femenino en la literatura medieval; para la política, puede ser un objeto de consumo panfletario, como indica Jehieli Geovanni Guzmán Aburto en su ensayo

sobre la pornografía política del siglo XVIII; puede ser “un límite que marca la diferencia del yo con el otro y también como una propiedad” (29), como escribe Berenice Ortega Villela en su recorrido por los ensayos y la visión de Montaigne; o, como remarca Pedro Hugo Alejandre Muñoz en su ensayo sobre el cuerpo libertino y la poesía de Rimbaud, éste puede ser simplemente un cúmulo de fulgores, es decir, un espacio para el placer y la experimentación del deseo. También puede ser todo al mismo tiempo. Es así que, a lo largo del libro, nos enfrentamos con un cuerpo que se transforma en cuerpo gozoso, cuerpo sexuado, cuerpo textual, cuerpo racional, cuerpo aislado, cuerpo hermafrodita, cuerpo vivo, cuerpo suspendido, cuerpo inquieto, cuerpo vulnerable, cuerpo amado, etcétera. Notamos que al cuerpo se le acompaña de adjetivos; constantemente es definido, y a su vez, él también define e identifica. Los límites del cuerpo no son meramente físicos, sino sociales y político-religiosos. A cada cuerpo lo antecede una escritura del cuerpo, es decir, múltiples discursos lo atraviesan y lo configuran, por lo que se presenta como un espacio regulado y codificado, pero también en resistencia.

Surgen otro par de preguntas: ¿qué tan libres somos dentro de esto que nos contorna? y, ¿cómo luchamos ante estas imposiciones? Sabemos que no es lo mismo hablar de un cuerpo femenino que de uno masculino, de uno andrógino o uno hemafródita. Si algo demuestra un libro que busca cubrir

un largo periodo de tiempo en la literatura y en la historia es lo atemporal que son algunos temas y lo pertinentes que resultan también en nuestros días. Por ejemplo, el ensayo de Mario Alfonso Álvarez Domínguez sobre la representación hermafrodita nos recuerda una cuestión esencial en nuestro tiempo, a saber, que el cuerpo otorga identidad política, y que es éste un factor para determinar no sólo el cómo seremos socializadxs, sino los espacios y los derechos a los que tendremos acceso. Al respecto, rescato la siguiente cita: “frente a los individuos de dudosa identidad social, le corresponde a la pericia clínica no solamente identificar el sexo de las personas en pos de aclarar cuestiones jurídicas, sino también enderezar las desviaciones a las que son proclives debido a su condición corporal” (60). La marginalización de ciertos cuerpos depende del mito creado alrededor de ellos, y, con la identidad de género tan discutida hoy en día, resulta importante cuestionarnos todavía y siempre desde qué práctica discursiva estamos nombrando a los cuerpos.

Aun cuando hay temas que perduran, hay aspectos que cambian. Surgen nuevos fenómenos que dan pie a nuevas problemáticas, como la creación de tecnologías que, como indica Irene María Artigas Barelli en su ensayo sobre la escritura encarnada en los textos de Nicole Brossard, han cambiado nuestra forma de relacionarnos con el tiempo y el espacio (227). En esta nueva era de la información, la virtualidad nos ofrece nuevas formas de representarnos, ya sea desde la creación de avatares, los cuales le otorgan al sujeto cierta agencia en cómo va a presentarse ante el mundo virtual, hasta el recuadro de una videollamada por zoom, donde el cuerpo oscila entre un estar presente y ausente a la vez.

Ahora, lo que el libro consigue al recorrer la historia de la literatura francesa mediante géneros como la poesía lírica, las pastorelas, novelas libertinas, o textos como *Thérèse philosophe*, *los Lais de María de Francia*, *L'École des filles*, y mediante autorxs como el Marqués de Sade, Michel de Montaigne, Denis Diderot, Arthur Rimbaud, Gaston Bachelard, Danielle Collobert, Bernard Noël, Nicole Brossard, y Maylis de Kerangal, es trazar cómo, si bien la escritura es un reflejo de nuestra realidad, también lo es de nuestras resistencias. Berenice Ortega nos lo dice de la siguiente manera: “escribir algo implica materializarlo y volverlo más real que la realidad porque lo carga de sentido” (40). Los textos muestran un cuerpo compuesto de tensiones que se rebela constantemente ante las normas preestablecidas, y busca definir e imaginar nuevos límites. Para ello, para la conformación de una contraescritura, es necesario que la búsqueda apunte hacia una producción de conocimiento por medio de los sentidos y de las emociones, y no sólo de lo racional. El cuerpo también habla por nosotrxs: llora, grita, se enferma, se cansa, se duele, y hay que saberlo escuchar.

Así, con *La representación del cuerpo y de las emociones en el discurso literario en francés* partimos en un principio de un saber, que tenemos un cuerpo, pero conforme avanzamos en la lectura, algo más se vuelve evidente, que también somos un cuerpo. El cuerpo del texto entra en contacto con el cuerpo del lector y se afectan mutuamente. Hasta ahora, he podido mencionar a varias de las personas que componen este libro, junto con sus aportaciones para el mismo, pero falta nombrar a Claudia Ruíz García, José Luis Gómez Velázquez, José Ezcurdia Corona, Merry

Rodríguez Martínez, Alberto Alejandro Muñiz Márquez, porque la escritura de un libro como éste debe pensarse desde el trabajo y el cuerpo colectivo, que, a partir de cuerpos individuales, cada uno con sus propios rasgos distintivos, logran producir un conocimiento acuerpado. Así que vistamos, acuerpemos y encarnemos las palabras de este libro.

Naimed González Calvo