



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 141-159

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 30 ABR 2024 – ACEPTACIÓN 23 MAY 2024

Subvertir el género, la identidad más allá del sexo y el deseo en tres novelas criminales caribeñas escritas por mujeres

Subverting the gender, identity beyond sex and desire in three crime novels written by Caribbean female authors

Edgar Francisco Rodríguez Galindo

Universidad Veracruzana

México

totolxic@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6996-1123>

Resumen

La novela criminal ha vivido constantes transformaciones desde su origen. En el siglo XXI destaca la renovación que se desarrolla de mano de las mujeres, quienes han irrumpido en un género literario de marcado carácter machista. No se trata solamente de la incorporación de la mujer como autora, personaje y lectora de este género; sino de una subversión que rompe los paradigmas de la noción básica de identidad, constituida según Judith Butler por la triada de sexo, género y deseo. Entre las mujeres que escriben novela criminal y subvierten estos estereotipos, destacan las autoras del Caribe, región cuyas características geográficas, políticas y sociales, permiten el desarrollo de una literatura con marcado carácter subversivo. En este artículo se aborda cómo los personajes de tres novelas subvierten las nociones de género y presentan una identidad fragmentada, la cual rompe con el estereotipo del hombre rudo, macho, seguro de sí mismo; así como el de la mujer víctima, objeto de deseo o *femme fatale*.

Palabras clave: Novela criminal, novela policiaca, feminismo, literatura caribeña.

Abstract

The crime novel has lived constant transformations since its origin. In the 21st century, the renewal that takes place at the hands of women, who have burst into a literary genre with a marked sexist character, stands out. It is not only about the incorporation of women as authors, characters and readers of this genre; but of a subversion that breaks the paradigms of the basic notion of identity, constituted according to Judith Butler by the triad of sex, gender and desire. Among the women who write crime novels and subvert these stereotypes, the authors of the Caribbean stand out, a region whose geographical, political and social characteristics allow the development of literature with a markedly subversive character. This article addresses how the characters in three novels subvert gender notions and present a fragmented identity, which breaks with the stereotype of the tough, macho, self-confident man; as well as that of the female victim, object of desire or *femme fatale*.

Keywords: Crime novel, detective novel, feminism, Caribbean literature.

En el segundo capítulo de *La Mucama de Omicunlé* (2015), novela de la escritora dominicana Rita Indiana, uno de los personajes principales recibe una reprimenda por parte de una maestra de la escuela de arte donde estudia. Argenis, mejor conocido como Psycho Goya, es un pintor de formación tradicional, domina la técnica clásica, pero no entiende nada de arte posmoderno. Es un ser anacrónico. La profesora Herman le señala: “Despierte, Goya, póngase las pilas, usted tiene una técnica impecable, pero no tiene nada que decir, mire a su alrededor, carajo, ¿usted cree que la cosa está para angelitos?” (p. 40).

La metáfora de los angelitos se utiliza en este artículo como punto de partida para reflexionar sobre la transformación por la cual atraviesa la novela criminal¹ en los territorios del Caribe, especialmente a manos de mujeres escritoras de la región, específicamente en lo relativo a cómo se configuran dentro de estas ficciones las nociones de sexo, género y deseo.

¹ Se usa aquí el término narrativa criminal siguiendo la propuesta de Valles Calatrava (1991) quien prefiere evitar equívocos respecto a la denominación “policiaca”; el concepto de novela criminal “aglutina un conjunto de relatos caracterizados principal pero no exclusivamente [...] por utilizar como tema básico el hecho delictivo concebido como enfrentamiento entre justicia/crimen y sus representantes” (p. 22).

Estos tiempos, entendamos posmodernidad², no están para angelitos, esas criaturas divinas, infantilizadas, inocentes, asexuadas.

Esta transformación puede verificarse en diversos elementos que han incorporado las escritoras de narrativa criminal en lengua española desde inicios del siglo XXI. En su tesis, *La novela policiaca femenina hispánica: hacia un canon de tendencia posmodernista*, Mónica Flórez (2011) profundiza en las siguientes innovaciones por parte de las mujeres en este género literario en habla hispana: metaficción, intertextualidad, policial metafísico, corporalidad y roles de género. Aquí nos interesa particularmente las últimas dos (corporalidad y roles), en tanto se relacionan directamente con los tres conceptos antes mencionados (sexo, género y deseo); pero antes de abordarlas es importante puntualizar que las innovaciones en la narrativa criminal no surgieron recientemente ni son exclusivas de la escritura de mujeres.

A casi dos siglos de que se iniciara su gestación formal como género literario³, la literatura policiaca ha sufrido transformaciones constantes, una de las más significativas se gestó a inicios del siglo XX y dio origen al *hardboiled*⁴. Autores como Raymond Chandler y Dashiell Hammett dejaron del lado los juegos racionales y los acertijos para incorporar la violencia y el retrato social como parte de sus obras. La realidad social de entonces era compleja: la crisis del 29, el crecimiento demográfico, la escalada de violencia, la corrupción. No, la cosa no estaba para representaciones de misterios, cuartos cerrados, detectives elegantes. “¿Usted cree que la cosa está para angelitos?”, nos recuerda cada determinado tiempo la profesora Herman.

La crudeza del *hardboiled* engendró un prototipo de héroe esencialmente machista, andrógino, misógino. Las mujeres como personajes en este tipo

² Se entiende aquí posmodernismo como una periodo histórico-social que inicia con la caída del Muro de Berlín en 1989; García Canclini (1990) resume la ideología de este periodo como la “pérdida de paradigmas consistentes” (p. 86).

³ Prácticamente de forma unánime se reconoce a Edgar Allan Poe como el iniciador de la narrativa policial con la trilogía de cuentos de Auguste Dupin, la cual inició con “Los crímenes de la calle Morgue” (1841).

⁴ Literalmente significa “hervido duro”, así se identificó esta variante de la narrativa policial nacida en Estados Unidos, posteriormente se popularizó el término “novela negra”.

de narrativa usualmente tienen lugar como víctimas o *femme fatale*. Así se escribió, con algunas excepciones, la novela negra del siglo XX. Incluso cuando se incorporó el giro narrativo impulsado por James M. Cane con *El cartero siempre llama dos veces* (1934), en el cual desapareció la resolución del crimen para darle mayor protagonismo a la violencia, prevalecieron los roles de género con marcados estereotipos: la mujer como objeto de deseo, el hombre como sujeto rudo e insensible.

Ya desde finales del siglo XX fue evidente la necesidad de un nuevo sacudimiento en el seno de la narrativa criminal. Bastaba mirar alrededor, las cosas no estaban para angelitos machistas como héroes indestructibles, incorruptibles, hombres de bien; ni tampoco para mujeres curvilíneas, víctimas o encarnaciones del deseo (*femme fatale*). La transformación de la cual hablamos no es solo una reivindicación de la figura de la mujer como autora, persona y lectora de la novela criminal, es una esencial renovación del género, una metamorfosis en la cual son fundamentales las aportaciones de las escritoras, pues son ellas quienes están dinamitando los estereotipos, los lugares comunes y las reglas de una forma literaria de gran demanda.

Nattie Golubov (1992) publicó un artículo sobre cómo la crisis de valores y supuesto de la civilización occidental afectaron a la novela negra a finales del siglo XX. Ella antepone la definición del héroe expuesta por Raymond Chandler en “El simple arte de matar” con la experiencia de una mujer lectora, quien difícilmente logra identificarse con Marlowe, el más famoso protagonista ideado por Chandler. Golubov anticipó a finales de los 90’ lo que ahora es una realidad:

Uno de los síntomas de la reciente pérdida de la supremacía masculina y de sus representaciones, [...] es el hecho de que algunas escritoras han expropiado a los hombres una de sus tecnologías del género para asumir lo que se consideraría una posición masculina al representarse a sí mismas o, en términos de Marques, para restablecerle a la novela negra su contenido neutro. Esto es, la realidad literaria de la novela negra que ha sido exclusivamente masculina ha sufrido una transformación importante e irreversible. (1992, p. 111)

Golubov centra su estudio en como “[...] la crisis de determinados valores y supuestos de la civilización (masculina) ha afectado a la novela negra, género literario que por definición es masculino y que explícitamente excluye a la mujer como lectora” (p. 99). Para sus análisis y comparaciones se centra en la obra de Raymond Chandler, cuyos estereotipos de género compara con los de Robert B. Parker, Sara Paretsky y Sue Grafton. El análisis de Golubov señala algunas diferencias específicas entre los detectives hombres creados por los autores del género y las detectives mujeres, creadas por las dos autoras mencionadas. Todos los autores utilizados en su análisis son norteamericanos.

Es fundamental localizar el trabajo de Golubov dentro de un impulso inicial del feminismo que buscaba reivindicar la voz de la mujer en espacios esencialmente masculinos, como la literatura criminal. Sin embargo, estos primeros acercamientos dejaron del lado otras nociones y se centraron en grupo muy específico de mujeres (blancas, occidentales de clase alta). En este sentido, Sánchez-Prado (2003) reconoce la importancia de los estudios que conectan las diferencias de raza y género, como es el caso de Mae Henderson, quien se enfoca en la escritura de mujeres negras:

El valor de este análisis radica en reconocer cómo cualquier identidad está constituida por una multiplicidad de posiciones y diferencias; la escritura de las mujeres negras exhibe, pues, la naturaleza polimórfica de identidad de todo discurso [...]. Esto nos lleva a un discurso potencialmente subversivo que socava las tendencias universalizadoras y esencializantes del discurso blanco hegemónico (p. 291).

En este mismo sentido, se considera fundamental ese potencial subversivo que se encuentra en las escritoras del caribe, quienes han abordado la novela criminal no únicamente para reivindicar la voz y protagonismo de la mujer en este género; sino también con un impulso creativo que subvierte muchos de los esquemas tradicionales de este género literario, especialmente los que tienen que ver con las nociones de sexo, género y deseo.

Entre las críticas feministas Judith Butler (1990) destaca por ser una de las que más empeño puso en cuestionar qué se entiende por sexo, género y deseo; conceptos fundamentales para preservar la identidad univoca en una sociedad patriarcal y heteronormativa. Se trata de una triada que se

pretende bidimensional (hombre-mujer), pero puede también presentarse a multitud de visiones:

Los géneros inteligibles son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Es decir, los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles únicamente en relación con las reglas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y creados frecuentemente por las mismas leyes que procuran crear conexiones causales o expresivas entre sexo biológico, géneros culturalmente formados y la expresión o efecto de ambos en la aparición del deseo sexual a través de la práctica sexual (p. 72).

Esos géneros inteligibles marcan el dualismo clásico hombre-mujer, el cual actúa en concordancia en los tres niveles señalados: el sexo biológico, el género como construcción cultural y el deseo sexual. Sin embargo, claramente existe la posibilidad de que existan modelos discontinuos de estos tres elementos. La narrativa criminal, especialmente en su variante más clásica, se caracteriza por mantener ese dualismo genérico; a pesar de la introducción de una mujer como detective⁵, los personajes se mantienen en la línea de los géneros inteligibles. La introducción de variantes genéricas es reciente (a partir de la última década del siglo XX) y ha encontrado en las plumas femeninas una gran diversidad subversiva, en tanto opuesta a lo binario (hombre-mujer) y hegemónico (heterosexual).

Butler cuestiona la noción de identidad que se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y deseo. Esta estabilidad identitaria (seguridad absoluta y lineal de quiénes somos) se tambalea cuando estos conceptos dejan de ser consecuentes uno con el otro. El objetivo del libro de Butler (1990) coincide con las innovaciones que se pretenden señalar en las novelas criminales caribeñas que se abordaran a continuación:

Así pues, este texto continúa esforzándose por reflexionar sobre si es posible alterar y desplazar las nociones de género naturalizadas y reificadas que sustentan la hegemonía masculina y poder heterosexista,

⁵ Agatha Christie es recocida como una autora precursora del género, a ella se debe también la aparición de una de las primeras mujeres detectives, con su personaje Miss Marple, que apareció por primera vez en *Muerte en la vicaría* (1930).

para problematizar el género [...] confundiendo subversivamente y multiplicando aquellas categorías constitutivas que intentan preservar el género en el sitio que le corresponde al presentarse como las ilusiones que crean la identidad (p. 99).

En las novelas que se abordan a continuación este cambio subversivo puede notarse en la construcción de los personajes. La identidad de estos no es lineal ni estable, subvierte la noción clásica de género, por lo cual pueden analizarse desde una perspectiva del feminismo posmodernista, “[...] el cual ha demostrado cómo los individuos pueden, de manera consciente y premeditada, crear desorden e inestabilidad en las categorías, abriendo así el camino hacia el cambio” (Sánchez-Prado, p. 288).

No se pretende aquí simplificar los significados de los términos que nos ocupan (sexo, género y deseo); pero sí resulta necesario retomar algunas ideas expuestas anteriormente para aclarar: el sexo se asume desde la visión biológica determinista, desde la cual aparentemente solo existen dos opciones, a pesar de ser la noción más estable de las tres, también es posible subvertirla; el género es la construcción cultural, social e ideológica que rige las relaciones entre individuos así como los roles que asumen en la vida cotidiana; el deseo es la atracción sexual y los afectos sensibles entre los individuos, no se manifiesta únicamente en la perpetuación de una relación sexual, lo encontramos también en el anhelo, la ilusión y la forma como se desarrollan las relaciones corporales entre las personas.

Estas tres categorías se analizarán en los personajes principales de tres novelas criminales caribeñas: *Cualquier miércoles soy tuya* (2002) de Mayra Santos-Febres, *Cien botellas en la pared* (2002) de Ena Lucía Portela y *La Mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana. Las tres autoras subvierten de manera consciente las categorías de sexo, género y deseo. Las tramas de sus novelas, el tratamiento literario y el desarrollo de sus personajes apuntan claramente en dirección de esta subversión que, además de dinamitar la idea central de género, también subvierten las “reglas” más convencionales de la novela criminal.

El crimen es eje central de la trama, aunque su filiación genérica puede ser puesta en duda, esta cualidad de textos liminares es también parte fundamental de esta transformación irreversible. La narrativa criminal del

siglo XXI propone una diversificación de posturas, ritmos y formas de abordar la realidad. La voz femenina es esencial en esta renovación.

Macho Alfa y *Femme Fatale*

Elena Grau-Llevería (2004) propone que la novela *Cualquier miércoles soy tuya* puede considerarse como un híbrido entre el género policial y la novela de desarrollo del artista (*Kunsterroman*). Desde las primeras líneas nos encontramos con un texto que admite ambas clasificaciones: por un lado, está la ciudad como escenario y el ingreso del protagonista a un universo donde habita lo criminal (un motel); por el otro una narración en primera persona que establece una complicidad para contar su proceso creativo.

El protagonista de esta novela, Julián Castrodad, pierde su trabajo como corrector de estilo en un periódico tras lo cual entra a trabajar en un motel; sus aspiraciones de escritor lo hacen pensar que ahí encontraría material para escribir una novela. Así sucede, la trama avanza a partir de las intrigas que se desarrollan en el lugar, incluyendo la misteriosa mujer que ocupa cada miércoles la habitación 23. Hasta aquí tenemos una estructura y tema más o menos convencional de la narrativa criminal, incluso podría fácilmente ser clasificada dentro del neopolicial latinoamericano: hay un misterio, la ciudad como escenario y enemigo simbólico, el retrato social de los problemas urbanos, la violencia, el lenguaje de la calle, la crítica política.

Pero el protagonista no es un detective racional ni un violento asesino. Es un hombre que duda constantemente sobre su identidad y se cuestiona los roles genéricos del mundo donde habita. El sexo, en su carácter determinista, no es cuestionado en esta novela; los personajes son definidos claramente por sus características biológicas dentro de las convenciones de hombre y mujer.

Sin embargo, el personaje principal, Julián, es un hombre que está fuera de su contexto, el contraste entre él y el resto de los personajes que habitan el mundo del motel es una constante que lo hace cuestionar su identidad. Durante el primer encuentro con el Chino Pereira, importante narcotraficante, este contraste se hace notar explícitamente: “Cuando me vio entrar, frunció el ceño un segundo y miró para los lados, esperando que alguien le informara qué hacía allí aquel tipo de espejuelos y pelo

desaliñado” (p. 76). En el mismo capítulo uno de los ayudantes del Chino lo increpa también al respecto: “¿y qué hace una chica como tú en un lugar como este?” (p. 80). La feminidad vista como un aspecto negativo del carácter de Julián destaca; esta feminidad se asocia también con la sensibilidad propia del artista, cuando Julián le dice a Tadeo que piensa escribir un libro este le contesta: “¿Un libro? ¿Y yo salgo en él? No juegue. Mire a ver cómo me pinta, que eso de la literatura es cosa de locos y de pájaros. Oiga, ¿usted no será medio pájaro?” (p. 18).

El apelativo femenino usado para designar a Julián se refuerza en el capítulo titulado “Macho Alfa” en el cual se narra un encuentro aún más cercano entre Julián y el Chino Pereira. Este último despierta la admiración del protagonista, quien se confiesa:

Yo nunca he sido un hombre acomplejado ante la belleza de otro hombre. Me imagino que eso cuenta como una cualidad liberada. Es difícil admitir que otro hombre te toca, sacude o erotiza, sobre todo cuando se vive, como yo, entre una manada de machos preocupados por ocultar esa corriente misteriosa que hace admirar la fuerza del otro. El terrible miedo a ser mujer, es decir, a ser un ente vulnerable, delicado y abierto a la dulzura del otro, provoca toda la parafernalia de chistes y violencia que constantemente intentan dobligar al hombre próximo hasta volverlo piedra débil donde instalar la tan asediada virilidad (p. 87).

Esta reflexión es precedida por una detallada descripción del Chino Pereira, en la cual se pone énfasis en la sensualidad del hombre, con su piel de paja tostada, sus hombros anchos, su cintura angosta, sus mulsos amplios y duros. En este aspecto Julián se presenta como un hombre del siglo XXI, aparentemente libre de prejuicios y con ideas de vanguardia, pero dentro de una sociedad (el Caribe) donde aún el machismo es norma cotidiana. Este fragmento resignifica la belleza del hombre dentro de la narrativa criminal, los hombres pueden ser bellos, no solo duros, fuertes, imponentes. La sensualidad no es un atributo del género femenino, los hombres también son sensuales y esta sensualidad puede reconocerla cualquier persona.

Las convenciones culturales que recaen sobre el rol de un hombre en el Caribe son cuestionadas por Julián: es un tipo sensible, cuida su aspecto personal y sus modales, tiene una apariencia frágil y piensa demasiado. A

esto se agrega el reconocimiento que él mismo expresa sobre el deseo que le despierta el Chino Pereira, el “Macho alfa”; este deseo se manifiesta también cuando comparten un cigarro de marihuana. Compartir la droga es muchas veces un ritual de camaradería entre hombres, pero adquiere en esas líneas una connotación erótica: “Quizá fuera la manera en que recordé el tabaco extendido entre sus dedos, ofreciéndome, mediante un lenguaje sin palabras, la posibilidad de un pacto de aire y labios, de otras posibles succiones” (p. 88). La mirada crítica de la autora respecto a este tipo de normas de convivencia se hace evidente unas líneas más adelante en el mismo capítulo:

Quizá aquella percepción y el hecho de que me pareciera tan certera era producto del arrebato, de esa extraña complicad que se tiende entre dos machos borrachos, abriendo su corazón en una barra [...] pero siempre protegidos por el espectro de las sustancias [...] a quien echarle la culpa de la vulnerabilidad exhibida (p. 89).

Julián no es un detective, pero conforme avanza la trama tiene que hacer uso de su conocimiento de periodista para investigar y desentrañar un misterio relacionado con la mujer que ocupa la habitación 29 cada miércoles. Ella es identificada gran parte de la novela simplemente como “M”. Es una mujer de clase alta, esposa de un importante político, dirigente del sindicato de electricistas, con el cual tiene dos hijas. Cuando se entera de las infidelidades de su esposo ella se refugia con su madre y su abuela para pedirles consejo, tras lo cual decide no divorciarse. Pero comienza a relacionarse con diversos amantes, con los cuales visita siempre el motel donde trabaja Julián. Todo esto lo conocemos gracias a las páginas que ella escribe y abandona en una habitación del motel, las cuales aparecen a partir del capítulo 11.

Antes de estos fragmentos, ella es presentada como una mujer voluptuosa y misteriosa que visita cada miércoles el motel, se desconoce su nombre. Su perfil en esta primera parte de la novela se acerca al estereotipo de *femme fatale*, común en la narrativa criminal, así es presentada al inicio:

Del carruaje, se bajó una mujer despampanante, no por lo hermosa, sino por lo desplomada, pero resueltamente que pidió una llave [...] y subió escaleras arriba, aguantando una copa de *brandy* en una mano y un cigarrillo encendido en la otra. Había algo de seductor desgarmo con que

se bajaba del auto, tomaba el llavero y ponía los tacones sobre el cemento frío de cada peldaño aquella escalera de motel (p 15).

A partir de su segundo encuentro con ella Julián comienza a nombrarla en el texto como “la Dama Solitaria”, advierte que el desparpajo de esta mujer lo incomoda y seduce al mismo tiempo. El estereotipo antes mencionado acaba por confirmarse: “Una sonrisa sarcástica se le dibujó en sus labios gruesos, que aun mostraban residuos de pintalabios carmesí. Entonces, con su mejor voz de *femme fatale* me preguntó...” (p. 37).

En el tercer encuentro entre la Dama Solitaria y Julián se relacionan sexualmente. En esta ocasión la descripción que da el protagonista de ella es más detallada:

Envuelta en un refajo negro, mostraba sus carnes apretadas, carnes cuidadas a todo lujo. El torso era largo, con las costillas asomándole por la piel. Los senos, de pezones ciegos y puntiagudos, se transparentaban pequeños y duros, como si se hubiera hecho, o por los menos como si después de algún parto se los recogiera a fuerza de pesas y de masajes. Sus piernas interminables y su cadera ancha dejaban adivinar unas nalgas chatas, que le terminaban en un pequeño colchoncito de carne suave en la comisura de las piernas (p. 63).

La descripción tan detallada la Dama Solitaria, a quien más adelante identifica simplemente como M., contrasta con las descripciones más parcas del resto de los personajes, con excepción del narcotraficante el Chino Pereira; la descripción de este último, igual que la de M. están cargadas de erotismo, los ojos de Julián se confiesan seducidos por ambos, no solo por su cuerpo, también por su estilo y personalidad. Así, aunque Julián se afirma constantemente ante sí y ante los demás como un hombre heterosexual, en realidad siente deseo y atracción por ambos géneros.

El prototipo de la *femme fatale*, que en las primeras páginas de la novela es incluso caricaturesco, se rompe cuando conocemos por las páginas que ella escribe, la historia de esta mujer solitaria.

Aunque la novela de Mayra Santos-Febres no cuestiona el sexo biológico, sí subvierte constantemente los estereotipos de género y planeta el deseo sexual como una posibilidad abierta a la divergencia. Al inicio del libro Julián tiene como pareja a una mujer, incluso se describe una escena sexual entre

ellos; pero al introducirse al universo del motel, su identidad se tambalea, deja de tener completo dominio de sus propios deseos, esto lo lleva a involucrarse con un hombre, el Chino Pereira, y una mujer, la Dama Solitaria. No se trata de un personaje abiertamente bisexual, pero sí de un hombre que cuestiona su rol de género en una sociedad machista y se abre a las múltiples posibilidades del deseo y el erotismo.

Mangos y guayabas

Cien botellas en la pared es una “novela negra posmoderna”, así lo advierte Iraida H. López en el “prólogo” para la edición de *Stockero* (2010)⁶. Los tres términos permiten una primera pauta de lectura: se trata de un texto narrativo extenso, escrito en el contexto de un momento cultural específico (posmodernidad) y con una filiación al subgénero negro. En el penúltimo capítulo de la novela la protagonista, llamada Zeta, narra parte de sus años como estudiante de Letras en la Universidad de La Habana a inicios de los 90 y cómo tras salir de ahí, su vida se descontroló como la misma sociedad en la isla: “Al final, irrumpió la violencia. A esto yo lo llamo despelote. Linda, que prefiere los nombres científicos, lo llama posmodernidad” (p. 248).

Esta frase define la estructura y trama de la novela, es el total despelote argumental, la violencia verbal, la mezcla de personajes, la variedad de ritmos que irrumpen. La narradora hace saltos temporales de forma desordenada. Al intentar clasificar estos rompimientos, nosotros podríamos también como Linda, llamarlos posmodernidad, por su crítica al racionalismo formal y el eclecticismo de sus formas.

La novela narra en primera persona la historia de Zeta, una mujer que vive en La Habana y se ve inmiscuida una serie de enredos que terminan con la muerte de su amante y un vecino. Desde el primer capítulo se plantea que la amiga de la protagonista, Linda, está escribiendo una novela titulada *Cien botellas en la pared*, la cual trata sobre uno o dos asesinatos. Se deja entrever la posibilidad de que se trate de la misma novela que estamos leyendo.

⁶ Referencia a la primera edición.

Todo el libro es un monólogo delirante de Zeta, la narradora se desvía una y otra vez del tema, hasta la exasperación, narra como si estuviera platicando una anécdota a una amiga en un bar. Como lectores creemos estar ante una novela negra porque así lo enuncia la narradora, nos va a relatar un crimen, asegura, pero la trama avanza, se enreda, esperamos el crimen y este parece nunca llegar. El crimen se devela hasta el final, es solo pretexto para hablar de algo más.

El sexo de los personajes principales es estable, aunque se presenta un personaje secundario, Alix, cuya descripción se acerca a la de un hermafrodita. Desde el primer capítulo se hace notar que la mirada de la narradora está libre de prejuicios respecto al género y el deseo. Ella fue criada solamente por su padre, quien se declara abiertamente homosexual, su educación sexual fue libre de tapujos o preceptos morales.

En el primer capítulo, “Por lo menos un tortazo”, se narra la violencia doméstica que sufre Zeta a manos de Moisés, su amante, pero ella no se victimiza, al contrario, confiesa sentir atracción por la violencia que emana de este hombre, relata las golpizas que él le da como si se tratara de una salida al cine. En contraste, Linda, su amiga escritora, aborrece a Moisés, lo llama cavernícola, considera que las golpizas que le dan a Zeta hacen daño a todas las mujeres del planeta, pero al mismo tiempo menosprecia a la narradora, le dice gorda, inútil, la hace sentir menospreciada. La compara sardónicamente con la protagonista del cuento “Víctima” de Patricia Highsmith, reconocida autora estadounidense de narrativa negra.

El tratamiento de los personajes femeninos es contrastante, Zeta se dibuja como una mujer que se considera a sí misma derrotada, tonta, sin valor, una escritora frustrada; mientras Linda es el sinónimo de la mujer empoderada, es inteligente, es bella, es influyente, una novelista reconocida. Aunque el lector puede intuirlo desde el inicio, la protagonista descubre hasta el capítulo cuatro que su amiga Linda es lesbiana; a partir de este apartado la trama deviene en un enredo entre las diversas relaciones afectivas de Linda, en las cuales Zeta se ve enredada. La sexualidad, los cuerpos y las relaciones son narradas con naturalidad.

El capítulo cuatro es un ejemplo claro del tratamiento sarcástico alrededor de las ideas de género y deseo en la novela. Se titula “Mangos y Guayabas” y comienza con un diálogo de Linda:

—No enseñan a comer mangos [...]. No, no. Así no. Tal vez enseñar no sea el vocablo más adecuado —escritora al fin, siempre le preocupa el vocablo más adecuado—. Más bien no programan para comer mangos. Da igual si los comemos bien o mal, poco o mucho, con gusto o disgusto: la cuestión es comerlos Mangos o nada. Nos programan para no admitir ninguna otra posibilidad (p. 73).

Linda está por revelar a Zeta que es lesbiana, pero ella no entiende claramente la analogía de las frutas. Además, Linda enreda la idea, conforme avanza el capítulo la analogía deja de ser una sencilla equivalencia de hombre (mango), mujer (guayaba), para convertirse en una metáfora respecto a lo heterosexual (comer mangos) y lo homosexual (comer guayabas). El capítulo es un largo monólogo de Linda a favor de la diversidad sexual:

Para comer guayabas no hace falta creerse enamorada. No hace falta ninguna justificación. Porque, ¿tú sabes?, comer guayabas es un hecho de la naturaleza, tan normal como comer mangos. No una enfermedad ni una extravagancia ni un crimen. Igual que existen zurdos y derechos, existen devoradores de mangos y devoradores de guayabas... (p. 92).

Para Zeta, la explicación de Linda resulta un galimatías. Ella fue criada solamente por su padre, quien era homosexual y desde pequeña habló con ella sobre sexo con total naturalidad:

Iba a explicarle que esa historia ya me la sabía, que mi admirable papa [...] me la había contado muy temprano, primero incluso que la de Caperucita Roja y el Lobo Feroz, bien rápido y explícito, sin mangos ni guayabas, sin subterfugios (p. 94).

La sexualidad de Zeta está determinada por esa libertad heredada de su padre, sin tapujos ni preceptos morales. Destaca en el capítulo cinco la anécdota sobre JJ, con el cual ella se relaciona, pero él está secretamente enamorado de Lidia, su amiga escritora. Zeta tiene sexo con JJ y deja que él la llame Linda. “Yo lo llamaba Bruce, Mel, Andy o Antonio, indistintamente, y nos divertíamos cantidad” (p. 119).

Esta apertura se intensifica a partir del capítulo seis, cuando Zeta conoce a las amigas lesbianas de Linda en La Habana. Ellas organizan una fiesta de cumpleaños en un departamento en el cual se desborda el erotismo, la música, la bebida y las drogas. En medio de la fiesta cantan una canción de salsa: “Yo soy normal, natural... / yo soy normal, natural.../ pero un poquito acelerao” (p. 143).

El tratamiento de personajes abiertamente opuestos a la hegemonía heterosexual es una marca de la subversión respecto a los estereotipos de personajes que suelen encontrarse en la novela criminal. El desarrollo de la narradora también subvierte el aparente rol de “víctima” con el cual se presenta; a pesar de la violencia física que recibe por parte de su amante y de la violencia verbal por parte de su amiga, Linda; al final es ella quien comete un asesinato, el cual pretende justificar como un accidente. Estamos ante una narradora en la cual no se puede confiar, lo cual deja muchas dudas respecto a la veracidad de su versión de las cosas, pues como ella misma advierte: “Quizá los relatos deben ser inteligibles, pero la vida ciertamente no lo es” (p. 143).

No es tiempo de angelitos

La Mucama de Omicunlé de la escritora dominicana Rita Indiana fue publicada en 2015, es la más reciente y la más subversiva de las tres novelas. Es la que más se aleja de las características propias del género policial, los abordajes críticos a esta obra la han clasificado como literatura de ciencia ficción, ecologista y *queer*. Sin dejar de reconocer estas clasificaciones y ante la perspectiva de que las obras literarias admiten e incluso invitan a la diversidad de interpretaciones, se propone que puede también leerse como una novela criminal. Tiene al menos dos de los elementos esenciales del género: la escena de un crimen y un misterio que se resuelve hasta las últimas páginas.

En el primer capítulo son asesinados Esther Escudero y Morla. Ella es conocida también con el nombre ritual Omicunlé y trabaja como oráculo del Said Bona, presidente de un país caribeño en el año 2027; él es un *dealer* cómplice de Acilde, quien trabaja como mucama de Esther. El misterio detrás de estos asesinatos no es quién los cometió, sino el significado

trascendental de estos pues la muerte de Omicunlé y el vínculo con Acilde son ella es parte de una profecía.

Rita Indiana nos presenta un futuro distópico en el cual el Mar Caribe está contaminado, la gente tiene tecnología integrada a su cuerpo que les permite tomar fotos y hacer búsquedas sin necesidad de usar dispositivos externos y las drogas sintéticas han evolucionado hasta lograr efectos insospechados. Pero la trama no se mueve solo en este espacio temporal, se desarrolla en dos líneas argumentales que abarcan cuatro épocas diferentes: 2027, 2004, 1991 y el siglo XVII. No es una trama fácil de seguir.

Acilde, protagonista de la primera línea argumental (con la cual empieza la novela), es un personaje cuya identidad rompe por completo el esquema planteado de sexo, género y deseo. Nació con cuerpo de mujer, pero desde pequeña se identificó más como hombre; siendo adolescente su propia familia (abuelos) ayudaron para que fuera violada y así aprendiera cómo ser mujer; a partir de entonces ella abandona su hogar y sobrevive prostituyéndose, finge ser hombre y vende sexo oral a otros hombres, pero su sueño es juntar dinero para comprar la "Rainbow Bright", una inyección que promete un cambio de sexo total, sin intervención quirúrgica. La noción de sexo biológico, la más estable de las tres claves de la identidad aquí estudiadas, se rompe: en esta ficción existe la posibilidad de cambiar biológicamente. Acilde consigue la droga y logra transformar su cuerpo biológico:

Amanecía cuando el cuerpo, enfrentado a la destrucción total del aparato reproductor femenino, convulsionaba otra vez. Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada [...]. A las doce del mediodía Acilde Figueroa ya era un hombre completo (p. 66).

La identidad de Acilde, fragmentada ya por su identificación genérica como hombre en un cuerpo de mujer, se fragmenta nuevamente cuando su cuerpo biológico cambia al de un hombre. Pero la desfragmentación de las identidades no para ahí en la novela de Rita Indiana; después de su transformación biológica Acilde es puesto en contacto con una anemona marina, tras la cual adquiere la capacidad de viajar en el tiempo, habita el

cuerpo de otra persona en otra época: “¿Tengo dos cuerpos o es que mi mente tiene la capacidad de transmitir en dos canales de programación simultánea?, se preguntaba Acilde...” (p. 110). Este otro cuerpo es el de un hombre en 1991, con este cuerpo Acilde conoce y experimenta en otra época el deseo sexual hacia las mujeres, se convierte en una especie de *gigolo*.

Existe otro personaje en la novela cuya identidad se ve también fragmentada. Se trata de Argenis, un estudiante de arte venido a menos que trabaja en un *callcenter* en el año 2001. Es un hombre solitario y adicto a las drogas, cuyo nombre artístico es Psycho Goya; acepta la oferta para ir a una residencia artística en una playa y ahí es atacado por una anémona. Igual que a Acilde, este contacto le permite viajar en el tiempo y habitar otro cuerpo, en este caso se trata de un pirata en el siglo XVII. En el caso de Argenis no se rompe tan drásticamente la triada de su identidad, en ambas épocas mantiene su sexo biológico y su género cultural; pero su deseo fluctúa entre la atracción a las mujeres y la experimentación de placeres, nuevos para él, durante su residencia artística; también en su cuerpo del siglo XVII experimenta al placer carnal entre los piratas cuando estos llevan tiempo perdidos entre los manglares, sin conocer contacto con las mujeres.

Ambos personajes se muestran fragmentados en el espacio temporal, habitan cuatro épocas diferentes; además sus identidades se ven cruzadas por las experiencias sexuales que experimentan con dos cuerpos diferentes. La complejidad de este panorama demuestra ese ímpetu por desestabilizar los conceptos de género del cual habla Justin Butler. Al final de la trama el contraste entre las personalidades de Acilde y Argenis termina por determinar sus destinos: el primero decide sacrificar su misión de salvar el mundo de una catástrofe ecológica (para eso fue elegido en la profecía) para entregarse al gozo sexual de su cuerpo en otra época; por su parte Argenis es siempre víctima de las circunstancias, incapaz de tomar una decisión, carece en general de visión a futuro, es Psycho Goya, ese artista anacrónico que pinta angelitos asexuados mientras el mundo se derrumba a su alrededor.

Innovaciones de la narrativa criminal caribeña femenina

A pesar de la diversidad de sus tramas, las tres novelas expuestas tienen elementos en común que permiten abordarlas desde tres perspectivas que no son excluyentes, primero como novelas criminales latinoamericanas, con las siguientes características: el crimen como parte central o primordial de la trama; un misterio que se descubre al final; retratan la sociedad latinoamericana y sus problemas; destaca el uso de idiolectos y referentes a la cultura popular; destaca la ciudad como escenario y parte central de la trama.

Segundo, como novelas negras caribeñas, con las siguientes concordancias: el problema de la identidad nacional, isleña, caribeña; el ritmo presente en la forma de narrar y los referentes musicales; el racismo presente en la región, especialmente la presencia de los haitianos y como estos son menospreciados; la religión que surge por las influencias africanas, como el vudú y los yorubas

Tercero, como novelas negras femeninas: con la resignificación de roles, pues rompen el estereotipo del héroe macho, al introducir diversidad los roles e identidades sexuales; la presencia de mujeres como protagonistas o como personajes que tienen un papel específico en la trama; el cuerpo, su sexualidad, su carnalidad, su forma física concreta, es más clara (menos estereotipada) que en la narrativa negra masculina.

Las tres novelas tienen sus características específicas, además de las expuestas, las tres nos presentan tres estilos particulares que no obedecen ni tratan de seguir con rigor un sendero genérico específico. Las tres novelas nos demuestran que la realidad es siempre más compleja que cualquier intento por clasificarla. Nos demuestran también que, a estas alturas, ante la realidad social que nos golpea en la cara, no se pueden seguir representando escenarios con jarrones venecianos, detectives machos que nunca lloran, mujeres sumisas o *femmes fatale*. Recordemos a la profesora Herman: “Miren a su alrededor, carajo, ¿Ustedes creen que la cosa está para angelitos?” para retratar una realidad impostada, como si nada pasara, como si todo siguiera igual, como si no fueran estos otros tiempos, todos los tiempos.

Referencias

- Butler, J. (2018). *El género en disputa* (Trad. M. A. Muñoz). Espasa.
- Flórez, M. (2011). *La novela policiaca femenina hispánica: hacia un canon de tendencia posmodernista* [Tesis de doctorado]. Universidad de Alabama. Repositorio de la Universidad de Alabama.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Golubov, N. (1992). La masculinidad, la feminidad y la novela negra. *Anuario de Letras Modernas*, 5(1991-1992), 99-121. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grau-Llevería, E. (2014). Drogas y marginalidad en *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos Febres. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 38(3), 443-466.
- Indiana, R. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Periférica.
- López Iraida H. (2011). Prólogo: En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en la pared*. *Cien Botellas en la Pared*.
- Portela, E. L. (2011). *Cien botellas en una pared*. Stockcero.
- Sánchez-Prado, E. (2003). El clamor de las diferencias: mujeres, género y literatura. En G. Fraisse y S. Tubert (Eds.), *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Cátedra.
- Santos-Febres, M. (2016). *Cualquier miércoles soy tuya*. Planeta.
- Valles Calatrava, J. R. (1991). *La novela criminal española*. Universidad de Granada.