



Imagen creada por IA en nightcafe.studio

ISSN 0556-6134 (impreso)  
ISSN 2683-8389 (en línea)

**RM**  
**54.1**

DOSSIER: Aportes de las mujeres al género policial

ENERO-JUNIO 2024

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MENDOZA · ARGENTINA



**RM**  
**54.1**

**REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS**

**Vol. 54 Nº 1**

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

---

**ilm** Instituto de  
Literaturas  
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas  
Mendoza, República Argentina

ENERO-JUNIO  
2024

## Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS  
VOL. 54, N°1 ENERO-JUNIO 2024, Mendoza (Argentina).  
ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134  
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo  
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.

Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - ✉ [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)  
La imagen de tapa fue realizada por la IA Stable Diffusion 1.5 a través de <https://creator.nightcafe.studio/>



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

**arca** ÁREA DE REVISTAS  
CIENTÍFICAS Y  
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)  
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes: ✉ [revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar)

Facebook: @arca.revistas - Instagram: @arca.revistas

### Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -  
Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de  
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 54, N°1 (enero-junio 2024). 21 cm.

77 pp.

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

*Revista de Literaturas Modernas (RLM)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage [www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar) and in its Digital Journals site:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions - You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

# **Comité editorial**


## **Director:**

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-5312-374X>  [cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar)

## **Editora:**

Federica De Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

 <https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>  [fdefilippi@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:fdefilippi@ffyl.uncu.edu.ar)

## **Diseño gráfico y diagramación:**

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7184-0507>  [arca.clara@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:arca.clara@ffyl.uncu.edu.ar)

## **Revisión de manuscritos:**

Ana Federica Distefano (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-9176-9234>  [disenio@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:disenio@ffyl.uncu.edu.ar)

## **Gestión OJS:**

Lorena Frascali (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina



 <https://orcid.org/0000-0001-5342-0875>  [arca.lorena@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:arca.lorena@ffyl.uncu.edu.ar)

## **Comité académico-científico:**

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata), Argentina

 [cpinaorama@gmail.com](mailto:cpinaorama@gmail.com)

Edson Faundez (Universidad Concepción), Chile

 <https://orcid.org/0000-0001-8557-7164>  [faundez@udec.cl](mailto:faundez@udec.cl)

Javier de Navascués (Universidad de Navarra), España

 <https://orcid.org/0000-0003-2080-7349>  [jnavascu@unav.es](mailto:jnavascu@unav.es)



Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>  [jorgeadubatti@hotmail.com](mailto:jorgeadubatti@hotmail.com)

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>  [martael@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:martael@ffyl.uncu.edu.ar)

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

 <https://orcid.org/0009-0002-4111-711X>  [sutarantuviez@hotmail.com](mailto:sutarantuviez@hotmail.com)

# Índice

DOSSIER. Aportes de las mujeres al género policial | *Women's contributions to the police genre*

**Coordinadora del Dossier: Marta Elena Castellino** 7

Nota introductoria. Aportes de las mujeres al género policial | *Women's contributions to the police genre*

**Marta Elena Castellino** 9

Más que una amante: una revaloración del papel de Charo en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán | *More than a Lover: A Reevaluation of Charo's Role in the Pepe Carvalho Series by Manuel Vázquez Montalbán*

**Diana Aramburu** 17

Ni víctimas ni *femmes fatales*: mujeres escritoras y detectives en la narrativa policial argentina | *Neither victims nor femmes fatales: women writers and detectives in Argentine detective narrative*

**Marta Elena Castellino** 39

El rol de la investigadora en ficciones del género negro. Victoria González o la heroína feminista en *Las niñas perdidas* (2011), de Cristina Fallarás | *The role of the female investigator in noir fiction. Victoria González or the feminist heroine in Las niñas perdidas (2011), by Cristina Fallarás*

**Iris de Benito Mesa** 83

La trata de mujeres en la novela criminal escrita por autoras argentinas: *La Varsovia y Cornelia* | *The trafficking of women in crime novels written by Argentine female writers: La Varsovia and Cornelia*

**Oswaldo Di Paolo Harrison y Allen Guillermo Rivas-Prado**

**107**

Obras policiales de María Angélica Bosco, precursora del género en Argentina | *Detective literature by María Angélica Bosco, pioneer of the genre in Argentina*

**Claudia María Ferro**

**123**

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**

**141**

Dos formas de innovar en el policial femenino | *Two approaches to innovate in feminist crime novels*

**María Cristina Viñuela**

**161**

Nota. Escritoras mexicanas: policiacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023) | *Mexican women writers: police, black and criminal women, a bibliographic review (1951-2023)*

**Javier Perucho**

**181**

Entrevista a Mercedes Giuffré | *Interviewing Mercedes Giuffré*

**María Cristina Viñuela**

**211**

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

DOSSIER

# Aportes de las mujeres al género policial

*Women's contributions to the police genre*

**Coordinadora del Dossier**  
**Marta Elena Castellino**

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Argentina  
[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>







REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS  
VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 9-15

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

## Nota introductoria **Aportes de las mujeres al género policial**

*Women's contributions to the police genre*

**Marta Elena Castellino**

Coordinadora del dossier  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras  
Argentina

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>

Cuando lanzamos la convocatoria a este *dossier* teníamos conciencia de que una de las más importantes transformaciones registradas al interior del sistema de la narrativa policial contemporánea, tenía que ver con el creciente aporte realizado por las mujeres, como renovadoras de varias de las convenciones del género.

Como marco, nos remitimos a lo afirmado por Gisele Sapiro, en *Sociología de la literatura* (2016), con referencia a la literatura en general, cuando señala que:

“La feminización del campo literario después de la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo a partir de los años setenta, es una de las transformaciones capitales de este espacio. Esto se plasma, sobre todo, en el acceso de las mujeres a una mayor visibilidad y consagración” (p. 81).

Esta afirmación, realizada desde lo sociológico, justifica la creciente cantidad de mujeres que “se atreven” a escribir según matrices policiales, en sus distintas versiones (de enigma, negro, neopolicial...). La puesta en debate de esta forma narrativa debería quizás iniciarse

por el ajuste de una terminología que habla de un “relato policial” en tramas donde muchas veces no tiene lugar (al menos relevante) la institución policial. Puestos a definir la modalidad por su componente esencial, quizás deberíamos preferir la denominación de “criminal” ya que un crimen (entendiendo por tal una infracción clave) es lo que no falta en ninguno de estos relatos.

En tal sentido, observamos que los artículos incluidos en este dossier utilizan las diversas posibilidades nominativas del género: “ficción criminal”; “novela negra”; “relato o narrativa policial”; “ficciones del género”, aun sin incursionar demasiado en cuestiones terminológicas, sino remitiendo implícitamente a la *doxa* generalmente aceptada al respecto.

En cuanto a las obras literarias abordadas, ellas explayan las distintas posibilidades del género; si bien las escrituras actuales se encuadran más bien en el ámbito del género negro, también se analizan obras que, como las novelas de Mercedes Giuffré (argentina) y Batya Gur (israelí), estudiadas por Cristina Viñuela (FCB-Universidad Austral Argentina) en “Dos formas de innovar en el policial femenino”, remiten a la forma del relato de enigma tradicional. Las obras de la primera autora mencionada llevan como subtítulo, precisamente: *Un policial clásico en el Buenos Aires del Virreinato*, con lo que se registra un interesante cruce entre policial y novela histórica, además de agregar una indagación de la identidad “presentada con miradas abiertas y sugerentes”. Los aportes de la crítica se complementan con la entrevista que la misma autora del artículo realizó a la novelista argentina, en la que esta suministra importantes claves sobre su trabajo, tanto histórico como literario.

También las novelas de María Angélica Bosco, considerada como pionera por Claudia Ferro (Universidad Nacional de Cuyo), en el trabajo titulado “Obras policiales de María Angélica Bosco, precursora del género en Argentina” transcurren según cánones más o menos clásicos, en función de una poética explícita por la autora en numerosas entrevistas y textos metapoéticos, y que habla acerca de su consideración del feminismo, el autobiografismo más o menos presente en sus narraciones, y, de modo especial, sobre el género

policial, a propósito del cual destaca el valor del enigma. En su valoración del papel de María Angélica Bosco en la renovación del género en su versión nacional, la investigadora destaca que “ha conferido a sus obras un matiz de estilo femenino discreto y sutil, visible en los tramos descriptivos y algunos usos particulares del lenguaje”, con lo que –desde su rol de iniciadora– contribuye grandemente a la expansión y renovación del género.

El género *hard boiled*, duro o negro se hace presente, si nos atenemos a los títulos, en las colaboraciones de Iris de Benito Mesa (Universitat de València - Universidad Internacional de Valencia): “El rol de la investigadora en ficciones del género negro. Victoria González o la heroína feminista en *Las niñas perdidas* (2011), de Cristina Fallarás”, que plantea una interesante cuestión en torno al eje central del dossier: las relaciones entre las mujeres y el género policial, del que surgen dos órdenes de consideración que bien expone la autora: una extratextual (la autora de la ficción policial) y una intratextual (la protagonista, en el rol de investigadora, de esa misma ficción), lo que provoca una serie de tensiones particulares en las que se intersectan las nociones de “género” en tanto modalidad literaria y “género” como categoría con que se pretende reemplazar la tradicional noción de sexo.

Este planteo nos interesa sobremanera porque nuestro propósito es –de algún modo– doble: indagar qué transformaciones produce esa presencia femenina *ad intra* del sistema de la narrativa policial considerado en su conjunto, a través del análisis de textos escritos por mujeres o que erijan en personajes a detectives femeninas, con el cambio de perspectiva que ello implica. Los trabajos presentados, amplios y sólidos en sus fundamentos teóricos y capacidad analítica, contribuyen en gran medida a responder ese interrogante y nos permite arribar a una serie de conclusiones, en orden a aportar al conocimiento de una modalidad narrativa que adquiere cada vez mayor relevancia dentro de la literatura actual.

En primer lugar, se detecta un número creciente de escritoras que cultivan la narrativa policial, y este hecho se pone claramente de relieve a través del repertorio bibliográfico “Escritoras mexicanas:

policíacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023)”, recopilado por Javier Perucho (Universidad Autónoma de la Ciudad de México) para una literatura nacional y que merecería ser replicado en otros países, en tanto constituye un valioso aporte para documentar el origen, evolución y desarrollo de la ficción policíaca en sus diversos cauces (novela, cuento, ensayo, teatro, antologías e internet), que organizan la bibliografía presentada, lo que permite destacar, por sobre todo, la abundancia de aportes femeninos al género.

Estas incursiones de las escritoras en el campo de la narrativa policial ciertamente no constituyen un hecho nuevo, ya que la historia registra ya desde hace más de un siglo, relatos policiales escritos por mujeres. Pionera en este sentido puede considerarse a Catherine Louise Pirkis, quien en 1893 crea el personaje de Loveday Brooke, una joven investigadora profesional con mucho sentido común y sin ningún temor. Sarah Fairbanks, la siguiente, nace de la pluma de Mary E. Wilkins en 1895. Este personaje ejercía como maestra de escuela, pero contaba con todos los recursos para ser una investigadora y de hecho decide resolver el asesinato de su padre.

Después tenemos a Amelia Butterworth y Violet Strange (*La zapatilla dorada y otros problemas para Violet Strange*), dos divertidas y fascinantes detectives creadas por Anna Katherine Green, conocida como “the Mother of Mystery”. Según María R. Samón (2021, en línea), la singularidad de Violet Strange radica en “investigar el lado oscuro de la sociedad neoyorquina. Entre excursiones adineradas a la ópera y cenas fabulosas, [...] resuelve los crímenes de Manhattan [...] Violet investiga, con pericia, pistas ocultas, mientras protege su identidad secreta”.

Posteriormente, entre 1910 y 1911, vendrían la detective Mollie Delamere gracias a la escritora Beatrice Heron–Maxwell, en el relato *The Adventures of a Lady Pearl-Broker*, que se publicó en la revista *Harmsworth Magazine*. Según Samón, “Mollie, una viuda que ha tenido que salir adelante por sí sola tras la muerte de su marido, se convierte en una mujer de negocios que, además, resuelve crímenes” (2021, en línea).

Y llegamos así a la más conocida de todas las narradoras policiales, Agatha Christie, creadora de célebres investigadores, como Hércules Poirot, pero también de Mis Jane Marple, una ancianita afable y perspicaz que desentraña misterios en un ficticio pueblecito de la campiña inglesa, gracias a su enorme capacidad analítica y a su conocimiento de la naturaleza humana.

En el campo específico de la literatura argentina se registra un creciente número de escritoras que escriben ficciones policiales, como se advierte en el artículo “Ni víctimas ni *femmes fatales*: mujeres escritoras y detectives en la narrativa policial argentina”, de mi autoría, en el que abordo un *corpus* de obras escritas por mujeres, que además erigen como protagonistas a otras mujeres “detectives”, aunque no en el sentido tradicional del término, ya que desempeñan ese rol desde lugares muy diversos. Precisamente, uno de los aportes de las mujeres al género en cuestión es la borradura de límites, la confusión y mezcla de papeles, tal como se advierte en algunos de los textos estudiados, de Gorodischer y Piñeiro, por ejemplo. Justamente, Inés –la asesina de *Tuya*, de Claudia Piñeiro– es también víctima, si se tienen en cuenta conceptos tales como el abuso psicológico, que desde una mirada de género han ido ganando terreno en la estimación de los delitos que involucran a mujeres.

La segunda conclusión a que se puede arribar, entonces, involucra a los actantes, ya que la tradición del relato policial habla de una trama que lleva adelante una tríada de personajes: el detective, el delincuente y la víctima; y no solo se advierte la asunción por parte de las mujeres de roles no tradicionales en la ficción policial anterior, en su mayoría escrita por varones, sino también la indeterminación y confusión ya referida.

En cuanto a las víctimas femeninas (quizás el rol más tradicionalmente reservado a la mujer en la narrativa policial anterior) vemos que esta utilización del cuerpo femenino no desaparece, sino que adquiere nuevos matices, por ejemplo en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, estudiada por Diana Aramburu (University of California, Estados Unidos) en “Más que una amante: una revaloración del papel de Charo en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez

Montalbán” y que presenta, al decir de la autora del artículo, un desfile de personajes femeninos, cuya finalidad es entretener visual y sexualmente al detective y al lector. En este aspecto, la atención se centra en el personaje de Charo, una prostituta que “desafía los estereotipos convencionales sobre las mujeres en la novela negra, ya que no encaja perfectamente en los roles tradicionales asignados a las mujeres en el género, en especial antes de la popularidad de la protagonista detective femenina”.

La denominación de “criminal”, que aparece con propiedad en “La trata de mujeres en la novela criminal escrita por autoras argentinas: *La Varsovia* y *Cornelia*”, de Osvaldo Di Paolo Harrison (Austin Peay State University, Estados Unidos) y Allen Guillermo Rivas-Prado (Asbury University, Estados Unidos), remite en ese caso a la mujer en su papel de víctima, ya que los autores del artículo destacan la “persistencia de estos sistemas de poder con diferentes actores, pero con el constante sufrimiento y vulnerabilidad femenina”. Cabe señalar que la agrupación de tratantes de blancas conocida como “La Varsovia” fue un caso real muy sonado en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX.

Del mismo modo, en “Subvertir el género, la identidad más allá del sexo y el deseo en tres novelas criminales caribeñas escritas por mujeres”, de Edgar Francisco Rodríguez Galindo (Universidad Veracruzana, México) se avanza aún más en esta pluralidad de roles que la narrativa policial contemporánea adjudica a las mujeres, al abordar cómo los personajes de las tres novelas estudiadas “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*”. A la vez, el autor justifica la denominación de “criminal” para este tipo de relatos que abordan, además del crimen como parte central de la trama, la reconstrucción de una sociedad latinoamericana que se debate entre múltiples problemáticas.

Esta presencia de las mujeres en el repertorio de una forma novelística que provisoriamente hemos denominado “policial” (sin olvidar las modalidades que pueden distinguirse dentro del devenir histórico del

género: sean relatos criminales, policiales clásicos de enigma o relatos que exploren la múltiples posibilidades del neopolicial; constituyan modalidades características de un determinado ámbito o una determinada sociedad (se habla, por ejemplo del “policial nórdico” como una especie particular) lo que nos dicen en última instancia es que este tipo de narrativa ha superado con creces la consideración popular de una forma de simple entretenimiento, para constituir un fenómeno complejo y digno de estudio. Y en esta diversificación y enriquecimiento, cabe a las mujeres un destacado papel.

## Referencia

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.







REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 17-37

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 24 ABR 2024 – ACEPTACIÓN 3 JUN 2024

## **Más que una amante: una revaloración del papel de Charo en la serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán**

*More than a Lover: A Revaluation of Charo's Role in the Pepe  
Carvalho Series by Manuel Vázquez Montalbán*

**Diana Aramburu**

University of California

Estados Unidos

[daramburu@ucdavis.edu](mailto:daramburu@ucdavis.edu)

<https://orcid.org/0000-0002-0230-4425>

### **Resumen**

Antes del *boom* de la ficción criminal femenina, algunos autores de la novela negra utilizaron el cuerpo femenino para desviar la atención de la acción seria y violenta de la trama, ofreciendo así una especie de distracción de la decepcionante realidad social que se explora en estos textos. La serie Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, presenta un desfile de personajes femeninos, cuya finalidad es entretener visual y sexualmente al detective y al lector. El personaje femenino recurrente más significativo de la serie es Charo, una prostituta que también juega el papel de la novia de Carvalho. Este artículo propone que Charo, un personaje no estudiado por la crítica a pesar de la popularidad de la serie, desafía los estereotipos convencionales sobre las mujeres en la novela negra, ya que no encaja perfectamente en los roles tradicionales asignados a las mujeres en el género, en especial antes de la popularidad de la protagonista detective femenina. Rebasando la línea entre ser la víctima, el interés amoroso y la compañera, Charo emerge en esta serie como alguien que desafía al detective a percatarse de su potencial emocional.

**Palabras clave:** Pepe Carvalho, Manuel Vázquez Montalbán, novela negra, personajes femeninos.

**Abstract**

Before the boom of female crime fiction, some *novela negra* authors used the female body to divert attention from the serious and violent action of the plot, thus offering a kind of distraction from the disappointing social reality explored in these texts. The Pepe Carvalho series by Manuel Vázquez Montalbán, for example, presents a parade of female characters, whose purpose is to visually and sexually entertain the detective and the reader. The most significant recurring female character in the series is Charo, a prostitute who also plays the role of Carvalho's girlfriend. This article proposes that Charo, a character not studied by critics despite the popularity of the series, challenges conventional stereotypes about women in crime fiction, as she does not fit neatly into the traditional roles assigned to women in the genre, especially prior to the popularity of the female detective protagonist. Straddling the line between being the victim, love interest, and companion, Charo emerges in this series as someone who challenges the detective to realize his emotional potential.

**Keywords:** Pepe Carvalho series, Manuel Vázquez Montalbán, novela negra, female characters.

A pesar de los muchos estudios que hay sobre la novela negra, poco se ha dicho sobre los personajes femeninos del género negro en España hasta la aparición de las primeras detectives en las décadas de 1980 y 1990, en particular, con la primera serie de novela detectivesca protagonizada por Lònia Guiu de Maria-Antònia Oliver y seguida de la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett. Antes del *boom* de la novela criminal femenina, algunos autores de la novela negra utilizaron el cuerpo femenino para, en ocasiones, desviar la atención de la acción seria y violenta de la trama y permitir que su audiencia se relajara placenteramente en su exhibición sexual, ofreciendo así una especie de distracción. Tal como observa John Macklin, “las mujeres en la *novela negra* son prostitutas, nudistas, camareras, masajistas, cantantes o novias sufridas, como Charo, la de Pepe Carvalho. Casi invariablemente el narrador las describe en términos de sus atributos físicos, en particular los senos, y si son pequeños, de tamaño promedio, grandes o de silicona” (1992, p. 59). Lo que establece Macklin en

relación con las mujeres de la novela negra es cierto, pues la descripción de estos personajes femeninos a menudo se concentra en partes específicas del cuerpo, y casi nunca es positiva. No obstante, el cuerpo femenino permanece como el lugar del placer narrativo, donde tanto el detective como el lector pueden escapar por un momento del ciclo de violencia y la decepcionante realidad social que se explora en estos textos.

La serie Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, presenta un desfile de personajes femeninos, cuya finalidad es entretener visual y sexualmente al detective y al lector durante los momentos en que aparecen en la novela. El personaje femenino recurrente más significativo es Charo, cuyo nombre real es Rosario García López, una prostituta que también juega el papel de la novia de Carvalho<sup>1</sup>. Charo aparece por primera vez en *Tatuaje* (1974) junto con Biscuter, secuaz de Carvalho, y su amigo Bromuro, y hace su salida en *El laberinto griego* (1991), si bien reaparecerá en *El hombre de mi vida* (2000) en un intento por reconciliarse con el detective<sup>2</sup>. Myung N. Choi sostiene que Vázquez Montalbán “al presentar a una prostituta como pareja sentimental de su protagonista Pepe Carvalho, muestra que las mujeres representan sólo objetos de satisfacción sexual o que simplemente no vale la pena mantener una relación seria con ellas” (2012, p. 35). Sin embargo, estoy en desacuerdo con el análisis que Choi hace sobre Charo, porque ella es la única mujer con quien Carvalho sostiene una relación sentimental durante años, aunque no sea exclusiva, y conforme su relación evoluciona, se va tornando en algo de naturaleza menos sexual y definido más por un compañerismo a largo plazo, pues envejecen juntos. Además, la conexión entre el detective y la trabajadora sexual podría considerarse significativa a otro nivel: ambos se “venden” a sí mismos empaquetados como un servicio que solo ellos pueden ofrecer.

---

<sup>1</sup> Jésica, más conocida como Yes, aparece dos veces en las novelas de Carvalho, primero en *Los mares del sur* (1979) y nuevamente en *El hombre de mi vida* (2000). Teresa Marsé, que también se presenta por primera vez en *Tatuaje*, reaparece en *Los mares del sur* (1979) y *Los pájaros de Bangkok* (1983). Entonces, existen personajes femeninos que reaparecen en la serie Carvalho, pero Charo es el más destacado.

<sup>2</sup> En su epílogo de *La soledad del manager*, Quim Aranda explica que estos tres personajes forman la familia de Carvalho y los describe de la siguiente manera: “Son tres desclasados, cada uno víctima a su manera y por razones diversas de la sociedad. [...] Y también víctimas de un Carvalho contradictorio hasta la exasperación” (1977, p. 261). Por lo tanto, el círculo íntimo de Carvalho, está formado por personajes marginados que él victimiza aún más al distanciarse de ellos.

Sostengo que el servicio que Charo le brinda al detective va más allá de la recámara, porque las actitudes de Carvalho hacia el amor y las relaciones cambian debido a ella, porque ella se convierte en algo más para él que una mera pareja sexual. De manera más significativa, propongo que Charo también desafía los estereotipos convencionales sobre las mujeres en la novela negra, ya que no encaja perfectamente en los roles tradicionales asignados a las mujeres en el género, en especial antes de la popularidad de la protagonista detective femenina. Rebasando la línea entre ser la víctima, el interés amoroso y la compañera, Charo emerge en esta serie como alguien que desafía al detective a percatarse de su potencial emocional.

Con acceso frecuente a su recámara, los lectores de Carvalho llegan a conocer bastante bien su conducta sexual, así como su forma de pensar sobre las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres. Al poder presenciar estas escenas en el dormitorio del detective, el lector no solo comparte lo que ve el detective, el cuerpo femenino desnudo, sino que también tiene permitido observar cómo se comporta sexualmente el detective. Según Susana Bayó Belenguer, “las descripciones frecuentes de la conducta sexual de Carvalho pueden, por lo tanto, reflejar la liberalización política y sexual de la España posfranquista” (2001, p. 230). Al no estar ya bajo las restricciones de una dictadura que reprimió “la parte inferior del cuerpo”, para usar el término de Stephanie Sieburth, la serie Carvalho se deleita en representar la destreza sexual del detective en la recámara, pero lo hace de una manera crítica (1994, p. 10)<sup>3</sup>. El ojo voyerista de la serie de Vázquez Montalbán se vuelve sobre sí mismo para cuestionar la moral y los estándares éticos del detective, lo cual es una novedad en el género de la novela negra. Además, como propone Bayó Belenguer,

---

<sup>3</sup> En su estudio de la literatura y la cultura de masas, que abarca desde Galdós hasta Carmen Martín Gaité, Sieburth demuestra que la burguesía en España se obsesionó con lo que se consideraría “la parte ‘baja’ de la ciudad, los barrios marginales y [específicamente] con figuras como la prostituta, quien encarna la sexualidad prohibida y amenaza con contaminar la parte ‘alta’” (1994, p. 10). Con la novela policiaca, el detective, como veremos que ocurre con Carvalho, es capaz de atravesar y tender puentes entre la parte más alta y la más baja de la ciudad durante sus investigaciones, pero en su vida personal, el agente parece más cómodo, más en casa cuando se encuentra en la parte baja de la ciudad. Como explica Mario Santana, “la Barcelona de Carvalho pretende ser un retrato de la ciudad como tal, pero más bien una representación de aquellos espacios que permanecen ocultos a la vista pública y al discurso social” (2000, p. 542).

Vázquez Montalbán “lleva a cabo una desmitificación de la noción de ‘amor’ en lo que él llama un manejo honesto del concepto. Carvalho desea que la atracción física entre un hombre y una mujer pueda expresarse abiertamente sin la necesidad de llamarlo ‘amor’, pero se da cuenta de que es difícil romper las barreras de las convenciones culturales [...]” (2001, p. 230). En *Tatuaje*, comenzamos a entender los pensamientos de Carvalho sobre cómo debe tener lugar una relación sexual entre un hombre y una mujer: “Le fastidiaba todo el ceremonial previo, toda la etapa de persuasión. Este tipo de comunicación debiera ser automático. Un hombre mira a una mujer y la mujer dice sí o no. Y a la inversa. Todo lo demás es cultura” (Vázquez Montalbán, 1974, p. 129). Si bien Carvalho trastoca las convenciones culturales sobre el cortejo, su relación con Charo complica su deseo de tener relaciones físicas sin complicaciones con las mujeres. Explica Bayó Belenguer que “ya sea por amor, ternura o compasión o por una mezcla de los tres, el detective responde a la víctima en Charo” (2001, p. 244). Aunque es cierto que el detective se siente atraído por Charo como una mujer a la que puede proteger, también admira sus habilidades de supervivencia: “La Charo trabajaba sin red desde que había nacido y Carvalho le adivinaba a veces el rictus canalla de quien se defiende matando o el miedo de quien teme de las caídas. El esquematismo del rostro proletario es el de las cariátides: o la risa o el llanto” (Vázquez Montalbán, 1974, p. 210). Aun cuando la abandona temporalmente para estar con otras mujeres, siempre regresa a Charo porque esta no solo le da acceso al submundo de Barcelona, sino también porque con ella puede alcanzar un cierto nivel de intimidad emocional que no puede lograr con otras mujeres. Por lo tanto, Charo resulta un personaje mucho más complejo en la serie al que los académicos han ignorado asiduamente, o al que califican como un mero objeto para la satisfacción sexual de Carvalho<sup>4</sup>.

En las primeras novelas de la serie Pepe Carvalho, en particular *Tatuaje* (1974) y *La soledad del manager* (1977), Charo está claramente erotizada

---

<sup>4</sup> Hasta donde sé, no existen estudios que se centren exclusivamente en el personaje de Charo. Susana Bayó Belenguer, Patricia Hart, Ángel Díaz Arenas y Quim Aranda, en el epílogo de *La soledad del manager* mencionado anteriormente, analizan en cierta medida la relación de Carvalho con Charo, pero no profundizan demasiado en el personaje mismo. Para consultar un breve resumen de las apariciones de Charo en la serie y algunos momentos importantes entre Carvalho y Charo, véase *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán* de Ángel Díaz Arenas (1995, pp. 167-171).

como lo demuestra el hecho de que la conocimos por primera vez en *Tatuaje* cuando está desnuda en la cama con el detective después de una noche de hacer el amor, y en *La soledad del manager* presenciamos dos escenas de sexo entre la pareja donde el relato se detiene para llamar la atención sobre su cuerpo. Durante el primero de estos dos episodios en *La soledad del manager*, se hace una pausa narrativa, obligándonos a enfocarnos en las diferentes partes de su cuerpo que se enfatizan en esta escena:

Por el pasillo Charo se fue desnudando y a Carvalho se le limaban los nervios cuando veía el sol del culo temblando al vaivén de los pasos. La penumbra de la alcoba no conseguía ocultar el contenido de las carnes de la muchacha, morenas de terraza y ultravioleta, pezones aún perezosos y una lengua que se clavó entre los dientes de Carvalho con la contundencia de un karateka. Charo le despegó las ropas como si fueran el envoltorio de un regalo precioso y se sentó en su pene mientras le frotaba el pecho con una mejilla de siempre sorprendente suavidad (Vázquez Montalbán, 1977, p. 52).

Aunque en esta escena la penumbra de la alcoba no consigue ocultar las carnes de Charo, a lo largo de las novelas en las que aparece este personaje, el cuerpo de ella, aparte de algunas descripciones generales, sigue siendo un misterio, siempre permanece oculto por las sombras y nunca llega realmente a la luz. La narrativa obliga al lector a rellenar los espacios en blanco cuando se trata de la representación física de Charo, mientras que con otras mujeres el texto entra en más detalle. En *Los pájaros de Bangkok*, por ejemplo, hay una descripción de Joana, que comienza mostrando su “rostro de portada de *Hola* sometido a un régimen de pocas calorías y masajes faciales que combatían una inicial flacidez de las mejillas y las anilladas arrugas del cuello”, y continúa con un examen de sus senos, “las tetas fuertes, exactas, tostadas por el sol y culminadas por dos pezones frambuesa” (Vázquez Montalbán, 1983, p. 101). El narrador escudriña el cuerpo de Joana aún más, advirtiendo cómo “[e]l cuerpo traducía una angustiada voluntad de lucha contra el tiempo, ni un gramo de grasa, ni un pliegue sin atender, ni un rincón sin barnizar por los soles más constantes del mundo, y, sin embargo, tanto esfuerzo no había conseguido anular una

cierta maceración en las formas [...]” (1983, p. 102)<sup>5</sup>. El nivel de descripción que ocurre con otras mujeres en la serie no tiene lugar cuando Charo aparece en escena. Para un detective obsesionado con mirar a las mujeres y llevarlas a la cama, solo nos quedan siluetas del cuerpo de Charo a pesar de su prominencia en las novelas, lo que sirve para solidificar su complicado papel como compañera de Carvalho y no solo como un mero objeto para el sexo y la contemplación<sup>6</sup>.

A pesar de su erotización inicial en estas primeras novelas, la serie también establece desde el principio que Charo es más que la pareja sexual ocasional del detective: “Carvalho se sentía incluso algo enamorado de Charo, tal vez por lo seguro de los resultados, frente a los problemáticos de la búsqueda del amor en los viajes” (Vázquez Montalbán, 1981, p. 159). Charo también juega un papel destacado en la primera parte de la serie porque ayuda a Carvalho en algunas de sus investigaciones como lo hará en *Tatuaje*, *La soledad del manager*, y *La Rosa de Alejandría* (1984), donde terminamos conociendo más sobre su historia personal ya que Carvalho está investigando la muerte de Encarnación Abellán, primo de Charo. Y, sin embargo, *Tatuaje* ya demuestra que su amorío es complicado no solo porque ella se gana la vida como trabajadora sexual, sino también debido a los sentimientos contradictorios que Carvalho experimenta hacia ella:

Por una parte se reprochaba el abandono de la casa y de una vida normativa y más construida. Por otra recordaba el terciopelo de la piel de Charo, la finura de sus pieles más ocultas. Incluso algunos cariños que demostraban la ternura de la mujer (Vázquez Montalbán, 1974, p. 24).

---

<sup>5</sup> Una situación similar ocurre en *El Balneario*, donde el relato describe en detalle a Helen, la pareja sexual de Carvalho (Vázquez Montalbán, 1986, pp. 112-114).

<sup>6</sup> De hecho, la única otra descripción que obtenemos de Charo ocurre en *Los pájaros de Bangkok*, donde Marta Miguel aparece borracha en el apartamento de Charo para obtener información sobre la investigación de Pepe, y la narración utiliza su perspectiva para proporcionarnos la siguiente descripción de la prostituta: “aquella morenita de ojos grandes y labios carnosos, con ojeras y patas de gallo [...] le parecía una chica bonita, más cerca de los cuarenta que de los treinta” (Vázquez Montalbán, 1983, pp. 252-253). De nuevo, se nos ofrece otra descripción algo vaga de Charo, pero Marta Miguel está lo suficientemente cautivada por ella e intenta seducirla. Cuando Charo reaparece en *El hombre de mi vida* (2000) después de una ausencia de siete años, obtenemos una descripción más detallada de ella, pero esto se hace para demostrar cómo ha envejecido como discutiremos más adelante.



Aun así, desde el comienzo de su relación, Charo le da a Carvalho una sensación de estabilidad, porque sabe que puede contar con el amor que ella siente por él. Incluso décadas después, en *El hombre de mi vida*, Charo reafirma que él sigue siendo el hombre para ella, su alma gemela: “—¿Todavía me quieres? Carvalho no contestó. Pensaba si alguna vez le había dicho a Charo: te quiero. No. Nunca se lo había dicho. Ella no respetó el silencio. —Yo te sigo queriendo. Eres el hombre de mi vida” (Vázquez Montalbán, 2000, p. 11).

A lo largo de la serie, la idea de casarse con Charo más adelante en la vida también se plantea una y otra vez. Carvalho considera por primera vez casarse con Charo en *Tatuaje*, mientras comparten una cena:

La Charo, llorosa y enternecida, puso una mano sobre la mano de Pepe y le transmitió parte de su ternura. ‘Algún día me casaré con ella,’ pensó Pepe [...] Se casaría con Charo pero cuando fueran viejos. —Muy viejos. Se le escapó a Carvalho en voz alta (Vázquez Montalbán, 1974, p. 179).

Unos años más tarde, en *Asesinato en el Comité Central*, Carvalho planea lo siguiente: “Un día que no tuviera nada que hacer señalaría en algún calendario futuro la fecha de boda con Charo. Antes del año dos mil, seguro. O dentro de quince días” (Vázquez Montalbán, 1981, p. 238). Aun así, la relación entre Carvalho y Charo sigue estancada porque el detective nunca es capaz de comprometerse completamente con ella, aunque Charo también será culpable de esto. En *La Rosa de Alejandría*, donde investiga el asesinato del primo de Charo, Carvalho llega a pedirle que deje de ser trabajadora sexual y se vaya a vivir con él: “—Cuelga el teléfono. Unos días. Haz la prueba. Quédate a vivir aquí. Pruébalo. Charo le miraba desconcertada” (Vázquez Montalbán, 1984, p. 231). Tal vez impulsado por un sentido de compasión y obligación, Carvalho busca activamente los recuerdos de Charo durante esta investigación, aprendiendo más sobre su pasado, y está tan conmovido que le propone que vivan juntos. Charo, sin embargo, responde a Carvalho diciendo que ella no necesita su lástima, y Carvalho se arrepiente de inmediato de haberle hecho la propuesta de todos modos:

Charo pensaba y Carvalho también, arrepentido de una oferta que carecía de sentido. Sus cavilaciones las contemplaba Charo, desde la terraza, haciéndole guiños al sol y finalmente en pie, decidida, decidida a

marcharse [...]. —Cada uno es cada uno. No te sirvo ni para cocinar. Guisas mejor que yo. Dame un beso (Vázquez Montalbán, 1984, p. 232).

Establecer un compromiso oficial con Charo parece ser una constante en los planes de Carvalho hasta que Charo, harta de la incertidumbre de su unión y porque Carvalho se ha enamorado de su clienta, Claire Delmas, y la ha estado ignorando, pone fin a su romance en una carta en *El laberinto griego* (1991).

Sin embargo, a medida que la serie avanza, el papel de Charo va perdiendo importancia, y ella ya no es el objeto principal de la atención sexual de Carvalho. Por lo tanto, la evaluación de Patricia Hart es parcialmente exacta cuando sostiene que en *Los mares del sur* “[!]la relación ahora deja una sensación de un viejo matrimonio al que Charo se aferra desesperadamente” (1987, p. 91). Para Hart, la Charo energética que conocimos en *Tatuaje* “ha dejado de ser una compañera o amante, sino más bien es responsabilidad total, una pesada” (1987p. 91)<sup>7</sup> al llegar a *Los pájaros de Bangkok*. Lo que Hart no advierte, sin embargo, es que Carvalho también se aferra un poco desesperadamente a esta relación, y sigue sin estar dispuesto a renunciar a su inversión emocional con Charo hasta que ella más tarde lo deje en *El laberinto griego*. En *Los pájaros de Bangkok*, incluso está a punto de decirle que la ama antes de embarcarse en su viaje a Bangkok, pero finalmente decide no hacerlo:

Carvalho besó y se dejó besar y cuando el ascensor le separó de Charo se reprochó no haber dicho algo importante en el último minuto. Hacía más de veinte años que no decía a nadie te quiero y tal vez era sincero al no decirlo (Vázquez Montalbán, 1983, p. 141).

Mientras que Charo, al igual que Biscuter y Bromuro, es considerada una de las responsabilidades de Carvalho, esto no niega su papel como su compañera como plantea Hart, sino que fortalece su vínculo familiar. Es cierto que Carvalho siente esta carga como queda claro en *Los mares del sur* cuando reflexiona sobre lo siguiente: “De pronto había tenido conciencia de que buscando no crearse ataduras en esos momentos era el responsable sentimental y moral de tres personas y una perra; él mismo,

---

<sup>7</sup> El libro de Hart se publicó en 1987, y analiza la relación entre Charo y Carvalho hasta 1983 en *Los pájaros de Bangkok*.

Charo, Biscuter, *Bleda*” (Vázquez Montalbán, 2008, p. 24). Sin embargo, en este caso no se señala a Charo, sino que está incluida en lo que siente Carvalho acerca de aquellos que sí dependen de él. Además, aunque Hart puede encontrar que Charo se ha convertido en una “mujer quejumbrosa y dependiente” en *Los mares del sur* (1987, p. 91), Charo cobra mayor agencia, siendo un sujeto más activo al confrontar al detective sobre lo que le molesta como en el siguiente ejemplo: “Si Charo hace falta, venga Charo. Si Charo no hace falta, pues Charo al cuarto de los trastos viejos. Pero Charo ha de estar dispuesta siempre, siempre dispuesta para lo que el señor convenga” (Vázquez Montalbán, 2008, pp. 153-154). Por ende, Charo no tiene miedo de enfrentarse a Carvalho, cuestionándole cómo debe estar siempre a su disposición, así subrayando las actitudes machistas del detective hacia las mujeres y volviendo hacia sí la mirada misógina.

Empezando por *Los mares del sur*, queda claro que Charo es quien intenta iniciar sus encuentros íntimos, mientras que Carvalho parece evadir sus atenciones: “Ella misma cogió las manos de él y se las puso sobre la cara y los brazos para que la acariciara. Carvalho la acarició el tiempo suficiente para no desairar su demanda” (Vázquez Montalbán, 2008, p. 191). En cualquier caso, todavía comparten un encuentro íntimo en esta novela e incluso en *El hombre de mi vida*, veinte años después, la pareja todavía disfruta de un episodio de sexo apasionado. Por lo tanto, si bien los intereses sexuales de Carvalho pueden llevarlo a relacionarse con otras mujeres, esto no significa que Charo haya dejado de ser la amante de Carvalho como afirma Hart. De hecho, Carvalho ya no siente la atracción sexual por Charo que tenía antes, como lo presenciamos en *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), pero todavía anhela a la Charo más joven mientras hacen el amor:

Pero hicieron la cena y el amor, con todas las sabidurías de Charo y toda la capacidad de Carvalho para recurrir al recuerdo de otro cuerpo cuyo rostro no podía precisar, aunque finalmente fue el rostro de Charo, de una Charo más joven (Vázquez Montalbán, 1988, p. 47).

Al reemplazar la imagen actual de una Charo mayor con una versión más joven, Carvalho prefiere revivir los recuerdos pasados del sexo con una Charo más joven porque en el presente ella es un reflejo de su propio proceso de envejecimiento. Ya que ella representa sus miedos con respecto

a su propia mortalidad, rechaza a esta Charo mayor, y elige redescubrir a su amante más joven en sus recuerdos, mientras que también idealiza el cuerpo femenino joven. Esto se destaca de nuevo en *La Rosa de Alejandría*, donde observamos otra representación de su preocupación por el envejecimiento:

Charo se durmió en el sofá. Carvalho le contó las arrugas aún suaves, apreció la caída aún sutil de la carne de las mejillas, los anillos de la piel del cuello y trató de borrar con la yema de los dedos la invasión del tiempo. La madurez de Charo era su vejez anunciada (Vázquez Montalbán, 1984, p. 216).

Además, estas escenas ponen de relieve el problema constante al que se enfrenta el detective, es decir, que Carvalho “prefiere mantener la ilusión de lo que pudo ser más que correr riesgos en una relación real”, según Bayó Belenguer (2001, p. 232). Podría decirse que es por esta razón que nunca parece hacer que funcione la relación con Charo, ya que el detective prefiere idealizar y enfocarse en el pasado de la relación, así reviviendo sus memorias/recuerdos.

A pesar de su atracción menguante hacia Charo, ella todavía emana una cierta deseabilidad y sexualidad a la que Carvalho sigue respondiendo, y vemos esto en *Los mares del sur* antes de que el detective se involucre con Yes:

Charo quedó enrojecida e iluminada frente a las llamas. Dijo que iba a ponerse cómoda y volvió con el holgado traje chino que Carvalho le había traído de Ámsterdam [...]. Carvalho se izó hasta sentarse en el sofá, le abrió el traje chino y manoseó los dos pechos tostados por los infrarrojos y solarío de terraza. La mano de Charo se metió bajo la piel azul de la camisa de Carvalho, pellizcó los pezones del hombre, recorrió sendas abiertas entre las vellosidades del pecho [...]. Cuando volvió junto al fuego, Charo ya estaba desnuda. La penumbra iluminada por el fuego acentuaba sus rasgos fundamentales de muchacha sin flor (Vázquez Montalbán, 2008, pp. 27-28).

En comparación con las escenas de sexo más gráficas con Yes, este episodio con su descripción de cómo la luz brilla en el cuerpo de Charo retrata otro tipo de intimidad: una cuyos detalles el lector no está invitado a presenciar, a diferencia de las escenas sexuales con otras mujeres. Aun así, se invoca el

cuerpo de Charo mientras el foco de la mirada del detective está en sus senos y en su sexo. La luz literalmente ilumina el cuerpo de Charo durante este pasaje para guiar la mirada, haciendo de su cuerpo una fuente de placer narrativo.

En *Los mares del sur*, sin embargo, las pausas narrativas más significativas se producen no cuando Charo aparece en escena, sino cuando se describe a la viuda de la víctima y se le cosifica, especialmente en las escenas que incluyen a Yes. La primera pausa narrativa ocurre al principio de la novela cuando Carvalho conoce a la señora Stuart Pedrell que le pide que investigue el asesinato de su esposo:

Casi sin transición se abrió la puerta y entró en el despacho una mujer de cuarenta y cinco años que hizo daño en el pecho a Carvalho. Entró sin mirarle e impuso su madura esbeltez como si fuera la única presencia digna de atención [...]. Un “encantada” fugaz fue todo lo que le mereció el detective, y Carvalho le respondió mirándole obsesivamente los senos hasta que ella se vio obligada a palparse el busto, en busca de alguna indiscreción en la indumentaria (Vázquez Montalbán, 2008, p. 19).

Tan pronto como la viuda de Pedrell hace su entrada, crea una ruptura narrativa, ya que la historia se aleja del caso para acercarse a su cuerpo. En respuesta a la actitud displicente y despectiva de la viuda hacia él, Carvalho toma represalias enfocándose obsesivamente en sus senos hasta el punto de hacerla consciente de su mirada y, como resultado, la hace sentir incómoda. Esta pausa narrativa transforma a la viuda en un accesorio para mirar, y de esta manera, el dominio de Carvalho se reafirma durante esta escena.

Lo mismo ocurre durante sus encuentros con Yes, y la descripción inicial de la hija de la viuda es aún más detallada, sobre todo cuando se compara con las descripciones de Charo:

Tenía los ojos grises, tez de esquiadora, una boca grande y tierna, pómulos de muchacha diseñada, unos brazos de mujer hecha sin prisas y sin pausas; quizás exageraban las cejas, demasiado pobladas, pero acentuaban su carácter fundamental de chica para anuncio americano de la chispa de la vida. Carvalho también se sintió estudiado, pero no porción a porción como él había hecho, sino globalmente. [...] Los pantalones tejanos no podían ocultar las piernas rectas y fuertes de una deportista, ni el jersey

de lanilla de manga corta impedía la evidencia de dos pechos breves con pezones inacabados (Vázquez Montalbán, 2008, pp. 45-47).

A pesar de que Yes le regresa la mirada, el narrador diferencia la forma en que se miran entre sí, enfatizando cómo el cuerpo femenino ha sido examinado parte por parte, en comparación con la mirada más global que se dirige al cuerpo masculino. La relación de Carvalho con Yes pronto adquiere una naturaleza sexual y cada episodio que la incluye significa un cese narrativo, donde se advierte el dominio sexual de Carvalho sobre la chica. Un ejemplo es la escena de su primera noche juntos:

Carvalho tuvo que imponerse el deseo y ella respondía con una obediencia drogada a las propuestas eróticas de su *partenaire*. Le besó con unas ganas reflejas ante la proximidad de la boca, siguió con los labios la senda del pecho, el vientre y el pene en cuanto Carvalho le inclinó levemente la cabeza hacia abajo. [...] Carvalho le dio la vuelta, la puso a cuatro patas y se dispuso a sodomizarla. Ni una protesta salía de la cabeza oculta por cabellos dulces y vencidos. Con los brazos enlazados en su talle breve como un tronco joven desmayó Carvalho la cabeza sobre la espalda de Yes y sintió que le abandonaba el oscuro furor (Vázquez Montalbán, 2008, pp. 76-77).

Durante este encuentro sexual, se nombran las partes del cuerpo de Carvalho, pero el autor lo hace así para subrayar la obediencia de Yes y la destreza sexual del detective. Claramente, el erotismo de la escena se basa en la capacidad de Carvalho para dominar la sexualidad de la chica, para hacer lo que le plazca con el sexo femenino<sup>8</sup>. En un encuentro sexual posterior, la narrativa llama la atención sobre cómo Carvalho “entró en ella como si quisiera dejarla clavada sobre la alfombra” y cómo una vez que han terminado, la mira centrándose en “la dulce humedad de su sexo, lamido por un animal voraz” (Vázquez Montalbán, 2008, pp. 179-180). Si bien la narrativa enfatiza su control sobre Yes tanto en un sentido visual como

---

<sup>8</sup> Aunque menos gráfica, una escena similar tiene lugar en *Los pájaros de Bangkok* con Joana, donde el encuentro sexual se retrata de una forma más mecánica: “Carvalho obligó a la mujer a poner las manos sobre la tapa del piano y mientras le besaba la nuca la penetró por detrás. —¿Por qué? Tuvo tiempo de decir ella antes de la penetración. Pero Carvalho no quiso o no tuvo respuesta. Las piernas de ella flaquearon a medida que se acercaba al orgasmo y Carvalho tuvo que aguantarlo con el brazo cruzado sobre sus ingles. Cuando terminó, la dejó formando un ángulo entre el piano y el suelo” (Vázquez Montalbán, 1983, p.103).

sexual, lo hace para retratar el personaje del detective de una manera crítica. También se podría advertir que el comportamiento de Carvalho es sorprendentemente diferente del de otros detectives clásicos de la novela negra. En *The Big Sleep*, de Raymond Chandler, por ejemplo. Phillip Marlowe rechaza los avances sexuales de dos mujeres, las hijas del hombre que lo ha contratado como detective, porque va en contra de su código de conducta. Como lo explica, no lo contrataron para acostarse con ellas. Carvalho, por otro lado, no tiene un código de conducta tan claro cuando se trata del sexo femenino: duerme con quien quiere y cuando quiere.

El contraste entre el manejo de Charo y el de Yes que hace Carvalho es esclarecedor en este sentido porque, como explica Bayó Belenguer, “con Charo es inusualmente pasivo, tal vez reflejo de la confianza que hay entre ellos; con otras mujeres a menudo es el compañero dominante y agresivo, casi como si estuviera decidido a no dejar que sus sentimientos se entremetan” (2001, p. 231). Bayó Belenguer entiende su agresividad como un mecanismo de defensa por parte del detective protagonista que rechaza la intimidad. De hecho, después de su segundo encuentro sexual cuando Yes le pide que se vaya con ella en un viaje, Carvalho, que parece estar desarrollando sentimientos hacia Yes, responde al admitir sus temores de haberse involucrado emocionalmente: “—Siempre me ha horrorizado ser esclavo de los sentimientos porque sé que puedo ser un esclavo de ellos. No estoy para experimentos, Yes. Vive tu vida” (Vázquez Montalbán, 2008, p. 179). Mientras que el mismo proceso lleva más tiempo con Charo, Carvalho, sin decirlo, terminará rechazando a Charo en *El laberinto griego*. En la carta donde pone fin a su relación, Charo reconoce que sus días de trabajo como trabajadora sexual bien remunerada están contados, por lo que decide aceptar la oferta de un ex cliente de mudarse a Andorra para manejar su hotel, pero también se asegura de advertir en su carta que sabe que su relación con el detective ha llegado a un momento decisivo:

Ya no te pregunto, como tantas otras veces, qué nos pasa, Pepe, porque no quiero que me contestes: nada y que me invites al cine, o a cenar, o a subir a tu casa en Vallvidrera para hacer el amor con mi cliente preferido. Nunca me habías huido como ahora (Vázquez Montalbán, 1991, p. 186).

Al reconocer en su carta que él la ha tratado como su igual todos estos años, Charo hace las paces con el hecho de que no se comprometerá con ella: “No

*quiero que te sientas culpable. En el fondo siempre he sabido que me habías hecho caso para no tener que hacerme caso y así no sentirte nunca culpable. Te quiero. Charo”* (1991, p. 188).

Mientras Charo no aparece como tal en *El laberinto griego*, llama constantemente a Carvalho y le deja mensajes con Biscuter, y Carvalho, por su parte, se siente irritado con esto. Aun escuchar su nombre lo irrita: “—Charo. El nombre le sonaba como un ruido y se arrepintió de que le sonara como a un ruido molesto” (Vázquez Montalbán, 1991, p. 163). Sin embargo, Charo está siempre presente en esta novela, infiltrándose en sus sueños, donde continúa ignorándola. Carvalho, por lo tanto, se da cuenta de lo cruel que está siendo con Charo y sabe que llegará a arrepentirse de sus acciones, pero como afirma la narrativa no puede evitarlo porque “[e]l hombre es un animal racional que tiene remordimientos y se complace además en construirlos, lentamente, en acumular cosas de las que va a arrepentirse, gestos, silencios, como los que él estaba acumulando en su relación con Charo” (Vázquez Montalbán, 1991, p. 164). A pesar de darse cuenta de ello, Carvalho nunca responde a las llamadas de Charo ni trata de evitar que se aleje después de recibir su carta. En cambio, al final de la novela se dirige al puerto, “por si se producía el encuentro con la mujer de sus sueños” (Vázquez Montalbán, 1991, p. 189). Carvalho elige a esta posible mujer de ensueño sobre Charo porque ella representa la estabilidad y la intimidad emocional, algo con lo que no está preparado para comprometerse todavía.

Sin embargo, veinte años después nos encontramos con un nuevo Carvalho en *El hombre de mi vida*, que parece no tener miedo ni sentirse amenazado por la intimidad emocional y que está dispuesto a comprometerse. La novela comienza con Charo apareciéndose en la oficina de Carvalho luego de siete años de haberse mudado a Andorra, y él se da cuenta enseguida de cómo ha cambiado:

Charo sí había cambiado. Aunque cuando se marchó en 1992 ya no era una muchacha, lo parecía, pero ahora podía pasar por una señora acomodada que regresa de una larga ausencia en la que cambió de estatus y de silueta. Algo más gruesa. No mucho más. Quizá el óvalo de la cara se había redondeado, tenía más mejillas que pómulos, menos ojeras, como si hubiera reposado siete años del cansancio de toda una puta vida, en su caso, nunca mejor dicho (Vázquez Montalbán, 2000, p. 9).



Al haber renunciado a la vida de trabajadora sexual, Charo vuelve a Barcelona para abrir una boutique de dietética y cosmética con la ayuda de su amigo, Quimet, quien actúa como su protector y proveedor, pero que ya no es su amante. Ella le explica a Carvalho que “—Ya no tengo clientes [...]. Sólo tengo un hombre en mi vida y ese hombre eres tú” (Vázquez Montalbán, 2000, p. 13). Charo reaparece para recuperar a Carvalho, para convencerlo de que pueden ser felices juntos y que ella puede mantenerlos a ambos a través de sus nuevos negocios. La Charo que resurge en esta novela es una emprendedora segura de sí misma, que espera crear un futuro con el hombre que ama. Así advertimos la transformación de Charo: de ser la novia más pasiva y a veces lastimosa (en novelas anteriores), a una agente activa en una de las últimas obras de la serie.

Pese a que sigue sin estar seguro de si quiere embarcarse en un nuevo futuro con ella, comparten un encuentro íntimo final:

Se fue desnudando abrazado a Charo, mientras ella avanzaba de espaldas hacia la habitación, y luego ella amortiguó las luces y se quitó la ropa con pudor, como siempre se la había quitado, no fuera a pensar Carvalho que se comportaba con él como con sus clientes. Ahora se desnudaba con temor a los años que había acumulado y Carvalho no quería verlos, se negaba a aceptar las erosiones, no fueran a conducirlo al fracaso y así cuando Charo desnuda se frotó contra su cuerpo estaba convencido de que era la Charo de la primera vez y, cuando cambió de postura para la penetración, los juegos previos le habían ilusionado y se sintió poderoso, sin abrir los ojos o sólo entreabriéndolos para ver en la penumbra las facciones de Charo gozosa. Y así pudo sentirse contento consigo mismo cuando se desengancharon [...] (Vázquez Montalbán, 2000, pp. 54-55).

La Charo de su pasado se fusiona con la imagen de esta nueva mujer. Asustado de que su recuerdo de ella se mancille, abre los ojos solo un poco, permitiendo que Charo permanezca, como siempre ha hecho, en las sombras. Una vez más, Carvalho elige una imagen pasada de Charo sobre la mujer presente. Con Charo, Carvalho siempre vivirá en el pasado, en el reino de sus recuerdos, pero nunca en el presente. Sin embargo, ella lo obliga a analizar su vida solitaria y a pensar en su futuro, y aunque lo hace para hacerlo regresar a sus brazos, al final lo impulsa a amar a otra mujer, Yes.

Sin que él sepa que se trata de ella, Yes le ha estado enviando cartas a Carvalho por fax hasta que finalmente acuerdan reunirse. Todavía incapaz de ubicar a esta mujer de su pasado, ella finalmente le revela que es Jéssica Stuart-Pedrell, y es entonces que los recuerdos de Yes reemergen para ser sustituidos por la imagen de la mujer que ahora se sienta ante él:

Recordaba cómo la había visto la primera vez, una cintura, una cintura estrecha subrayada por un cinturón rojo que dividía su dorso de mujer joven. Las nalgas forradas de tejana reposaban su juventud redonda y tensa sobre el taburete. La espalda crecía desde el vértice de la cintura con una delicadeza construida hasta llegar a la melena rubia con mechones que caía desde la cúspide de una cabeza echada hacia atrás. [...] De pronto se dio cuenta de que era la misma muchacha con veinte años más [...] seguía siendo la de entonces, especialmente los ojos grises y claros, la boca grande ya no tan tierna y enmarcada por arrugas que la entrecomillaban, los cabellos rubios, ahora cobrizos y cortos destacaban aún más los pómulos que la ayudarían a envejecer en estado de belleza. Era como si esta mujer encajara en aquella muchacha y no al revés (Vázquez Montalbán, 2000, p. 143).

Carvalho se da cuenta de que incluso entonces Yes era la mujer para él, y trata de expresar esto mientras recuerdan su pasado juntos: “No, pensó Carvalho, no. No te creas lo que te decían mis ojos. Eras una muchacha maravillosa, generosa, la muchacha absoluta, la muchacha dorada que yo había estado esperando desde la infancia, pero...” (Vázquez Montalbán, 2000, p. 145). En un episodio posterior, incluso recuerda su encuentro sexual de hace veinte años, pero esa imagen de ellos ya no tiene sentido para él, y, de hecho, “Sólo recordarlo le hacía daño en algún lugar del cuerpo, donde habita el sentimiento de culpa [...]” (Vázquez Montalbán, 2000, p. 161). Carvalho comienza a idealizar a Yes en la medida en que intenta cambiar la historia de su pasado para convencerse a sí mismo de que ella era más que una simple escapada sexual entonces y que ahora ella puede convertirse en algo más.

Por esta razón, el lenguaje de su encuentro sexual en esta novela también se transforma. Ya no es algo gráfico, mecánico, ni rudo, hay cierto romanticismo, algo más cercano a lo que hemos visto ocurrir con Charo:

[...] un pecho al aire, el otro cubierto, sin bragas, en los ojos la desesperada demanda de que los ojos, si no los labios, de Carvalho le hablaran de amor.

Carvalho contemplaba las desnudeces selectivas, exactas, marfileñas o cárdenas, tersas o también hendiduras que se hicieron heridas amoratadas por el roce y el frío, aquel sexo lila que parecía los labios de Jeanne Moreau [...]. Abrazó aquel bulto lleno de humanidad, lo meció, estaba a punto de decirle te quiero como quien se lanza al vacío, pero pensó que al fondo de aquel abismo ya estaba dibujada la silueta de la víctima. Era la suya (Vázquez Montalbán, 2000, p. 209).

Aunque él no le dice que la ama durante este episodio, lo hará más adelante: “A Carvalho se le venían las angustias y las salivas a los labios y sólo pudo decir: —Te quiero” (Vázquez Montalbán, 2000, pp. 217-218). Las palabras que no hemos escuchado pronunciar al detective a lo largo de la serie finalmente se expresan con claridad a una mujer que fue considerada una proeza sexual veinte años antes. Si bien Carvalho está listo para comprometerse con Yes, ella está casada, y aunque los dos tienen una aventura, esto, además de la investigación de Carvalho, terminará costándole la vida a Yes. Aunque nunca ha sido capaz de decirle a Charo que la ama, como admite al principio de la novela, su relación con ella le ha preparado y le ha permitido llegar a este punto en su desarrollo<sup>9</sup>.

Se nos recuerda que en *Quinteto de Buenos Aires* (1997) Carvalho lamenta haber alejado a Charo, y finalmente acepta lo mucho que ella le importa, mientras sigue admitiendo sus temores con respecto a la intimidad emocional:

Empecé a escribirte para deshacer un equívoco. No fueron las cosas como tú creías, Charo [...]. En todo fin hay un principio como en cualquier parte, pero aún no he llegado a ningún lugar del que no quiera marcharme, y me da tanto miedo que me necesites como que te necesite. (Vázquez Montalbán, 1997, pp. 127-128).

Al dejar al detective, ella lo desafía a confrontar sus verdaderos sentimientos, pero, aun así, cuando regresa en *El hombre de mi vida*,

---

<sup>9</sup> Después del asesinato de Yes, reflexiona sobre el hecho de que le dijo a Yes que la amaba: “Menos mal que le había dicho, como si se lo arrancaran las circunstancias, un Te quiero que a él mismo le había parecido emitido por otra persona. No había dicho Te quiero desde su primer amor” (Vázquez Montalbán, 2000, p. 279).

Carvalho sigue sin querer comprometerse con Charo, y en vez elige a la Yes más joven. En su última escena juntos, mientras Charo lo toca, desea que fuera Yes en su lugar:

Una caricia en la mejilla le hizo volverse ilusionado por si Yes se había encarnado a su lado y le convocaba al viaje total. Pero era Charo la que le estaba acariciando la mejilla, la que le embestía suavemente con la cabeza para que le dejara un sitio en su pecho (Vázquez Montalbán, 2000, p. 276).

Su conexión con Charo, sin embargo, ha permitido su crecimiento emocional, allanando el camino para su deseo de estar con Yes. El proceso de envejecer con Charo transforma al detective privado en un hombre que descubre que tal vez por fin está listo para amar, pero que en definitiva terminará solo, prefiriendo residir en el espacio en el que se siente más cómodo: sus recuerdos.

A pesar de que Carvalho y Charo no terminan juntos en las entregas finales de la serie, Vázquez Montalbán hace que esta pareja sea fundamental para puntualizar sobre la profesión del detective como una que está prostituida. El detective privado en esta serie funciona de manera similar a su novia, pues ambos se prostituyen vendiendo sus servicios o a sí mismos a muchos clientes y tienden puentes entre las altas esferas y la vulgar parte oscura de la sociedad. Carvalho es un detective prostituido, que termina convirtiéndose en una farsa de sí mismo cuando llegamos a la última de las novelas de la serie, mientras que Charo emerge como una mujer de negocios segura de sí misma. Carvalho se convierte en un tipo de personaje popular cuyos servicios buscan sus clientes porque han oído hablar de sus legendarias hazañas, y no tanto por sus habilidades detectivescas. A partir de ahora, el ojo voyerista masculino del investigador no solo se vuelve hacia el exterior en la serie, sino que también se vuelve hacia el detective, investigándolo y problematizando su comportamiento. La cuestionable brújula moral de Carvalho, especialmente cuando se refiere a las mujeres y su forma de tratarlas como objetos, está bajo cierto escrutinio.

Mientras que otras mujeres en la serie se utilizan casi exclusivamente para su gratificación sexual, Charo mantiene un papel más complicado en su relación con el detective. Ella complica la conexión de Carvalho con las mujeres en las novelas pues representa más que una hazaña sexual para el detective, pero al mismo tiempo, sigue siendo incapaz de comprometerse

con ella. Curiosamente, la mujer que se vende a sí misma en estas novelas es la que en comparación con los otros personajes femeninos que aparecen en la serie es la menos cosificada. Charo nunca salta a la vista para el lector, permanece en las sombras o en los recuerdos del detective y la ambigüedad de su relación con Carvalho (si están o no juntos) es un comentario sobre el detective de la novela negra como una figura ambigua, ya que, aunque se supone que restaure el orden, se deja llevar por una ética y justicia personal. Además, Charo representa el miedo de Carvalho al envejecimiento y a la muerte, el miedo a quedarse atrás en una sociedad que cambia con rapidez. Por esta razón, ella, junto con Yes, regresa a *El hombre de mi vida* para salvar al detective de sí mismo. Charo reaparece en la serie ya no como una trabajadora sexual o como una mujer mantenida, sino como una empresaria que esencialmente se ofrece a ayudar a Carvalho mientras se aventuran en los últimos años de su vida. Desde los márgenes, se dirige al centro, ajustándose a las sensibilidades patriarcales al tratar de convertirse en empresaria y esposa de Carvalho. El personaje de Charo, por lo tanto, señala un período de transición para el personaje femenino de la novela criminal, donde se mueve más allá de ser el objeto de la mirada masculina hacia un papel más activo, pero uno que ahora la refrena al hacer que cumpla con los roles tradicionales y la moralidad y conserve su lugar al lado del detective masculino.

## Referencias

- Aranda, Q. (1997). La Familia de Pepe Carvalho. En M. Vázquez Montalbán, *La soledad del manager* (pp. 257-281). Planeta.
- Bayó Belenguer, S. (2000). Montalbán's Carvalho series as a social critique. En A. Mullen y E. O'Beirne (Eds.), *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945* (pp. 300-311). Rodopi.
- Bayó Belenguer, S. (2001). *Theory, Genre, and Memory in the Carvalho Series of Manuel Vázquez Montalbán*. Edwin Mellen Press.
- Choi, M. N. (2012). *La mujer en la novela policial: evolución de la protagonista femenina en cinco autoras hispanas*. Palibrio.
- Díaz Arenas, Á. (1995). *Introducción a la lectura de la obra narrativa de Manuel Vázquez Montalbán*. Reichenberger.
- Hart, P. (1987). *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. Associated University Presses.

- Macklin, J. (1992). Realism Revisited: Myth, Mimesis, and the *novela negra*. En R. Rix (Ed.), *Leeds Papers on Thrillers in the Transition: Novela negra and Political Change in Spain* (pp. 49-73). Trinity and All Saints.
- Santana, M. (2000). Manuel Vázquez Montalbán's *Los mares del Sur* and the Incrimination of the Spanish Transition. *Revista de Estudios Hispánicos*, 34, 535-559.
- Sieburth, S. (1994). *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Duke University Press.
- Vázquez Montalbán, M. (1974). *Tatuaje*. Plaza & Janes.
- Vázquez Montalbán, M. (1977). *La soledad del manager*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1981). *Asesinato en el Comité Central*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1983). *Los pájaros de Bangkok*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1984). *La Rosa de Alejandría*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1986). *El Balneario*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1988). *El centro delantero fue asesinado al atardecer*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1991). *El laberinto griego*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (1997). *Quinteto de Buenos Aires*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2000). *El hombre de mi vida*. Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2008). *Los mares del sur*. Planeta.





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 39-81

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 20 MAY 2024 – ACEPTACIÓN 29 MAY 2024

## Ni víctimas ni *femmes fatales*: mujeres escritoras y detectives en la narrativa policial argentina

*Neither victims nor femmes fatales: women writers and detectives in Argentine detective narrative*

**Marta Elena Castellino**

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras  
Argentina

[martaelenac15@gmail.com](mailto:martaelenac15@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7246-8452>

### Resumen

El presente artículo pretende incursionar en el modo en que la “feminización del campo literario” (Sapiro, 2016) se manifiesta en la literatura policial argentina, a través de una presencia creciente de escritoras, que, además, erigen a las mujeres detectives en protagonistas de sus narraciones, en una diversidad de roles antes no contemplada por el género, policial, que se limitaba a hacer de ellas víctimas o causantes del delito, en su papel de seductoras o *femmes fatales*. Al mismo tiempo, estas investigadoras han aportado al género una diversidad de puntos de vista y preocupaciones y, sobre todo, cualidades diversas aplicadas a la investigación. De ello nos ocuparemos en este trabajo, ilustrado con ejemplos de la narrativa policial argentina.

**Palabras clave:** literatura argentina, narrativa policial, género.

### Abstract

This article aims to delve into the way in which the “feminization of the literary field” (Sapiro, 2016) is manifested in Argentine police literature, through a growing presence of female writers, who also establish female



detectives as protagonists of their narratives, in a diversity of roles not previously contemplated by the police genre, which was limited to making them victims or causes of crime, in their role as seductresses or *femmes fatales*. At the same time, these researchers have contributed to the genre a diversity of points of view and concerns, and, above all, diverse qualities applied to research. We will deal with this in this work, illustrated with examples from the Argentine police narrative.

**Keywords:** Argentine literature, police narrative, gender.

## Introducción

Gisele Sapiro, en *Sociología de la literatura* (2016), señala que:

La feminización del campo literario después de la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo a partir de los años setenta, es una de las transformaciones capitales de este espacio. Esto se plasma, sobre todo, en el acceso de las mujeres a una mayor visibilidad y consagración (p. 81).

Esta afirmación, realizada desde lo sociológico, justifica la creciente cantidad de mujeres que “se atreven” a escribir según matrices policiales<sup>1</sup>, en sus distintas versiones (de enigma, negro, neopolicial...). Pero lo interesante es ver qué transformaciones produce esa presencia femenina *ad intra* del sistema de la narrativa policial considerado en su conjunto.

En opinión de Nattie Golubov (1991-1992), la crisis de la representación de la masculinidad ha abierto la posibilidad de que detectives mujeres se erijan en figuras aceptables dentro del género e incluso superen en verosimilitud a sus colegas masculinos, a pesar de que “han adoptado características y comportamientos que tradicionalmente han sido considerados masculinos” (p. 99). Este androcentrismo se relaciona con el hecho de que:

La novela negra [...] mitifica un estereotipo del hombre racional, consciente de sí mismo, de su lugar y deber en el mundo, capaz de redefinir su historia y proyectar su futuro. El detective es resultado de un proceso de mitificación (Golubov, p. 100).

---

<sup>1</sup> Al respecto, Nattie Golubov (1991-1992) consideraba que la denominada “novela negra” es un “género literario que por definición es masculino y que explícitamente excluye a la mujer como lectora” (p. 99).

Así, este tipo de novela ha consolidado un arquetipo de protagonista – investigador privado o policía, solitario, atormentado...– que todavía perdura, pero que, sobre todo, era masculino<sup>2</sup>. Del mismo modo, reservó en general a las mujeres determinados roles: “La mujer fatal, la joven víctima inocente, la secretaria inteligente y poco agraciada son algunas de las figuras más comunes de la mujer en la literatura policial” (Aguirre, 2018)<sup>3</sup>. Ese prototipo clásico ha ido cambiando con el paso del tiempo y abriéndose a un nuevo abanico de personalidades, preocupaciones y profesiones.

Entonces, las mujeres dejan de ser solo las víctimas de asesinato, o las seductoras que hacían perder la cabeza a los personajes masculinos para convertirse en las investigadoras, las responsables de resolver los complicados enigmas que culminarán con el desciframiento de la identidad de un asesino. Al mismo tiempo, estas investigadoras han aportado al género una diversidad de puntos de vista y preocupaciones y, sobre todo, cualidades diversas aplicadas a la investigación. De ilustres pioneras como Miss Marple hemos pasado a protagonistas femeninas nada arquetípicas, ayudando a sus autores además a convertirse en fenómenos de ventas, con lo que la novela negra ya no es un género exclusivamente masculino.

Según Dori Valero Valero (2017), en su tesis doctoral sobre Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro (escritoras españolas de textos policiales) es

---

<sup>2</sup> “La novela negra se caracteriza, como tantas otras narraciones, por una jerarquía de discursos que establecen la ‘verdad’ de la novela. Como muestra Barthes, la narración gira en torno a la creación de un enigma por la instauración del desorden que sacude y remueve los sistemas de significación convencionales, como lo hace el homicidio, por ejemplo. Pero la narración inevitablemente se encamina a la conclusión que también es un momento de revelación: la disolución del enigma por medio del restablecimiento del orden que existía antes del comienzo de la obra. En el momento de la conclusión todos los enigmas se vuelven plenamente inteligibles para el lector, cuando el motivo del crimen y quien lo cometió salen a la luz pública. Pero a lo largo de la narración se mantiene un alto nivel de inteligibilidad como resultado de la jerarquía de discursos en el texto. La jerarquía funciona por medio de un discurso privilegiado (el del detective y su código de honor) que subordina los demás discursos. Así, el texto ofrece al lector una posición de sabiduría que también es una posición de identificación con la voz narrativa que organiza la realidad literaria” (Golubov, 1991-1992, p. 104).

<sup>3</sup> La mujer fatal, según Coma, compuso el contrapunto del hombre duro que protagonizaba la ficción. El estereotipo cristalizó a través de novelas como *El cartero llama dos veces* (1934), de James Cain, o *El halcón maltés* (1930), de Dashiell Hammett, donde mujeres increíblemente perversas y ambiciosas manejaban los hilos ocultos de la historia y llevaban a la perdición a los hombres (citado por Aguirre, 2018, s. p.).

precisamente la novela negra, por su naturaleza más “social”<sup>4</sup>, el género que permite esta diversificación, mientras que la variante fundacional de esta modalidad narrativa, el policial “de enigma”<sup>5</sup>, “tiene una estructura tan marcada que no permite generar novedades”, mientras que “la novela negra abre el abanico hasta donde quiera o llegue la imaginación de la autora o el autor” (p. 12). Sin embargo, es en el relato de enigma donde se registra por primera vez la aparición, no solo de mujeres escritoras sino también de protagonistas femeninas.

En el presente trabajo me propongo examinar las producciones escriturarias de mujeres que a su vez centran en una detective femenina (generalmente aficionada) el peso de la labor investigativa, en orden a señalar cómo sus aportes resultan renovadores en cuanto a las convenciones del género. Pero antes, es necesario recordar, someramente, algunos hitos en la relación de las mujeres con el policial, ante todo, el hecho de que los relatos de mujeres investigadoras aparecieron a mediados del siglo XIX en Inglaterra<sup>6</sup>, gracias a Wilkie Collins, que presenta en *El diario de Anne Rodway* (1856), la primera detective literaria, aunque no era una investigadora profesional.

Esta “profesionalización” deberá esperar unos años, hasta que en 1864 aparezca el personaje de la señora Pascal, creado por William Stephens Hayward en *Revelations of a Lady Detective*. A partir de allí se irán sucediendo las detectives literarias, con algunas variantes, pero con

---

<sup>4</sup> Para Paco Ignacio Taibo II (2000), en entrevista con Ana Salado, la novela negra es aquella que “tiene en su corazón un hecho criminal y que genera una investigación. Lo que ocurre es que una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen, y termina contando cómo es esa sociedad” (pp. 26-27).

<sup>5</sup> “Basadas en el ejercicio intelectual de la investigación, estas novelas giran en torno al proceso de resolución del caso conducido por la mente brillante del detective. sin que el análisis de los aspectos sociales y morales del crimen tengan en ella una preponderancia clara; suele ambientarse en los sectores altos de la sociedad y las intrigas de este tipo de relatos son muy elaboradas y complejas” (Romero Tabares, 2019, s. p.).

<sup>6</sup> Aunque “habría que esperar a 1918 para que la policía londinense contratara a la primera agente y a 1973 para contratar a la primera detective. Es verdad que en 1833 empezaron a participar en el cuerpo policial, pero sólo hacían tareas poco cualificadas, como registrar a las prisioneras. Más adelante ampliaron sus funciones a celadora de prisiones, asesora legal y tareas relacionadas con la violencia conyugal, pero los homicidios y los robos eran materia de hombres” (Ordoñana, 2018, s. p.).

características comunes, como la perspicacia y la capacidad de observación, unidas a una sensibilidad muy especial, que han perdurado hasta nuestros días.

Podrían citarse –a modo de homenaje– muchos nombres de autoras y sus respectivos personajes: Catherine Louisa Pirkis y su Loveday Brooke; Anna Katherine Green, creadora de Amelia Butterworth y Violet Strange; Beatrice Heron-Maxwell y la detective Mollie Delamere... La enumeración es necesariamente incompleta, pero basta para mostrar cómo van apareciendo sucesivamente personajes que rompieron los roles establecidos y tiraron por tierra los principios de aquella sociedad. Sus actuaciones se convirtieron en un emblema literario, en una herramienta de empoderamiento para la nueva mujer que estaba despertando y quería moverse libremente por las calles y convertirse en dueña de su futuro.

En pleno auge de esta novela detectivesca es cuando aparece Miss Marple, en 1930, en la novela de Agatha Christie titulada *Muerte en la vicaría*. A partir de este momento la novela policíaca protagonizada por mujeres no deja de evolucionar.

Esta reseña, limitada en general a la literatura de habla inglesa, podría ampliarse *ad infinitum* si tomamos en consideración otras literaturas nacionales, como la española<sup>7</sup>, u otros fenómenos en auge en la actualidad, como es el denominado “policial nórdico”, en el que también cabe importante papel a las mujeres escritoras, tal como señala Eva Parra Membrives en “Crímenes con denominación de origen. *Glocalización* en la novela policíaca nórdica femenina” (2013).

Así, Elaine Showalter en su libro *A Literature of Their Own* (2020) habla de tres fases de este género novelesco:

- Una fase *femenina*, con Miss Marple de Agatha Christie y Kate Fansler de la escritora Amanda Cross. Son mujeres entrometidas,

---

<sup>7</sup> Como ejemplo puede citarse a Alicia Giménez Bartlett, y su inspectora Petra Delicado; Berna González Harbour y su comisaria María Ruiz, es otro ejemplo de ese nuevo paradigma femenino, profesional exigente que se sabe juzgada al moverse en un mundo tradicionalmente masculino, y que en títulos como *Verano en rojo* se enfrenta a una serie de asesinatos con un telón de fondo inusual: el Mundial de fútbol de 2012. También, a Mercedes Castro que, junto con Alicia Giménez Bartlett es estudiada por Dori Valente Valero en su tesis doctoral.

ingenuas, que no necesariamente tienen que salir de casa para buscar pruebas por lo que desentrañan el misterio por deducción lógica.

- Una fase *feminista*, cuando las detectives ya son verdaderas trabajadoras en favor del cumplimiento de la ley: P.D. James con su detective Cordelia Gray, o Sue Grafton con Kinsey Millhone. Estas mujeres no tienen cargas familiares; portan armas, aunque no las usen mucho, y saben argumentar bien, como lo demuestra el personaje de Cordelia cuando se pone en tela de juicio su capacidad para ejercer una profesión tan peligrosa: “este es un trabajo totalmente apropiado para una mujer, ya que requiere de una curiosidad infinita, gran capacidad de sufrimiento y una tendencia natural a meterse en la vida de los demás” (Ordoñana, s. p.).
- Y, por último, la fase *female*, protagonizada por una serie de mujeres de cierta relevancia social y que luchan por mejorar la situación de su entorno y no se ponen fronteras. Se pueden mencionar como ejemplos a Frances Fyfield con su detective Helen Wes y Stella Duffy con Saz Martin.

Según los críticos, esta aparición de la mujer detective en la literatura es un paso importante que ha conducido al desarrollo de la “novela psicológica criminal”. Para Javier Coma (2006), la aparición de escritoras como Patricia Highsmith, la autora de la saga de Mr. Ripley, un criminal que a pesar de sus reiterados asesinatos logra, sin embargo, inclinar hacia sí la simpatía del público, “repercutió sensiblemente en un más realista concepto de los personajes de mujer” y por esa vía el policial tendría un costado feminista: “es la mujer del género quien revela a menudo la representación corrosiva de una arquitectura social cimentada en la sumisión de un sexo a otro” (Aguirre, 2018, s. p.).

El concepto de “género”, señala Sapiro, “introducido por la crítica feminista, constituye un fecundo prisma para explorar la visión de mundo que vehiculizan las obras literarias” (2016, p. 81). La mujer de la época en que surge la novela policial tenía que conformarse con la observación discreta de la vida. Debía ver sin ser vista y guardarse los hallazgos para ella misma sin hacerlos públicos. “Desde el escondite que le proporcionaban sus cuatro

paredes –o sus visillos, [...] leía entre líneas e interpretaba gestos y miradas a la vez que sacaba conclusiones. En definitiva, ¿no es este el germen de la investigación?” (2016, p. 81). Sin embargo, como se dijo, el género se ha diversificado; así, Dori Valero Valero propone:

[...] analizar el cambio en los personajes femeninos de las novelas negras cuya transformación más evidente es el paso de *femme fatale* y acompañante del detective varón a protagonistas absolutas con toda su realidad. Esto significa que no sirve ya un investigador cínico y hastiado, sino que los personajes son madres, profesionales, tienen problemas cotidianos o inseguridades que les provocan miedos que expresan en voz alta (2017, p. 13).

Resumiendo lo dicho, podemos puntualizar que en los ejemplos citados hasta el momento, a través de las distintas fases en el desarrollo de la temática enunciada, las mujeres no solo incursionan en la escritura policial sino que, al igual que sus colegas varones, van diseñando un nuevo rol para la mujer en sus ficciones, primero con timidez, postulando mujeres que aun a su pesar se ven envueltas en alguna investigación policial, hasta la asunción de un papel decidido en la pesquisa, como investigadoras privadas o desde un rol que va adquiriendo creciente importancia: el de la periodista, como mostraré luego.

En cuanto a las cualidades que singularizan en forma creciente a la detective<sup>8</sup>, respecto de los varones, permiten verla como “observadora, detallista, curiosa, intuitiva”; además, puede adentrarse en ámbitos diferentes, a menudo poco propicios para el hombre. A la vez, puede exhibir posturas diversas frente a cuestiones varias “así como a distintos ámbitos de la modernidad: la industrialización, el arte y el pensamiento” (Suárez Lafuente, 2013, s. p.), con lo que el espectro temático-ideológico del género se ve considerablemente enriquecido.

---

<sup>8</sup> En un comienzo, “muchos de estos personajes tienen rasgos masculinos, en tanto que son frías, calculadoras y que se muestran rudas a la hora de enfrentar el crimen, características estas que no le permiten tener una cualidad propia que destaque con respecto a sus congéneres hombres, por el contrario, estas cualidades que se le atribuyen a los hombres se pueden llegar a interpretar como defectos que se encasillan y son propios de las mujeres” (Colorado Franco, Buitrago Gómez y Sánchez Patiño Arias, 2021, p. 183).

La revisión de una literatura femenina puede ofrecer, desde la perspectiva de Moliner (1996), tres posibles ópticas: como personaje de ficción, como lectora y como autora. En relación con el tema que nos ocupa, otra tripartición interesante es la que nos ofrece la denominada “tríada policial”, que clasifica los personajes en detective / delincuente / víctima. Acerca de las mujeres como víctimas ya hemos apuntado algunas de sus características, recordando, con Osvaldo Aguirre, que:

[...] en sus orígenes en la década de 1920, el género negro fue escrito por hombres y planteado como entretenimiento para un público masculino, y las representaciones femeninas buscaban complacer las fantasías primarias que se adjudicaban a esos lectores. La narrativa policial fue así realista en todos los aspectos de su visión de la sociedad, menos en su concepción de la mujer (2018, s. p.).

Colorado Franco, Buitrago Gómez y Sánchez Patiño Arias resaltan, al respecto, que “por encima de la mujer víctima de homicidio, de ultrajes o desmanes, se posiciona al hombre en un escalón superior de poder otorgado y perpetuado por los estereotipos sociales, donde el hombre manda y la mujer obedece” (2021, p. 181).

Por el contrario, la incursión de los personajes femeninos como detectives en la novela de crimen es más bien reciente y produce una transformación significativa:

Cuando, en la literatura de crimen, la mujer es presentada ya no como la víctima, sino como la detective, se evidencia una ruptura del estereotipo de género que le otorgaba casi exclusivamente ese rol al hombre. Hay una subversión ante los rígidos parámetros de género, que habían sido establecidos por la sociedad patriarcal o machista de la época en este género literario. (Flórez, 2011, s. p.)

## **Literatura policial argentina escrita por mujeres**

En este caso, privilegiaré la consideración de las mujeres como personajes que toman a su cargo la resolución de los casos policiales y que además hayan sido creadas por escritoras mujeres. Pero no podemos dejar de mencionar también su rol como “delincuentes”, tal como aparecen en los

cuentos de Gorodischer, por ejemplo, y –de algún modo– también en *Tuya* (2005), de Claudia Piñeiro.

Para el análisis del tema se ofrecen además otros dos posibles ejes, ya enunciados: la mujer autora de ficciones policiales y la mujer detective. En función de ello, podemos encarar primero una somera reseña de los aportes de las mujeres en la constitución del género en nuestra literatura, para luego centrarnos en nuestro objeto de análisis, que es la narrativa policial argentina escrita por mujeres y cuyas protagonistas son mujeres.

### **Una “precursora”**

En cuanto a las escritoras, María Angélica Bosco (1917-2006), fue pionera entre las argentinas que se dedicaron al género, y recordaba haber llegado a la novela de enigma a partir de una crítica hacia sus pares: "Las mujeres aburren a los lectores contándoles qué malos son los hombres y qué desgraciadas son ellas. La literatura femenina era un gran pañuelo. Yo no quería hacer eso" (Piñeiro, 2022, s. p.).

Bosco ha cultivado con constancia el género policial (tanto como novelista cuanto como guionista del programa *División Homicidios*) aun cuando en sus últimos trabajos haya tentado otros rumbos, como el histórico o la narrativa epistolar, como ocurre en *En la piel del otro* (1981), aunque también aquí el recurso a distintos testimonios aproxima el texto a lo policial, “con elementos que anticipan las expectativas cargadas de suspenso, de un enredo policial” (Noel, 1981), y juega con el enigma, en este caso “la incapacidad de conocer por completo a los demás, de penetrar hasta lo profundo en su interioridad” (Gómez, 1982, p. 5). Cabe aclarar que sus protagonistas no son necesariamente mujeres.

En su narrativa, más allá del enigma, cuyo placer es el que guía la escritura, es dable observar otras constantes: el análisis introspectivo y “la notación sociológica de la realidad cotidiana, estilemas que irán prevaleciendo en sucesivas obras hasta ahogar la trama policial en algún caso” (Campanella, 1991, p. 135). Su primera novela, *La muerte baja en ascensor*, fue premiada en un concurso organizado por la Editorial Emecé en 1954 y publicada al año siguiente en la colección “El Séptimo Círculo”, dirigida por Borges y Bioy Casares. A partir de allí edita, entre otros títulos, *La trampa* (1960); *¿Dónde*



*está el cordero?* (1963); *Muerte en la costa del río* (1979) y *La muerte vino de afuera* (1984).

En *La muerte baja en el ascensor* (1954) –donde el instrumento del crimen es un lápiz de labios impregnado con cianuro– Bosco anticipó el *police procedural*, la versión del género que retrata con realismo los procedimientos y métodos de la policía. Un libro posterior, *Muerte en la costa del río* (1979), surgió de un caso de la crónica periodística –el asesinato de una joven mujer en el barrio de Flores– después de que un comisario le dijera –según cuenta la autora– que no era un asunto del que debía ocuparse: "Sólo falta que venga usted con su imaginación a complicarnos más de lo que estamos, me decía. Inventé entonces la novela". Y su versión del móvil –un conflicto familiar relacionado con un culto esotérico– coincidió con la del caso real (Aguirre, 2018, s. p.).

### **“Detectives” argentinas: mujeres por mujeres**

En una enumeración “pormayorizada” (el neologismo es de Borges) habría que citar en primer lugar a Angélica Gorodischer, con *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985), novela en la que presenta a una viuda devenida en detective, o los cuentos incluidos en *Cómo triunfar en la vida* (1998), relatos de corte detectivesco, con los que expone una diversidad de posibilidades para el género. Luego comentaré la obra de Claudia Piñeiro, quien ha cultivado en forma consistente formas novelescas con elementos policiales en *Tuya*; *Betibú* y la recientemente aparecida *El tiempo de las moscas*, que es una continuación de la primera.

Una mención destacada merecen también dos escritoras publicadas en la colección “Negro absoluto”, dirigida por Juan Sasturain, un interesantísimo emprendimiento editorial que ha revitalizado la versión argentina del policial negro, devolviéndolo -de algún modo- a sus orígenes populares. En este caso, me estoy refiriendo a Flaminia Ocampo y, especialmente, a María Inés Krimer.

A continuación, agregaré a la escritora mendocina Mercedes Fernández con su trilogía policial ambientada en Canadá.

En este *corpus*, los roles femeninos que se textualizan cubren las tres posibilidades de la tríada policial: detectives, delincuentes y víctimas, pero con diversos matices que las apartan de los estereotipos del género y también con una visión que va profundizando en las cuestiones de género, hasta culminar con el debate en torno al feminismo que instaura la última publicación de Piñeiro.

Precisamente, acerca de esta articulación entre relato policial y feminismo, apunta Mónica Zapata:

[...] paralelamente a las polémicas filosóficas y militantes, la crítica literaria, y a veces conscientemente las autoras y autores, sacan partido de los andamiajes teóricos, los exponen de modo provocativo o juegan con ellos de manera implícita” Y el ejemplo que aduce es el de Angélica Gorodischer, “una feminista de la primera hora, militante y teórica en su momento” cuya producción incluye tanto ensayos como ciencia ficción y relatos policiales (2005, p. 176).

por lo que resulta ineludible comenzar refiriéndome a ella.

### **Angélica Gorodischer (Angélica Beatriz del Rosario Arcal)**

Como presentación de esta autora, nacida en 1928 y fallecida, en 2022, valgan sus propias palabras, que relacionan su vida con las periódicas crisis argentinas y aun mundiales:

Nací cuando caía Yrigoyen. Crecí con aquella crisis. Entré en la secundaria con la Segunda Guerra. Fui a la facultad con Perón. Me casé cuando la quema de las iglesias. Bailé boleros con Pedro Vargas, *fox trots* con Benny Goodman, y tuve mi primer hijo cuando Lonardi decía “ni vencedores ni vencidos”. Empecé a escribir profesionalmente con los *hippies* y el Di Tella. Seguí escribiendo con los milicos. Tuve mis nietos con la democracia. Tengo cuarto propio, pero no quinientas libras al año. Sigo escribiendo (Gorodischer, 1998, solapa)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Clara referencia intertextual: “‘Para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio’ [...] Esa fue la célebre conclusión de Virginia Woolf, reflexionando acerca de la ‘mujer y la ficción’, en octubre de 1928, cuando Angélica Gorodischer contaba con tres meses de vida” (Zapata, 2007, p. 39).

Sus biógrafos apuntan también que comenzó a publicar en 1965, con un libro de cuentos, que recibió numerosos premios, tanto nacionales como internacionales y que su obra editada es muy abundante y discurre por distintos géneros o modalidades narrativas, con una particular preferencia por los denominados “géneros menores”<sup>10</sup>: *Cuentos con soldados*, cuentos (1965); *Opus dos*, novela (1967); *Las pelucas*, cuentos (1968); *Bajo las jubeas en flor*, cuentos (1973 y 1978); *Casta luna electrónica*, cuentos (1977); *Trafalgar*, cuentos (1979, 1984 y 1986); *Kalpa imperial*, novela (1983, 1991 y 2001); *Mala noche y parir hembra*, cuentos (1983 y 1997); *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, novela (1985, 1992 y 2002); *Jugo de mango*, novela (1988); *Las repúblicas*, cuentos (1991); *Fábula de la virgen y el bombero*, novela (1993); *Prodigios*, novela (1994); *Técnicas de supervivencia*, cuentos (1994); *La noche del inocente*, novela (1996); *Cómo triunfar en la vida*, cuentos (1998); *Menta*, cuentos (2000); *Doquier*, novela (2002); *Historia de mi madre*, memoria (2003); *Cien islas*, compilación de artículos y cuentos (2004); *A la tarde cuando llueve* (2007) y *Querido amigo* (novela).

Su producción más reciente comprende también las novelas *Tres colores* (2008); *Tirabuzón* (2011); *Las señoras de la calle Brenner* (2012); *Cruce de caminos* (2012); *Palito de naranjo* (2014) y las colecciones de cuentos *La cámara oscura* (2009); *Otras vidas* (2015); *Las nenas* (2016) y *Coro cuentos* (2017), en una enumeración no exhaustiva.

Es muy importante su labor en relación con la ciencia ficción argentina (Mariuzza, 2011); en cuanto al relato policial:

Angélica Gorodischer se cuenta entre las pocas mujeres cultoras del género que han trascendido. Admiradora de Raymond Chandler, sus novelas adoptan las convenciones del policial negro norteamericano para transformarlo y distanciarse de él [...]. En sus dos tempranas novelas de misterios o de aventuras, como las denomina Angela Dellepiane [...] inaugura la figura de la mujer-detective siguiendo la tradición anglosajona [...] y al mismo tiempo se distancia de ella, perfilando una mujer distinta. Personaje sin precedentes en la literatura argentina, se relaciona con la ideología del feminismo en el que se enrola la autora. Deconstruye la

---

<sup>10</sup> Cf. Ferrero, 2005.

figura del detective-hombre y la mujer semi-prostituta, tal cual habían sido codificados por el relato policial norteamericano. Sus textos constituyen una reescritura paródica del género, recorren el camino abierto por Borges, quien en el gesto de la parodia, utiliza y transforma el relato de enigma. La escritora se acerca a la novela negra y al mismo tiempo practica una torsión del género (Aletta de Sylvas, 2009, p. 41).

Entre los varios textos de Gorodischer que pueden adscribirse a la ficción policial, me ocuparé solo de dos, en particular los cuentos, que son los que ofrecen una renovación más notoria de los estereotipos policiales. Precisamente, Mónica Zapata, sitúa a esta autora en “la encrucijada del feminismo y del posmodernismo” (2005, p. 176), precisamente por la puesta en cuestión de certezas heredadas, entre las que se cuenta la denominada preceptiva policial clásica, con los tres componentes del relato de *detection*, según Boileau-Narcéjac: el crimen, el detective y la pesquisa.

En 1998, Angélica Gorodischer da a conocer *Cómo triunfar en la vida*, una colección de relatos de corte detectivesco, con el que expone una diversidad de posibilidades para el género. Ciertamente, ya en la década anterior se había producido en su narrativa un viraje a lo policial<sup>11</sup> (que la aleja de la ciencia ficción, género que cultivaba anteriormente y al que volverá luego), a través de *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*, ese divertido texto sobre las tareas de espionaje que lleva a cabo una narradora con innegables rasgos de la propia Angélica y en la que se deconstruyen algunos de los rasgos tradicionalmente asociados con la figura del detective varón, pero que sí podemos relacionar con los antecedentes femeninos, ya que es una mujer madura, al modo de Miss Marple y otros ejemplos ya mencionados. Además, experimenta temor y vacila, incluso se equivoca en sus apreciaciones, no es infalible.

Pero, en la contratapa, la misma autora manifiesta:

Nada es lo que parece en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*: ni las plácidas señoras burguesas, ni los doctores en ciencias políticas, ni las chicas de barrio, ni los magnates del petróleo. Ni los gatos. Sobre todo, los

---

<sup>11</sup> Es cierto también que con anterioridad había ganado un concurso de la revista *Vea y lea* con un relato policial, por cuya publicación le dieron “2000 pesos, cifra que era una enormidad. Los cobré y me los gasté enseguida en una *robe de chambre* paquetísima, una cartera y otra cosa que me he olvidado” (Vázquez, 1998, s. p.).

gatos que, si bien se los mira, tienen un sospechoso aire de Sigmund Freud en sus peores momentos (1985).

Por más que se la considera una escritora feminista, no hay en su obra posiciones explícitas, porque -como ella misma manifiesta, “[...] me revientan las novelas ideologizantes. Si quiero demostrar algo, escribo un ensayo. O una conferencia. O un panfleto. Pero una novela es otra cosa. En una novela o en un cuento yo quiero contar una historia” (Gorodischer, 13 de febrero de 2022).

Pero mientras en la novela se cumplen las reglas básicas de la preceptiva policial clásica, en los cuentos Gorodischer explora cauces diversos: en ellos, el criminal puede ser cualquiera: un personaje, el narrador, y quizás también el lector. En esa diversidad, algunos roles (bastantes) son desempeñados por mujeres. Es que, para esta autora, los géneros literarios se presentan como una apasionante propuesta de reformulación (Gorodischer, 7 de julio 2002).

Esta colección, surgida a propuesta de Jorge Lafforgue<sup>12</sup>, le permitió a la autora, según sus palabras, recuperar “el gusto por los crímenes, las venganzas, las traiciones, la sangre, el destino inmisericorde”. Con esta declaración, además de confesar el parentesco con el género negro, se pone de manifiesto el tono lúdico con que se enfoca la materia policial en este conjunto de relatos escritos en una prosa ágil, con una entonación coloquial que recupera acabadamente los ambientes cotidianos.

Aquí encontramos, como se lee en la contratapa:

Mucamas que parecen sumisas y tontas y alcanzan la sofisticación de un experto criminal. Mujeres capaces de dejarse encarcelar por amor a un hombre, al que luego no vacilan en matar. Señoritas bien que roban por aburrimiento. Prostitutas explotadas que mutan en peligrosas delincuentes (Gorodischer, 1998).

Pero el abanico de roles femeninos en estos textos incluye también narradoras cuya evaluación de los textos es dudosa, testigos y

---

<sup>12</sup> La misma autora declara: “Agradezco a Jorge Lafforgue, quien me pidió un cuento para una antología de cuentos policiales. Sin ese pedido, este libro no hubiera sido posible” (1998, s. p.).

encubridoras, en un constante juego con el lector. Como señala Mónica Zapata:

El universo de estos relatos es díscolo y contradictorio: no hay binomios claros -buenos y malos, tontos o inteligentes, lindos y feos-, no existe una postura esencialista ni unidireccional, sino que más bien tenemos la sensación de que todo puede suceder. Y de hecho, todo, o casi, sucede. Se incluyen en sus intrigas individuos venidos de los márgenes y transformados en protagonistas: homosexuales, prostitutas, mucamas; el lenguaje de sus personajes, además, resueltamente coloquial, se asemeja al “parloteo” femenino que va saltando de un tema a otro y trata tanto de ropa femenina como de revólveres, automóviles y obras de arte (2005, p. 176).

En cuanto a las tramas, en varios cuentos no hay detective ni pesquisa. Lo que interesa a la voz narradora son los criminales y las víctimas, con intercambios de papeles sorprendentes y por demás divertidos; en otros sí aparece la investigación y también hay detective, pero no existen en rigor crímenes, puesto que –en uno de ellos– los objetos supuestamente robados reaparecen, misteriosamente. No hay tampoco (en este relato) verdaderas víctimas, puesto que la gente recupera, en general, los bienes de los que se los había sido despojado.

El relato aludido, que se titula “Una vez por semana” contiene una interesante reflexión acerca de las motivaciones de la ladrona –una joven de familia “bien”– en relación con los roles asignados tradicionalmente a la mujer:

[...] esta chica [...] no quería ni oír de casarse, quería salir, andar por el mundo conocer gente rara, tener experiencias, así decía ella, experiencias. Por eso esperaba a que la madre y el padre se durmieran, se disfrazaba, se descolgaba por el balcón y salía a ver qué encontraba” (Gorodischer, 1998, pp. 52-53).

En otras palabras, “ser” a través del crimen.

Como conclusión, valgan las observaciones de Mónica Zapata (2005), en el sentido de que:

De hecho, la parodia del policial termina en una burla de los altos valores de la educación burguesa y en particular la de las mujeres: las señoras de bien explotan a sus congéneres, pero salvan las apariencias, las niñas

soñadoras son las peores rebeldes y las muchachas ociosas se distraen disfrazándose de varones, frecuentando los bajos fondos y robando a otros ricos. La diversidad de los narradores redonda en la desaparición del detective sagaz y, por otra parte, los crímenes quedan en su mayoría impunes (pp. 182-183).

## Mujeres en la colección “Negro absoluto”

En 2008, la Editorial Aquilina inicia una nueva colección de novela policial denominada “Negro Absoluto”, a partir de una idea de Juan Sasturain, quien firma los prólogos de todos los tomos publicados. Según apunta Hernán Maltz (2019), en “La serie negra, recargada: editoriales y colecciones de literatura policial en la Argentina en el siglo XXI”, esta acción se inscribe en un contexto de proliferación de editoriales pequeñas y, especialmente, en un auge del género negro, que incluye varias colecciones y editoriales argentinas dedicadas a la literatura policial, además de “Negro Absoluto”: “Extremo Negro” del grupo editorial Del Extremo, “Tinta Roja” de la Editorial Universitaria de Villa María, “Marea Negra” de Letra Sudaca, “Código Negro” de Punto de Encuentro, “Opus Nigrum” de Vestales, y “Evaristo Noir” de Evaristo, entre otras.

Este emprendimiento de Aquilina se postula como continuación expresa de otras emblemáticas colecciones anteriores, tales como “El Séptimo Círculo”, “Evasión”, “Rastros”, “Cobalto” o “Serie Negra”, aunque con acentos particulares. Como premisas rectoras –además de la adscripción al policial negro– se enuncian las siguientes: autores argentinos de las distintas provincias (al menos en el proyecto inicial, ya que en la práctica prevalecen los residentes en Buenos Aires); una ambientación casi invariablemente porteña, con un gesto realista e intención de compromiso con la realidad circundante; la propuesta de que cada autor conforme una trilogía. Pero lo que distingue estas producciones, además de las enunciadas explícitamente por los editores, es una característica que destaca María Aurelia Escalada en *Negro Absoluto; De cómo deconstruir un policial porteño* (Tesis de Licenciatura en Letras): “La inserción de otras discursividades y recursos provoca una proliferación que desplaza la novela de su centro genérico, de modo que invierte, cuestiona y replantea las reglas del juego” (s. f., p. 31).

Así, esta colección “surge como una rama autóctona del género que toma elementos claves del policial negro y del de enigma y recontextualiza estas dos vertientes ficcionales para crear un híbrido con sello local” (Escalada, s. f., p. 27). Esto es así porque a la matriz innegablemente policial se suman elementos tales como “los submundos de las villas marginales bonaerenses: el ‘rock de pasillo’, los códigos callejeros y los sincretismos religiosos que destila ese ámbito” (Escalada, s. f., p. 28), como ocurre en *Santería* y *Sacrificio* de Leonardo Oyola, por ejemplo.

Esta asociación con lo marginal, que se pone de manifiesto también en otros de los títulos de la colección, además del hecho de tratarse de textos impresos y comercializados con un bajo costo, permite de algún modo relacionarla con la literatura *Pulp* (de quiosco), tal como ocurría en los orígenes del género.

Mercedes García Saraví y María Aurelia Escalada, en “Buenos Aires: los submundos en la nueva novela negra”, destacan la importancia de esta propuesta editorial en la configuración de la “nueva novela negra argentina”, al señalar que:

[...] engloba un conjunto heterogéneo de textualidades de difícil clasificación, que mixturán elementos de los géneros más codificados, bordeando sus límites. En el marco de esta tendencia, la colección toma como emplazamiento y objeto de narración a la ciudad de Buenos Aires como espacio urbano, que propicia y alberga al género policial desde sus orígenes. La experiencia y cotidianeidad urbanas son material para los novelistas, quienes traducen en relato su andar por la ciudad, mediado por la anécdota criminal (2012, s. p.).

## **Flaminia Ocampo**

Además del interés intrínseco de esta colección, lo que me interesa destacar en ella es la aparición de mujeres escritoras que crean personajes de detectives, como es el caso de Flaminia Ocampo, quien propuso una misteriosa investigadora en *Cobayos criollos* (2015): una mujer de la que nunca se revela el nombre y que llega a Buenos Aires haciéndose pasar por la periodista Elena Asaire para investigar la muerte de una norteamericana relacionada con un laboratorio farmacéutico que desapareció en medio de



una fiesta en un lujoso hotel y apareció muerta una semana después en el Río de la Plata. Según Aguirre:

Elena Asaire es antipática y un tanto *freak* para los demás. “Mi modesta teoría es que mi profesión me obliga al secreto y que de tanto obligarme al secreto, a ser otra persona, no actúo ni converso con naturalidad”, dice. Con reminiscencias de las novelas de Agatha Christie y algún toque de novela negra (“El amor por el dinero es el único amor que siempre retribuye”), la intriga de *Cobayos criollos* gira en torno a una fantasía femenina: un medicamento para incentivar el placer erótico de las mujeres (2018, s. p.).

Por ello persiste el enigma acerca del verdadero nombre de la protagonista, ya que “Elena Asaire” es una identidad que “compró” a una auténtica periodista; al respecto, comenta la autora:

También pensaba en tanta gente en el mundo que no tiene identidad, en este mundo donde la identidad lo dice todo porque las redes sociales son sobre nuestra identidad, nuestros nombres, nuestras caras, nuestras ocupaciones. La idea era que ella está tan acostumbrada a esconderse y aparentar ser otra, que está acostumbrada a esa vida sin identidad. No sé... quizá era un poco rebuscado, ahora que lo pienso... Pero me daba gracia hacer una detective un poco fantasmal (Ocampo, 2015, s. p.).

Ocampo, hija de la poeta Elvira Orphée, que nació en Roma y vive en Brooklyn desde 1995, cuenta a *Página/12* que leyó artículos periodísticos sobre cómo medican a los chicos de las minorías y a los más pobres o con dificultades en las escuelas para “tranquilizarlos”; así:

Me di cuenta de que con la depresión pasa algo parecido. Al mismo tiempo reconozco que los laboratorios son importantes, no es que creo que podamos vivir sin ellos, pero es dura esa sensación del uso continuo de los seres humanos para el enriquecimiento de corporaciones. Después se me ocurrió matar a alguien de alguna de estas corporaciones y me gustó esa idea del evento en un hotel y la gente que no se puede ir porque cada uno tiene algún interés por quedarse o la ilusión de algo que va a pasar. Ellos creen que están en una fiesta, pero en realidad son los cobayos (Ocampo, 2015, s. p.).

Abordar este tema desde la perspectiva policial le permitió mostrar, de algún modo, los diversos ángulos del problema:

Hay mucha gente que quiere ser cobayo, gente que tiene enfermedades incurables y les interesa probar medicinas que todavía no están aprobadas. El tema es de doble filo y eso lo hace interesante porque si fuera blanco o negro no tendría el más mínimo atractivo"; además, hacerlo desde una perspectiva irónica, que relativiza el encuadre moral de las situaciones, al modo de Patricia Highsmith, "con esa cosa perversa del crimen que se comete sin que afecte, como son sus personajes (Ocampo, 2015, s. p.).

## María Inés Krimer

Otro ejemplo interesante es la saga de Ruth Epelbaum, la detective creada por María Inés Krimer a partir de una lectura de la novela negra en clave femenina y de actualidad. Esta autora nació en Paraná, Entre Ríos, en 1951, aunque reside en Buenos Aires. Es abogada, pero en la actualidad se dedica únicamente a la escritura. Se formó en los talleres literarios de Guillermo Saccomanno y ha publicado los siguientes títulos, además de la trilogía policial objeto de estudio: *Veterana* (1998, cuentos); *La hija de Singer* (2002, novela. Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes); *El cuerpo de las chicas* (2006, novela) y *Lo que nosotros sabíamos* (2009, novela. Premio Emecé). En 2011 ganó el Premio Letra Sur con la novela *La inauguración*.

Los títulos de los libros que componen la saga de Ruth Epelbaum anticipan el universo de referencia que la autora construye para cada una de sus ficciones policiales: la trata de personas en *Sangre kosher* (2010), las cirugías estéticas y el narcotráfico en *Siliconas express* (2013) y la explotación laboral de inmigrantes en *Sangre fashion* (2015), textos que –según Aguirre– asestan el golpe de gracia contra los estereotipos femeninos en la narrativa policial.

Esta trilogía también reformula el tópico de la pareja de personajes –el detective y el auxiliar que lo acompaña y a la vez narra la historia, según el modelo de Sherlock Holmes y Watson– y rodea a la protagonista de un grupo diverso: Gladys, su *shikse*, especialista en "policiales tramontina" (como llamaba la cronista Marta Ferro a los crímenes en contextos de extrema pobreza); Lea, su prima, y Lola, una travesti, quien ocasionalmente le suministra informaciones de ciertos submundos a los que Ruth no tiene acceso.

Esta narrativa de Krimer también tiene el mérito de incorporar a la ficción policial argentina algunos ámbitos totalmente ausentes en relatos anteriores: como las peluquerías de barrio, los desfiles de modas o la cotidianidad emblemática en la cocina de la detective, donde se lleva a cabo buena parte de la deducción policial; un ambiente de clase media *id* porque Krimer reitera su pertenencia a la colectividad judía en los múltiples detalles con que construye su personaje, desde el vocabulario hasta las referencias a la *Torah* o al Talmud que aparecen en varios pasajes, y con los que sienta las bases de su diferencia con otros detectives. Como señala Juan Sasturain, “Las protagonistas femeninas de los relatos policiales suelen ser inglesas y policías [...] Ruth Epelbaum no. Es una mina judía de cierta edad que termina -se va haciendo- detective sin pasar por la policía” (Krimer, 2010, p. 7).

En efecto, la protagonista “Nunca deja de ser una mina, nunca deja de estar en la Argentina de hoy, de vivir en Villa Crespo”. Esa cotidianidad y monotonía de su vida bastante solitaria se traduce en la descripción de su vivienda: “Atravieso el comedor, con los muebles que heredé de mis padres. Las sillas de cuerina bordó. El aparador con las copas y platos. Las fotos de mis abuelos y tíos. Mi fiesta de quince. En Villaguay, con Pablo” (Krimer, 2015, p. 18). Y también en el realismo urbano que cada una de las novelas exhibe:

Afuera empieza a anochecer. Los carteles de neón cambian con el juego de luces y sombras. Un cuerpo suplanta a otro, alguien sonríe a alguien, afiches, gente, voces. Me arrastro hasta el subte [...] Estoy tan prisionera en Buenos Aires (Krimer, 2015, p. 17).

Desfilan así paisajes típicamente argentinos, como los bares ciudadanos, las calles, la feria de La Salada, los canales del Tigre, Palermo moderno que todavía encierra el recuerdo borgeano de casas bajas “con un zaguán, un patio y una parra” (Krimer, 2015, p. 27), el cementerio judío... todo presentado con precisión topográfica y el modo particular de describir que es quizás el rasgo más distintivo de la prosa de Krimer, a través de listas de sustantivos escasamente adjetivados y que sugieren la óptica de un observador en movimiento: “Bajo en Malabia. Semáforos. Bocinas. Autos [...] Sigo por Corrientes, doblo en Gurruchaga. La entrada del chino está

tapada por cajones de naranjas. Piso una baldosa floja” (Krimer, 2015, p. 57).

Ese Buenos Aires es el presente de la detective; su pasado, gran parte de su vida vivida en el interior, el recuerdo de sus padres que aflora en ciertos momentos claves a favor de recuerdos enunciados a modo de *flashback* que contribuyen a dar densidad al personaje, del mismo modo que sus sueños. Porque Ruth tiene una forma particular para realizar el trabajo investigativo, con algo de intuición y con ayuda del subconsciente que la alerta sobre los indicios que cruza en su camino:

Pensé que si estaba registrando todos esos detalles era porque algo me daba vuelta en la cabeza. No podía precisarlo. A metros de un embarcadero una mujer tendía ropa. Un pantalón. Una camisa. Entonces me di cuenta. La remera de la chica tenía impreso el nombre del gimnasio (Krimer, 2010, p. 48).

Su modo particular de investigación rechaza en cierto modo los procedimientos forenses, a los cuales se refiere de modo irónico:

El forense no paraba de toser. Se tapaba la boca con un pañuelo y miraba el cuerpo con detenimiento, buscando las señales. Cuando se calmó se inclinó sobre la chica y le hundió las manos en la panza, como si fuera un maestro pizzero (Krimer, 2010, p. 45).

Por el contrario, su investigación privilegia el trabajo mental, basado en la duda metódica que parece ser uno de los rasgos inseparables de la idiosincrasia de su raza:

Me pregunté qué era lo que me impulsaba a seguir con esta búsqueda. Como en la época en que trabajaba en el archivo, solo quería que se conociera la verdad. Pero la verdad era solo una pregunta, un signo de interrogación. El pensamiento judío se basaba en la duda (Krimer, 2010, p. 51).

Se trata, en suma, de una detective *iddish* que ha llegado a serlo a través de sus años de trabajo en el archivo de Paraná y, sobre todo, gracias a la práctica investigativa que le dio seguir las pistas de la *Zwi Migdal*<sup>13</sup> a través

---

<sup>13</sup> La Zwi Migdal fue una red de trata de blancas que operó entre 1906 y 1937 con sede en la ciudad de Buenos Aires. Estaba conformada por delincuentes judíos, en su mayoría de origen polaco, que se especializaban en la prostitución forzada de mujeres judías, entre otras. Según señala Rogelio Alaniz,

de la lectura de periódicos antiguos y otros documentos. De este modo, la trata de mujeres se ha convertido en una cuasi obsesión que ejercita diariamente a través de la lectura del “rubro 59”<sup>14</sup> (una de sus manías recurrentes).

Pero a pesar de sus preocupaciones por la explotación de la mujer, no se presenta como una feminista; antes bien, expresa sus reparos ante cualquier discurso ideológico o estereotipado en favor de la mujer:

Le digo que mi primer trabajo estuvo relacionado con la trata de personas. Eso la indigna. Abre los ojos. Se le forman unas manchas rosadas en los pómulos y me larga un discurso sobre la violencia doméstica, el acoso sexual, la brecha salarial entre hombres y mujeres, los puestos de menor jerarquía y el mayor índice de desocupación.

—Las mujeres estamos ganando espacios— concluye.

Se mira las uñas de acrílico.

Me pregunto por qué Eva me larga su discursito feminista (Krimer, 2015, p. 31).

---

“Noé Traumen -uno de sus principales dirigentes- se reivindicaba anarquista y se dice que en él se inspiró Roberto Arlt para retratar a Haffner, ‘el Rufián Melancólico’ de *Los siete locos* y *Los Lanzallamas*”. La condición judía de estos explotadores de mujeres no fue anecdótica. Ya a fines del siglo XIX se sabía que en el Café Parisien de calle Alvear al 3184 y en el Hotel Palestino se subastaban públicamente mujeres traídas desde Europa del este. Se trataba de jovencitas asediadas por la miseria, las persecuciones religiosas y la codicia o indiferencia de sus padres. En 1906 un puñado de rufianes constituyen en Avellaneda ‘La Sociedad Israelita de Socorros Mutuos Varsovia de Barracas al Sur y Buenos Aires’, conocida popularmente como ‘La Varsovia’, hasta que años después la embajada de Polonia presenta una queja para que el nombre de su capital no quede asociado al infame negocio. La Varsovia en algún momento se divide debido a las diferencias internas entre judíos y polacos. Estos últimos se quedan con la Varsovia y los judíos fundan la Sociedad Israelita de Socorros Mutuos, conocida como *Aschkensaum*, presidida por Simón Rubinstein. Más allá de sus acaloradas refriegas y de la disputa por los nombres, la verdadera central de la Migdal funcionará en Córdoba 3280. Se trata de un lujoso edificio de tres pisos que dispone de salón de fiestas, bar, un amplio jardín y una sinagoga. Para la comunidad judía argentina, que la Migdal estuviera integrada y dirigida por paisanos, fue una vergüenza y durante años sus autoridades se esforzaron por combatirlos, prohibiéndoles el ingreso a las sinagogas, a las funciones de teatro y bibliotecas y excluyéndolos de los cementerios. El rabino Hacoben Sinaí, llegó a decir que prefería ‘yacer entre gentiles honorables que entre nuestros *tmeim*’ (impuros). Para contrarrestar estas campañas, la Migdal organizó sus propias sinagogas, cementerios y salas de teatro. Los cementerios los levantaron en Avellaneda y en Granadero Baigorria, a pocos kilómetros de la ciudad de Rosario, donde se habían expandido” (Alaniz, 2012, s. p.). Muchos de estos datos son recreados por Krimer en su trilogía, en referencia al personaje de la tía *Malke*, víctima y luego beneficiaria de la *Zwi Migdal*.

<sup>14</sup> El “rubro 59” era aquella parte dentro de los avisos clasificados del diario en la cual se ofrecían servicios sexuales de lo más variados. Su prohibición fue confirmada por la Corte Suprema de Justicia de la Nación en 2019.

Mujer de mediana edad, poco atractiva, dotada de una gran intuición (“me lo decían mis *kishkes*” es expresión que reitera), exhibe un coraje que la lleva a vivir situaciones peligrosas de las que sale airosa gracias al azar y a una suerte de sujeción a un destino que la impulsa a seguir adelante a pesar de todo, movida por un imperativo de justicia y solidaridad, o vaya a saber qué. Porque hay algo de fatalista en ese afán en descubrir crímenes por cuya investigación no recibe mayores emolumentos:

Hasta ese momento he actuado sin pensar, solo conducida por mis ganas de llegar a la verdad o al menos, de acercarme a una parte de los hechos. Como en el caso Gold, me sentía perseguida por fantasmas que rehusaban esfumarse, impacientes por una respuesta que yo no era capaz de darles. El deseo de apropiarme de algo más que la apariencia, algo más allá de mi imaginación (Krimer, 2015, p. 128).

Su capacidad deductiva se ejerce entonces sin estridencias, hilvanando indicios en sus itinerarios por la ciudad, mientras va desgranando reflexiones en forma de soliloquios sobre los paisajes urbanos que transita: “No conozco una ciudad que no sea varias, donde cambiando de barrio no se entre a una ciudad distinta” (2010, p. 17) o sobre su propio proceder: “*Te estás metiendo en un berenjenal, Ruti*. Como otras veces, cuando los demás opinaban que debía abandonar mis investigaciones, prefería desoír sus consejos, aun los bienintencionados” (p. 61).

Como detective, además, Ruth Epelbaum es una mujer que escucha con recelo esa denominación: “La idea no me hacía mucha gracia. Acá los detectives tenían mala prensa. O eran servicios o eran canas. Para nosotros eran tan raros Marlowe como Hércules Poirot o Miss Marple” (Krimer, 2015, p. 33).

La referencia a los personajes prototípicos tanto del policial negro como de la novela de enigma revela el conocimiento que la autora tiene de la literatura policíaca anterior, manifiesta también en ciertos “guiños” a la tradición en un modo de describir referencial respecto de los estereotipos instalados por este tipo de narrativa; por ejemplo, cuando narra la historia de la tía *Malke*, que concluyó casándose con uno de los directivos de la *Zwi Migdal*, “Como la rubia de Chandler: ‘la de cuerpo vistoso y exuberante que sobrevive a tres gánsters de alto nivel y un par de matrimonios con sendos

millonarios y al final se queda con una mansión de piedra rosada en Cap d'Antibes, un Alfa Romeo [...]”<sup>15</sup> (Krimer, 2015, p. 19).

Héctor Mazal (2022) apunta en una reseña sobre la tesis de Luciana Minadeo titulada *María Inés Krimer en “Negro Absoluto”: estudios sobre la inserción de la mujer detective en el policial negro argentino*:

María Inés Krimer traduce las convenciones de la novela negra *masculina*, generando otras nuevas en las que se alternan prohibiciones y consejos aptos no solo para construir una anti-heroína detective que ya no sea una contradicción en los términos, sino de una manera más amplia para reconfigurar en todas sus dimensiones el lugar de la mujer dentro del género negro (2021, p. 120).

En cuanto a las víctimas, las que dan origen a la investigación son mujeres, aunque luego, el avance de la pesquisa (como es usual en el policial negro) devenga en nuevas víctimas, algunas masculinas: en *Sangre kosher*, son jovencitas víctimas de la trata; en *Siliconas express*, inmigrantes pobres que sirven de “mulas” para el tráfico de drogas y en *Sangre fashion*, si bien el foco de denuncia se traslada luego a la explotación de inmigrantes (hombres y mujeres) en talleres textiles clandestinos, el hecho que sirve para visibilizar tal situación, el que pone en marcha el trabajo de Ruth, es el asesinato de una modelo.

Entonces, según Minadeo (2021), “víctimas” y “victimarios” se construyen desde una perspectiva femenina, aunque no feminista. De este modo, la atención sobre el cuerpo de la mujer que Krimer privilegia, la convierte en una suerte de “traductora” o portavoz, del mismo modo que su detective postula una nueva forma de aproximación al género policial:

Ruth traduce entonces con sus descubrimientos y comentarios lugares sociales de la mujer, mientras Krimer traduce una forma en otra con sus violaciones a las convenciones genéricas del *noir*. Y ese bucle entre autora y protagonista [...] tiene consecuencias interesantes, pues podría decirse que opera de una manera doble (y solapada, sin poner de manifiesto sus

---

<sup>15</sup> De todos modos, para Luciana Minadeo, este personaje de la tía no responde al estereotipo de la clásica *femme fatale* habitual en el género *noir* sino que “posee un trasfondo histórico (la inmigración de polacos a la Argentina que si bien no la justifica, la convierte en un personaje ‘tridimensional’ que funciona como vehículo para contar algo más (los oscuros procedimientos de la *Zwi Migdal*)” (2021, p. 30).

procedimientos, como corresponde a una ficción de tipo realista) sobre el lector: produce una especie de toma de conciencia simultánea acerca de la condición de la mujer y de los límites del género narrativo en juego -el policial negro *misógino*- asociado a esa condición (Mazal, 2022, p. 120).

## Claudia Piñeiro

Claudia Piñeiro nació en Buenos Aires en 1960. Estudió Ciencias Económicas, profesión que ejerce de modo paralelo a la escritura. Sus novelas, que incursionan reiteradamente en el género policial, han recibido importantes distinciones, como el Premio *Clarín* de Novela y han sido llevadas al cine. Los textos que aquí analizaremos, sin ser propiamente policiales (o policiales al modo tradicional) sí contiene muchos elementos asociados a este tipo de relatos y, sobre todo, muestran una interesante articulación entre la matriz detectivesca y las cuestiones de género.

Miriam Pino (2010), en “De armas llevar: la narrativa policial ‘femenina’ en Argentina”, analiza la novela *Tuya* (2005) de Claudia Piñeiro en comparación con un texto precursor del género policial en nuestro país, como es “La bolsa de huesos” de Eduardo L. Holmberg. La puesta en relación de ambos textos parte de la inclusión, en el texto de Piñeiro, de fragmentos de tratados que la protagonista lee, analiza, subraya e interpreta en función de su propia realidad de mujer que ha sido testigo de la muerte accidental de una supuesta amante de su marido, por parte de este. Y, sobre todo, en relación con su propósito no confesado de terminar con la vida de la verdadera amante.

De este modo, y a través de la focalización del relato a partir de las ideas, prejuicios y convencionalismos de una mujer argentina de fines del siglo XX, la autora pone en cuestión, según Pino, ciertas características de la sociedad noventista: la doble moral, el conservadurismo patriarcal y, en general, la situación de la mujer confinada a ciertos roles, como el de ama de casa<sup>16</sup>, a través de la sátira paródica.

---

<sup>16</sup> Como señala Miriam Pino, “*Tuya* es el seudónimo amoroso de Charo, joven sobrina de la amante primera de Ernesto; la firma colocada en fotos y cartas es indicativa del sentido de propiedad de los varones; frente a esta relación se erige el contrato matrimonial como instancia cultural fundante del patriarcado, un modo regular de ser ‘tuya’ como lo ilustra Inés en sus acciones de complicidad y



Inés recorre sucesivamente los papeles de esposa engañada, investigadora doméstica para luego convertirse en entregadora de su marido y, finalmente, asesina. Ahora bien, si tenemos en cuenta la continuidad de la anécdota en la novela de reciente aparición, *El tiempo de las moscas* (2022), el periplo vital de la protagonista se completa con su estadía en la cárcel y su posterior desempeño como “empresaria” de un emprendimiento de fumigación doméstica, en asociación con la Manca, otra expresidaria que ahora oficia como propietaria de una agencia de investigaciones “100 % femenina”, con lo que se muestra, de paso, la evolución de la mujer desde puestos subordinados a otros de relativa autonomía y antes no asociados con la figura de la mujer, como es el de investigadora privada.

De esto da cuenta el personaje de Inés y sus sucesivos “nacimientos” o cambios en su “autopercepción”: “Soy otra, no soy la misma” (Piñeiro, 2022, pp. 17-18), dice, aludiendo a su capacidad de reinventarse a través del cambio de su nombre: nacida Inés Lamas, adoptó como propio el apellido de su marido, para ser Inés Pereyra. Y al salir de la cárcel se autobautiza como Inés Experey (ex de Pereyra) que le recuerda quién fue y a la vez, expulsa de su vida recuerdos dolorosos e indeseados. Es que –como advierte la protagonista– el mundo ha cambiado y “muchas batallas se libran en la palabra que cada una elige” (2022, p. 48). En este sentido, es muy interesante el debate que se entabla a propósito de los alcances del término “femicidio” (Piñeiro, 2022, p. 59).

Como reflexiona el personaje, los cambios que nota atañen de modo eminente a un cambio de época:

[...] al poco tiempo de salir me di cuenta de que todo había cambiado [...] Las mujeres también [...] Fueron años en los que ellas no dejaron de reclamar y el mundo, tal como yo lo conocía, quedó patas para arriba (Piñeiro, 2022, p. 57).

Y agrega: “cuando atravesé el portón rumbo a mi libertad no tenía idea de qué significa ahora, entrado el siglo XXI, ser mujer” (Piñeiro, 2022, p. 59).

---

ocultamiento al recordarle a Ernesto que tienen un matrimonio de veinte años” (2010, s. p.). En este abanico de roles femeninos subalternos se inscribe también la madre de Inés, abandonada por su esposo, y Laura, la adolescente embarazada cuya historia es paralela a la de sus padres y deliberadamente desconectada del asunto central y que es, de algún modo, una “neo huérfana”, debido a la falta de comunicación con sus padres.

Esto obliga a la autora a trabajar de modo particular a su personaje, para encarnar en ella los resultados de esta evolución, con todas las dudas que el cambio mismo engendra en ella: la pérdida de certezas que antes guiaban su vida, como el concepto tradicional del matrimonio y el rol de la mujer.

El confeso punto de partida de *El tiempo de las moscas* es una afirmación de Augusto Monterroso: “Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas”, citada al comienzo de *El tiempo de las moscas* (2022), “un relato policial que también habla del amor y de la muerte y agrega ciertas dosis de humor” (Piñeiro, 6 de noviembre de 2022). Como bien señala, esta novela por momentos escapa de lo estrictamente policial para incorporar, por ejemplo, una suerte de coro griego cuyos miembros polemizan respecto de la novela y de la problemática de género en general, mencionando autoras que se refieren al feminismo con notas a pie de página<sup>17</sup>. Luego volveremos sobre esta técnica constructiva de la trama que reitera Piñeiro.

Esta posibilidad de continuar con un mismo personaje, según declara la escritora, le fue sugerida por Guillermo Martínez, quien le propuso que “hiciera como Patricia Highsmith en *Señor Ripley*, donde Ripley mata gente pero como lector casi te ponés al lado de él y querés ver cómo zafa. Me puso la vara muy alta” (Piñeiro, 6 de noviembre de 2022): “Vida nueva, nombre nuevo. Después de quince años de haber estado presa por matar a la amante de su exmarido, Inés Experey –antes de apellido Pereyra- queda en libertad. Ahora lleva el cabello blanco, en el mundo entero se liberaron las canas” (Piñeiro, 2022), a modo de símbolo de los cambios interiores operados en el personaje. Además, ha conseguido una amistad, en cierto modo ambigua pero firme, con otra mujer; antes, durante su matrimonio, Inés no socializaba con otras mujeres, no tenía amigas, sino que permanecía absorta en su propio y pequeño mundo doméstico.

La misma autora explica los cambios operados en el personaje:

---

<sup>17</sup> La opinión de la propia autora en cierto modo se contrapone con esta afirmación, cuando declara que “creo que, en cuanto a la estructura, esta es la más policial de mis novelas, la que más sostiene el suspenso porque, en general, en las otras se sabe desde el principio lo que pasó y lo que se quiere contar es otra cosa. En *El tiempo de las moscas*, en cambio, no se sabe a quién se quiere matar y si lo van a matar o no y el suspenso se mantiene hasta el final”. Y agrega “En este sentido, espero haberle hecho un honor a Highsmith que fue el motor de la novela y es una maestra del suspenso” (Piñeiro, 6 de noviembre de 2022).

Eso le daba a Inés de *Tuya* una oportunidad interesante, porque era una mujer muy machista, que vivía para las apariencias, para mostrar hacia afuera lo que quería de su matrimonio y su familia, aunque hacia adentro era otra cosa, tenía muy poca socialización con otras mujeres y salía a un mundo donde todo se había dado vuelta en las cuestiones que tenían que ver con el feminismo, con las mujeres. Había cosas que podían ser agradables en 2005 que hoy casi no causan gracia. Había vivido quince años en la cárcel y, además, salía a un mundo totalmente desconocido (Piñeiro, 6 de noviembre de 2022).

De todos modos, ese equilibrio algo precario que ha alcanzado se ve quebrantado cuando una de sus clientas, llena de odio, le propone algo que puede llevarla al borde de la ilegalidad en pos de ejecutar una venganza. El suspenso de la trama y la investigación detectivesca que emprende la Manca se relaciona con el deseo de conocer algo más acerca de la clienta y, sobre todo, el objeto de su venganza, que derivará en una nueva reflexión acerca del tema de la maternidad, que atraviesa tanto esta novela como la anterior<sup>18</sup>.

Inés, en un análisis según parámetros detectivescos, resulta un personaje ambiguo en tanto oscila entre los distintos roles de la tríada policial clásica: asesina, pero también víctima de “Una relación matrimonial tóxica, abuso psicológico (*de Ernesto hacia mí, claro*), haberme relegado a una situación en la que no podía valerme por mí misma si me quedaba sola [...] el desprecio que Ernesto me tenía como mujer” (Piñeiro, 2022, p. 55), asume en la última novela también el papel de investigadora, para el que se

---

<sup>18</sup> En *Tuya*, Inés se presenta como una madre totalmente desapegada, herencia de la mala relación que mantiene con su madre; esa falta de comunicación con Lali, su hija adolescente, es tal que ni siquiera percibe el embarazo que transcurre bajo sus propios ojos. En *El tiempo de las moscas*, esa frialdad se ha transformado en una falta absoluta de contacto, como declara la misma autora: “Antes de ir presa no tenía un vínculo con la maternidad, pero lo fingía. Después de la cárcel decidió no fingirlo más y sostiene esa actitud hasta que entra en contradicción”. Pero, además, a esa galería de anti-madres se suma el personaje de la Sra. Bonar, caracterizado por Piñeiro como “una madre absolutamente rígida” que no logra aceptar el cambio de sexo de su hija adolescente y provoca de este modo su suicidio. Las vivencias de los adolescentes son otro tema que preocupa a la escritora, como manifiesta en una entrevista con Silvina Frieria: “En todas mis novelas hay adolescentes que están muy en el límite de lo aceptado socialmente y que son los más libres. En *Las viudas de los jueves*, los jóvenes que eran *outsiders* dentro del barrio cerrado eran los que veían con más claridad [...] en muchas de mis novelas los adolescentes aparecen vistos como raros y sin embargo son los que ven mejor lo que está pasando. En esta novela la nieta de Inés es la que mejor ve” (Piñeiro, 14 de septiembre de 2022).

encuentra preparada a través de los saberes forenses adquiridos por las búsquedas realizadas y los tratados leídos, como ya se mencionó.

*Betibú* (2011), por su parte, presenta otro rol femenino asociado con la investigación, que va cobrando importancia en los últimos años: el de la periodista comprometida en el descubrimiento de la verdad y no como simple testigo o cronista de hechos delictivos. En este caso, la investigación asignada por el director del periódico *El Tribuno*, su examante, la lleva al interior de un espacio que Claudia Piñeiro textualiza también en *Las viudas de los jueves*: el *country* o barrio privado.

El binomio investigador se completa con otro periodista, Jaime Brena, “desterrado” de la sección de Policiales y enterrado en “Sociales” precisamente por su integridad intachable. Ambos participan en la resolución del enigma, en una complementariedad de roles a la que “Betibú” aporta la tenacidad y una perspicacia muy femeninas. Y también una sensibilidad muy particular ante un crimen que parece quedar impune, lo cual se motiva una reflexión sobre el lugar del periodismo y la literatura en la sociedad:

Rodolfo Walsh reconoce que a partir de 1968 empezó a desvalorizar la literatura [...] Todo lo que escribiera debería sumergirse en el nuevo proceso, y serle útil, contribuir a su avance. Una vez más el periodismo era aquí el arma adecuada (Piñeiro, 2011, p. 348).

Sin embargo, surge el cuestionamiento de la protagonista de *Betibú*: “¿Sigue siendo hoy el periodismo, este periodismo, el arma adecuada? No lo sé, ni tengo derecho a responder esta pregunta porque yo no soy periodista. Yo soy escritora. Invento historias”. Sin embargo, en ese otro espacio –más libre y más seguro– se puede “inventar otra realidad, una aún más cierta” (Piñeiro, 2011, p. 348) que la de los informes que la protagonista debe escribir. Entonces, el texto vuelve sobre sí mismo y da las claves necesarias para la resolución del enigma, junto con las claves de escritura:

Allí es donde puedo empezar una novela cualquiera, la próxima, con una mujer que viene a hacer las tareas domésticas a la casa de alguien como Pedro Chazarreta [...] que cuando llegue al chalet de su patrón se encontrará con que él fue degollado: puedo fingir una investigación, descubrir lazos que nadie vio con otras muertes, determinar culpables materiales e ideólogos, decir por qué se mató a quien se haya matado.

Hasta decir, por ejemplo, que las responsabilidades últimas hay que buscarlas en un alto empresario, en un rascacielos [...] Donde yo quiera, porque no tengo que rendir cuentas. Una oficina con una gran ventana. O no, sin ventana. Total, todo será apenas una realidad que yo inventé. Una novela es una ficción. Y mi única responsabilidad es contarla bien.

Vuelvo a la literatura entonces. No escribo más estos informes porque escribir lo que debería me da miedo, y escribir otra cosa me da vergüenza (Piñeiro, 2011, p. 349).

Como es característico en el “armado” de las ficciones de Piñeiro, el efecto de lectura se logra a través de la alternancia de focalizaciones narrativas. Este recurso, que en *Tuya* logra transmitir perfectamente el solipsismo en que se debate Inés, y la imposibilidad de diálogo con su hija, que solo habla con una amiga telefónicamente, se extrema en *El tiempo de las moscas*, con la inclusión de esa suerte “asamblea de mujeres”, ya mencionada. Como declara la autora:

Encontrar el tono de esta novela me costó mucho trabajo porque la estructura y la forma de contar de *Tuya*, que fue mi primera novela, me quedaba demasiado apretada para contar esto. No podía hacerlo solo desde la cabeza de Inés. *Tuya* tenía también otros discursos como material forense, algunos diálogos telefónicos de la hija y creo que solo un capítulo que está en tercera persona, que creo que hoy evitaría precisamente porque es un solo capítulo. Todo el resto está en su cabeza. Entonces me pareció que tenía que haber algo más colectivo y, en este sentido, el coro griego funciona como el pueblo o la comunidad que mira lo que está pasando, lo que se está representando y opina sobre eso. Opina desde un marco teórico y a veces desde el sentido común, si es que lo que dice tiene sentido común.

[...]

Es un debate, una asamblea, un coro. Uno no sabe si son mujeres, varones o moscas, pero están opinando sobre lo que le pasa a Inés y a la Manca. Y opinan como se opina en las asambleas de mujeres, de una manera absolutamente democrática. Te tenés que anotar en una lista y si no te anotás no podés hablar, tenés que esperar tu turno, luego se llega a un consenso y después se vota. En este sentido, cuando introduzco voces como las de Judith Butler, Rita Segato así como de otras, estas voces entran en el discurso de la misma manera aunque haya una cita al pie porque lo que dicen no lo digo yo, sino ellas (Piñeiro, 14 de septiembre de 2022).

En última instancia, lo que propone esta particular versión el relato policial es invitar a una reflexión sobre la relatividad de los roles socialmente atribuidos, por un lado, pero también a la necesidad de repensar ciertas consignas feministas y superar los disensos al interior mismo del movimiento de reivindicación de los derechos de la mujer.

## Mercedes Fernández

La trilogía policial de esta autora mendocina (escritora, periodista, guionista y gestora cultural), concebida según los cánones del “género negro”, viene a sumarse a una nutrida producción narrativa<sup>19</sup>, y permite a la vez, descubrir algunos elementos autoficcionales que anudan la narración, en particular el personaje protagónico, con vivencias de la autora<sup>20</sup>.

Mercedes Fernández (1940) comenzó su labor literaria como poeta, en antologías locales, pero luego se dedicó a la narrativa, con cuentos y novelas. Su obra publicada incluye *Las tejedoras del tiempo* (cuentos, 1984); *Con olor a tinta* (cuentos, 1988); *Suma de cuentos* (1990); *El jardín del infierno* (novela, 1992); *El niño roto* (novela, 2011) y *Los días del miedo* (2014), además de la trilogía policial integrada por *Grietas en el paraíso* (2016); *La marca* (2018) y *Muerte en North Park* (2021).

Es autora además de *María Cruz* (2000), una telenovela filmada y televisada en Toronto y de la obra teatral *Malena, la del tango* (2005). Fue colaboradora en diarios y revistas nacionales e internacionales. Fue becaria del Instituto Goethe de Cultura Alemana. De su viaje a Alemania guarda, inédito, un libro de crónicas y relatos de viaje, uno de cuyos textos apareció en la revista *Aleph*, de la que es cofundadora.

Las novelas *Grietas en el paraíso*; *La marca* y *Muerte en North Park* forman una unidad, dada por la recurrencia de algunos personajes: la periodista Ana Reyes (devenida novelista en la tercera parte de la saga); su amiga, la

---

<sup>19</sup> *El jardín del infierno* (1992), trata sobre la vida en la cárcel de Mendoza; *Los días del miedo* (2014), novela también ambientada en Mendoza, contiene referencias a los tiempos del Proceso y *El niño roto* (2009) narra la vida de un niño judío durante la Segunda Guerra Mundial, lo que da cuenta de la variedad de sus intereses. Para un panorama más completo de su obra ver Duo (2017).

<sup>20</sup> Para una reseña de su vida, basada en varias entrevistas, también ver Duo (2017).

médica Fran Stevenson, que ocupa cargos importantes en el Hospital de Toronto y Sam Kolstack, “detective malhumorado y misógino” (Fernández, 2016, p. 22), que conforma con Ana un binomio muy particular.

También los escenarios en que transcurre la acción de cada una de las novelas remiten a una realidad bien conocida por la autora: la ciudad de Toronto, en Canadá, donde residió durante bastante tiempo y llevó a cabo varias actividades: formó parte de un grupo literario, fue vicepresidenta de *Hispanic Press Canadian*, (HIPAC –Prensa Hispana en Canadá–), cargo que aún mantiene desde su vuelta a nuestra provincia, y se convirtió en miembro de *Journalists in Exile* (Periodistas en Exilio) de Ontario, Canadá y de *Amnesty International of Toronto* (Amnistía Internacional de Toronto). Respecto de la actividad desarrollada en este país, comenta Mercedes en una entrevista con Alicia Duo:

Fui a Canadá del 1998 al 2004, cinco años. Inicialmente se fueron mis hijos del primer matrimonio: Marcelo a trabajar, luego Claudia. A los cuatro o cinco meses me llamaron. Insistían en que viajara. Fui y me quedé. Nicolás Favaro, hijo de mi segundo matrimonio, está en Mar del Plata. A Canadá me trasladé por la porfía de Marcelo y Claudia y me instalé. Puse un diario. Escribí una telenovela [*María Cruz*], se filmó, se exhibió por Telelatino, un canal que pasa tres horas de televisión en español. Vivir en el extranjero nos significó a todos una experiencia muy buena. Trabajamos como voluntarias en los *shelters*, en los refugios para gente que va llegando y no sabe hablar inglés y para gente que no tiene poder adquisitivo. Generalmente los hispanos allá tienen bajo poder adquisitivo, son mano de obra barata. Colaboramos intensamente con las mujeres. Nos reuníamos en mi casa: cincuenta mujeres y nosotros. Nos traíamos los folletos de Toronto y otros lugares y le explicábamos como tenían que hacer para inscribir a los hijos en las escuelas, en las piletas, en el fútbol, en inglés, en gimnasia. Les dábamos inglés a ellas, porque las mujercitas tenían que hacer los deberes con los niños y no podían. Íbamos a la escuela y las acompañábamos dos horas más -después que se quedaban los chicos- y les ayudábamos para que hicieran los deberes. Ellos recién comenzaban a hablar en inglés, les costaba aprenderlo y en la casa no podían ayudarlos. Hicimos muchísimo como voluntarias. Realizamos un pesebre viviente en español con sesenta niños; un día para público hispano y otro día en inglés para público de habla inglesa. Confeccionamos los trajes de angelitos. Fue una experiencia muy rica (2017, s. p.).

Además de una serie de elementos autoficcionales que se deducen del testimonio anteriormente citado, las tres obras tienen una matriz común, que las relaciona en primer lugar con el género negro, en tanto las muertes se van sucediendo a medida que avanza la investigación y el peligro llega incluso a cercar a la protagonista, convirtiéndola en víctima potencial.

Esta relación con el género negro, acerca del cual afirmaba Mempo Giardinelli que “tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo” (Giardinelli, 1997, pp. 7-8), se entronca con otra característica de la narrativa policial de Fernández: el hecho de presentar –cada una de las novelas– dos tramas o enigmas que deben ser resueltos: uno, de naturaleza eminentemente policial (series de asesinatos, aun cuando a algunos, en la última novela, se los disfrace de suicidios) y otro que, a primera vista no cabría incluir dentro del concepto de “policial”, pero que acaba anudándose dentro de la investigación al caso criminal y haciendo que este converja en un contenido más profundo.

Este contenido puede ser de naturaleza social (precisamente el tipo de conflictos que la novela policial aborda cada vez más en la actualidad), como ocurre en la primera y la tercera parte de la saga (el poder de las grandes corporaciones, ejercido de manera delictiva), pero también puede ser de naturaleza filosófica o esotérica, como es el tema de la alquimia y la Orden de los Caballeros del Todo en *La marca*.

En esto reside la originalidad de estas novelas, en tanto cada una dialoga intertextualmente con un saber distinto: en *Grietas en el paraíso*, texto cuyo núcleo está constituido por una serie de muertes acaecidas en un hospital de Toronto a raíz de extrañas infecciones y los asesinatos que resultan una consecuencia destinada a encubrir la conspiración basada en la inoculación de un virus creado en laboratorio a un gran número de inmigrantes, la enciclopedia auxiliar que maneja la autora proviene sin duda del campo de la medicina y la farmacopea (disciplinas ambas que no le son ajenas, la primera, a causa de su segundo esposo, con quien convivió veinte años, el doctor Santos Favaro; la segunda, gracias a su hija Claudia, bioquímica, cuyo asesoramiento se agradece en la dedicatoria).

En la segunda, se exhibe el tema de la alquimia, en el que Fernández exhibe particular versación y al que relaciona con la literatura para constituir el



sostén argumental de la novela; a partir del misterio de un amnésico cuya identidad se investiga, se narra una serie de asesinatos presentados en clave borgeana y una supuesta novela “cabalística, hermética, con la fórmula exacta de la Piedra Filosofal” (Fernández, 2018, p. 205), escrita por el mismo Borges. La clave unitiva de ambos enigmas la proporciona Ana Reyes en su diálogo con Kolstack:

[...] Borges entregó el original de *La llave* a Marcos Reyes. Marcos era un Gran Maestre, por ende, digno depositario de la valiosísima copia, que si hoy se diera a conocer valdría millones y revolucionaría el mundo editorial y científico. Creo que estas muertes, Kolstack, tienen que ver con todo esto. El asesino debe saber de la existencia de ese libro (Fernández, 2018, p. 205).

En cuanto a la tercera novela, parece en cierto modo continuar con la problemática planteada en la primera, a partir del enigmático párrafo final de esta: “Pero mientras todo esto sucedía, en algún otro lugar de Toronto, alguien levantaba el teléfono y daba una orden” (2016, p. 258), retomado textualmente al comienzo de *Muerte en North Park* y que da inicio a una serie de supuestos suicidios, motivados -nuevamente- en el deseo de encubrir una conspiración corporativa que tiene como eje a una compañía farmacéutica. En cuanto a la otra trama o enigma que se desarrolla, tiene por protagonista excluyente a Ana Reyes y sus “sueños lúcidos”, por lo que el texto incursiona, como saber auxiliar, en el campo de la psicología y psiquiatría. Es en este escenario onírico en el que acaba develándose el enigma policial y por ello cabe a Ana un papel fundamental: “Cuando Ana comenzara con los sueños recurrentes, supo que aquello no era algo pasajero. Porque en esos sueños alguien muy amado moría y con aquella muerte ella sucumbiría también” (Fernández, 2021, p. 17).

La protagonista de las tres novelas es una exiliada argentina que trabaja en un medio periodístico latino de Toronto y luego es contratada por una gran editorial para la escritura de una novela; un tanto solitaria a causa del desarraigo: “emigrar había sido una decisión tomada a conciencia, pero con ella vinieron pedazos de la tierra mendocina para no poner demasiada distancia entre el laberinto de la patria” (Fernández, 2018, p. 12), nos dirá en uno de sus frecuentes soliloquios la protagonista de *La marca*. Pero es la tercera de las novelas la que abunda en referencias al pasado del personaje:

evocación de su familia y su infancia mendocinas, teñidas de cariñosa nostalgia, como la casa paterna, pero habitadas también por algunos símbolos recurrentes en la narrativa de Mercedes Fernández, como lo es la figura de la araña, con connotaciones amenazantes.

En cierto modo, su participación en las pesquisas deviene en un primer momento de su propia incumbencia profesional, como cronista de policiales de un diario de la ciudad de Toronto –*Los soles*–, pero pronto las situaciones narradas exceden ese compromiso estrictamente profesional, para involucrarla personal y emocionalmente, ya que es sensible y solidaria en el dolor y la amistad.

Es además perseverante y meticulosa, con aficiones literarias y una amplia enciclopedia de lecturas, como lo prueban las constantes remisiones a textos principal pero no exclusivamente borgeanos, que estructuran la segunda novela de la trilogía (títulos y autores mencionados en la Bibliografía que cierra el volumen): “Los libros en la vida de Ana habían significado indiscutibles salvavidas, piadosas islas en el encrespado mar en que se había sumergido muchas veces” (Fernández, 2021, p. 38).

Si bien no abundan las descripciones de su aspecto físico, se alude en más de una ocasión a su cabello rojo, corto y alborotado (un rasgo más que une a la protagonista con la autora). La conocemos a través de la visión del detective Kolstack, que la presenta como “Atractiva, atrayente, atrapadora, interesante, encantadora, graciosa” (Fernández, 2018, p. 166). Cuidadosa de su aspecto, aunque no muy joven, es además muy femenina y dispuesta al amor, por más que sus relaciones no resultan especialmente afortunadas.

Ama los baños de espuma y a su gato Rizo, y padece una diabetes por la que debe preocuparse diariamente y que a menudo la pone en peligro. Tiene capacidad deductiva, una mente inquisitiva y racional, a pesar del valor que para ella tienen los afectos. Es audaz y resulta, y manifiesta reiteradamente su deseo de independencia respecto de cualquier intento de dominación masculina: “Ella no necesitaba alguien que la cuidara. Eso del hombre prodigador y la mujer pasiva ya no iba, el patriarcado y la manifestación del dominio masculino sobre las mujeres y los niños eran cosas del pasado” (Fernández, 2018, p. 12), manifiesta Ana en una conversación con su hermana Lucy.

Sin embargo, no rechaza, antes bien agradece, la protección que el detective, con quien conforma un dúo muy particular y eficiente, le dispensa de manera constante, llegando incluso a salvarle la vida en más de una ocasión, de la misma manera que ella auxilia al policía con su particular visión de los hechos y su involucramiento personal en las investigaciones. En suma, y en palabras de Colorado Franco, Buitrago Gómez Sánchez y Patiño Aria, autores de “La figura femenina: una reflexión de su efecto en la novela de crimen y sus posibles implicaciones políticas”, Ana podría considerarse “Una detective sin cualidades sobrenaturales, pero que se vale de su intuición y capacidad para ver más allá de lo que se presenta desde una perspectiva más humana” (2021, p. 183).

En esta complementariedad de roles entre la periodista y el policía se cumple lo que varios autores señalan a propósito de muchas de las mujeres investigadoras de la literatura contemporánea:

Aunque la detective puede abordar el crimen desde una perspectiva más humana y descosificar a las víctimas, no llega a resolver el crimen por sí sola, es decir, en las narrativas que muestran a la mujer detective, el hombre y las mismas instituciones son elementos fundamentales que pueden ayudar a resolver la investigación o por el contrario entorpecerla. Esto limita su papel dentro de la novela de crimen, impidiendo que ella pueda ser una figura autónoma y capaz de desenvolverse con total libertad en su función de hacedora del bien y de la búsqueda de la verdad. La mujer detective entonces también puede asumirse como una víctima en tanto que se ve subyugada por el sistema y por sus mismos colegas (Colorado Franco, Buitrago Gómez y Sánchez Patiño Aria, 2021, p. 182).

## Conclusión

Como señala Isabel Romero Tabares (2019), citando a Elena Avanzas Álvarez:

Las mujeres escritoras de novelas policíacas y negras han estado presentes casi desde los inicios del género, como prueba el éxito mundial de Agatha Christie. Pero es en el siglo XXI, cuando los nombres de escritoras policíacas llegan para quedarse en el panorama literario (2015, s. p.).

Avanzas Álvarez, por su parte, agrega:

De hecho, hay estudios sobre el aumento del número de mujeres investigadoras en la literatura de detectives, un género literario que había estado clásicamente construido como masculino. Sin embargo, durante el siglo XX, las mujeres adoptaron el rol de detective, en primer lugar, desde el ámbito doméstico y, más tarde, fuera de sus casas. Esta expansión conlleva el estudio de la construcción de los espacios desde una perspectiva de género (2015, s. p.).

Desde el momento mismo en que las mujeres, como personajes y también como escritoras, comenzaron a posicionarse en relación con la literatura policial, es notable cómo se van abriendo nuevas posibilidades para el género, a través de distintas fases (que Elaine Showalter en su libro *A Literature of Their Own*, de 2020, denomina como “femenina”, “feminista” y “female”) a través de las cuales se advierte un creciente protagonismo y una mayor especificación de los roles femeninos en relación con la investigación (fase feminista) para luego abrirse a la consideración de problemáticas sociales que exceden el simple marco del delito individual.

Esta reescritura o reinención del género atañe tanto a la inclusión, a nivel temático, de problemáticas de género, como a un tratamiento particular de los personajes y espacios representados, como así también, a la selección del punto de vista elegido para narrar las acciones.

Acerca de uno de los interrogantes que alumbró este trabajo, vale decir, si los aportes de las mujeres resultan renovadores en cuanto a las convenciones del género, en particular en la literatura argentina, lo primero que se observa es que, como señalan Colorado Franco, Buitrago Gómez y Sánchez Patiño Arias, “La figura ficcional puede empezar a romper con los estereotipos históricos, así como renovar el punto de vista de la narración” (2021, p. 179), cuestionando el orden tradicional y creando una ficción con “conciencia de género”. En un sentido similar se expresa Venkataraman (2010), cuando afirma que “Un cambio de voz en la obra trae consigo cambios estructurales fundamentales para el género, pues amplía el panorama a problemas de género: violencia intrafamiliar, feminicidio, acoso, violación, etcétera” (Colorado Franco, Buitrago Gómez y Sánchez Patiño Arias, 2021, p. 179).

Esta cuestión del punto de vista desde el cual se encara la narración resulta crucial a la hora de reclamar para las detectives mujeres un rol protagónico

que se instaura desde la “voz” con que van configurándose a sí mismas y sus historias, a la vez que avanzan en la pesquisa que les ha sido encomendada, como es el caso de Ruth Epelbaum, narradora en primera persona de las aventuras policiales creadas por María Inés Krimer.

Justamente, esta escritora se singulariza porque el eje de los delitos que se investigan en su obra tiene que ver con crímenes cometidos contra la mujer (desde la *Zwi Migdal* de las primeras décadas del siglo XX hasta el tema de las cirugías estéticas, pasando por el tráfico de drogas y la trata de personas), por lo que resulta un ejemplo sumamente interesante de la dimensión que alcanza en la literatura argentina el policial escrito por mujeres.

Robinson (1991) (citado en Flórez, 2011) sugiere “pensar la diferencia entre escritores y escritoras, como una diferencia interna, estructural y metodológica, en lugar de como una oposición de carácter sexo-textual” ([s. p.]); argumentando, además, que la escritura femenina está marcada por contradicciones disruptivas que inhabilitan cualquier noción, simplista o esencialista, sobre diferencias sexuales y subjetividad.

De todos modos, tal como afirma Venkataraman (2010), la presencia femenina en la ficción criminal no altera la forma y estructura respecto a la tradición clásica. Mantiene un inicio donde reina el aparente crimen y al final triunfan el bien y la justicia; permanecen los ambientes, las atmósferas, los ejes temáticos y las problemáticas sociales. En un sentido estructural no hay cambios que representen una relevancia o una radicalidad.

Sin embargo, se pueden observar algunas transformaciones: en primer lugar, se ha deconstruido la idea del género policial como algo privativo de escritores varones, tanto a nivel de escritura como en relación con los personajes. Varias de las protagonistas de las novelas estudiadas no vacilan en reconocerse como “detectives” (a pesar del escozor que el término provoca en Ruth Epelbaum, por su asociación con la policía oficial); así por ejemplo Inés y la Manca que, en *El tiempo de las moscas* crean una empresa de investigación “100 % femenina”. Por otro lado, la labor detectivesca se asocia con el periodismo de investigación, otro rol que cumplen algunas de las protagonistas femeninas, como “Betibú”, de Piñeiro, o Ana Reyes, de Fernández.

Los roles femeninos al interior de los textos se han diversificado; más aún se han confundido y mezclado; como ya se señaló respecto de la colección de cuentos de Gorodischer, titulada *Cómo triunfar en la vida* (título que es en sí mismo una ironía) y respecto de dos de las novelas de Piñeiro: ha variado la mirada con la que se reparten las culpas al interior de la sociedad (y, por ende, los roles de la famosa tríada policial). Entonces, Inés –la asesina de *Tuya*– es también víctima, si se tienen en cuenta conceptos tales como el abuso psicológico, que desde una mirada de género han ido ganando terreno en la estimación de los delitos que involucran a mujeres.

Además, en una sociedad en la que se han hecho más permeables y borrosas las fronteras entre el bien y el mal, algunas narradoras, como Angélica Gorodischer, juegan irónicamente con prejuicios y estereotipos, para lograr relatos en los que los sujetos femeninos logran un replanteamiento de sus posicionamientos sociales. Además, al surgir un nuevo tipo de detective, desaparece esa oposición tajante entre lo público y lo privado que se registraba en los textos protagonizados por los detectives varones, cuyo espacio de actuación es fundamentalmente exterior (la calle, el bar...); en cambio, la dimensión hogareña continúa siendo inseparable del concepto de mujer; entonces, los textos protagonizados por mujeres investigadoras no eluden la pintura de la cotidianidad; antes bien, esta constituye un componente insoslayable en la caracterización de los personajes.

Así, escenarios como la cocina, en la trilogía de Krimer, se constituye en lugar privilegiado para la resolución de los crímenes porque es el ámbito en el que la detective (Ruth) y su ayudante (la doméstica, Gladys), intercambian las noticias y pareceres que permiten avanzar en la pesquisa. Algo similar ocurre en el caso de Ana Reyes, la detective protagonista de la “Trilogía de Toronto”, de Mercedes Fernández, en la que también se registra otra variación importante: las “detectives” (de profesión o no) establecen vínculos sociales diferentes; aunque un poco solitarias, como los detectives masculinos, son capaces de la amistad y el apoyo mutuo, en función de códigos compartidos.

Finalmente, al interior del texto pueden entablarse algunas polémicas sobre el rol de la mujer en la sociedad, como ocurre en el caso de la última novela de Piñeiro. La realidad literaria de las novelas negras escritas por mujeres y

con protagonistas femeninos es necesariamente diferente en tanto que remite a la experiencia femenina compartida. Así, se sustenta en valores, entendidos, preocupaciones y problemas que son de mujeres, como el aborto, la prostitución, la soledad, el hostigamiento sexual en el trabajo, la soledad de la vejez, la violencia doméstica, la maternidad, la educación de los hijos adolescentes, etcétera.

En tal sentido, creo que todos los casos analizados corresponden al subgénero policial de la “novela negra” por sobre la versión “enigma”, por inclusión de problemáticas como las enunciadas y también por la sucesión de crímenes y delitos que llegan incluso a acechar y poner en peligro al investigador. Esta es, sin duda, la variante de narrativa policíaca que más se cultiva en la actualidad. La innegable persistencia de la novela negra como uno de los géneros más atractivos para el público lector<sup>21</sup> se sustenta en esta aptitud del género para diversificarse, y en esta “reinención” les cabe a las mujeres un importante papel.

## Referencias

- Aguirre, O. (17 de diciembre de 2018). Adiós a la '*femme fatale*': la hora de las mujeres detective en la literatura argentina. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/17/adios-a-la-femme-fatale-la-hora-de-las-mujeres-detective-en-la-literatura-argentina/>
- Alaniz, R. (26 de diciembre de 2012). *Zwi Migdal*: prostitución, rufianes judíos y poetas anarquistas. *El Litoral*. [https://www.ellitoral.com/opinion/zwi-migdal-prostitucion-rufianes-judios-poetas-anarquistas\\_0\\_3BzBdm57PV.html](https://www.ellitoral.com/opinion/zwi-migdal-prostitucion-rufianes-judios-poetas-anarquistas_0_3BzBdm57PV.html)
- Aletta de Sylvas, G. (2009). *La aventura de escribir: La narrativa de Angélica Gorodischer*. Corregidor.
- Avanzas Álvarez, E. (2015). Revirtiendo y re/escribiendo el mito de Eva en *Aurora Boreal* de Åsa Larsson. *Océanide* 7. <https://oceanide.es/index.php/012020/article/view/12/88>
- Bosco, M. A. (1955). *La muerte baja en ascensor*. Emecé.

---

<sup>21</sup> Isabel Romero Tabares en “Novela negra y mujeres: historia y consolidación de un género” (2019) destaca que en 2016, un artículo de Alberto Olmos en *El Confidencial* proclamaba que “la novela negra nos enterrará a todos” y afirmaba que “[este género] se expande por las librerías, que colocan ya este tipo de libros en un espacio particular y privilegiado; [...] clava su estandarte en el catálogo de sellos hasta ahora estrictamente literarios (Anagrama, Random House, Destino...). [...] Novela negra es lo que gana últimamente el premio Nadal [...]; novela negra es lo que gana el premio Planeta, el premio Primavera...; [...] y más: una escritora de novela negra dirige *Babelia*, el suplemento de libros más (o menos) prestigioso de España”.

- Campanella, H. (1991). La novela enigma de María Angélica Bosco: ortodoxia y heterodoxia. AA.VV. *Los héroes difíciles; Literatura policial en la Argentina y en Italia*. Corregidor.
- Colorado Franco, C.; Buitrago Gómez, N. y Sánchez Patiño Arias, D. (2021). La figura femenina: una reflexión de su efecto en la novela de crimen y sus posibles implicaciones políticas. *Escribanía*, 24(19,2), 174-185.
- Coma, J. (2006). *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Anagrama.
- Duo, A. (2017). El niño roto de Mercedes Fernández y la restauración de la esperanza. *Simbolismo y metáfora* [Tesis de Maestría en Literatura Argentina Contemporánea inédita]. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Escalada, M. A. (s. f.). Negro Absoluto; *De cómo deconstruir un policial porteño* [Tesis de Licenciatura en Letras]. Universidad Nacional de Misiones. *Scribd*. <https://es.scribd.com/document/237700006/Negro-Absoluto-de-como-construir-un-policial-porteno-tesis-de-licenciatura-en-letras-doc>
- Fernández, M. (2016). *Grietas en el paraíso*. Librea Editorial.
- Fernández, M. (2018). *La marca*. Zeta Editores.
- Fernández, M. (2021). *Muerte en North Park*. Librea Editorial.
- Ferrero, A. (2005). Politización de los 'géneros menores' en la obra de Angélica Gorodischer. *Anclajes*, IX(9), diciembre, 75-88.
- Florez, M. (2011). *La novela policiaca femenina hispánica: hacia un canon de tendencia posmodernista*. (Disertación) Universidad de Alabama. [https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1224/file\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ir.ua.edu/bitstream/handle/123456789/1224/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- García Saraví, M. y Escalada, M. A. (2012). Buenos Aires: los submundos en la nueva novela negra. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Giardinelli, M. (1997). *El género negro*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gómez, C. A. (20 de noviembre de 1982). El imposible conocimiento. Bosco: una prosa excelente. *La Nación*.
- Gorodischer, A. (1985). *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara*. Emecé.
- Gorodischer, A. (1998). *Cómo triunfar en la vida*. Emecé.
- Gorodischer, A. (13 de febrero de 2022). *Una entrevista a Angélica Gorodischer / Entrevistada por Ángel Berlanga*. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/400564-una-entrevista-a-angelica-gorodischer>
- Gorodischer, A. (7 de julio 2002). *Una ciudad levantada sobre el engaño / Entrevistada por María Sonia Cristoff*. La Nación.
- Golubov, N. (1991-1992). La masculinidad, la feminidad y la novela negra. *Anuario de Letras Modernas*, I(5). Colegio de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, 99-121.
- Krimer, M. I. (2010). *Sangre kosher*. Aquilina.
- Krimer, M. I. (2015). *Sangre fashion*. Aquilina.



- Maltz, H. (2019). La serie negra, recargada: editoriales y colecciones de literatura policial en la Argentina en el siglo XXI. Repositorio Institucional CONICET digital. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/174813>
- Mariuzza, M. (2011). *La ciencia ficción en la obra de Angélica Gorodischer* [Tesina]. Instituto Superior de Letras Eduardo Mallea. <https://molicarbajal.files.wordpress.com/2015/06/tesina2011-marielamariuzza.pdf>
- Mazal, H. O. (2022). Decálogo para el nacimiento de una mujer detective. *La Rivada*, 10(18), pp.119-123. <https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/5484?show=full>
- Minadeo, L. (2021). *María Inés Krimer en "Negro Absoluto": estudios sobre la inserción de la mujer detective en el policial negro argentino* [Tesina de Licenciatura en Letras]. Universidad Nacional de Misiones.
- Moliner, M. (1996). La mujer y la literatura. *Asparkia: Investigación feminista*, 6, 189-192. [https://www.researchgate.net/publication/39497099-La\\_mujer\\_y\\_la\\_literatura](https://www.researchgate.net/publication/39497099-La_mujer_y_la_literatura)
- Noel, M. A. (8 de noviembre de 1981). Una intriga epistolar. *La Nación*.
- Ocampo, F. (7 de julio de 2015). *Tengo una nostalgia que ni siquiera sé si es verdadera / Entrevistada por Silvina Frieri*. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-36006-2015-07-07.html>
- Ordoñana, M. [seud. de Manuel Vázquez Martínez de Ordoñana]. (25 de julio de 2018). La mujer detective en la literatura. *El Diario Vasco*. <https://blogs.diariovasco.com/ser-escritor/2018/07/25/la-mujer-detective-en-la-literatura/>
- Parra Membrives, E. (2013). Crímenes con denominación de origen. *Glocalización* en la novela policiaca nórdica femenina. *Revista Signa*, 22, pp. 549-567. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pino, M. (2010). De armas llevar: la narrativa policial "femenina" en Argentina. *Discursos/prácticas*, 4(2). [https://www.discursospracticas.ucv.cl/articulo\\_pino.html](https://www.discursospracticas.ucv.cl/articulo_pino.html)
- Piñero, C. (2005). *Tuya*. Alfaguara.
- Piñero, C. (2011). *Betibú*. Alfaguara.
- Piñero, C. (2022). *El tiempo de las moscas*. Alfaguara.
- Piñero, C. (14 de septiembre de 2022). *Claudia Piñero: "Quería que hubiera voces de mujeres pensando distinto" / Entrevistada por Silvina Frieri*. Página12. <https://www.pagina12.com.ar/497384-claudia-pineiro-queria-que-hubiera-vozes-de-mujeres-pensando>
- Piñero, C. (6 de noviembre de 2022). *Claudia Piñero: "Para mí, siempre el disparador de una novela es visual" / Entrevistada por Mónica López Ocón*. Tiempo argentino. <https://www.tiempoar.com.ar/cultura/claudia-pineiro-para-mi-siempre-el-disparador-de-una-novela-es-visual/>
- Romero Tabares, I. (2 de julio de 2019). Novela negra y mujeres; Conquista y consolidación de un género. *Revista Crítica*. <https://www.revista-critica.es/2019/07/02/novela-negra-y-mujeres-conquista-y-consolidacion-de-un-genero/>
- Sapiro, G. (2016). *Sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Showalter, E. (2020). *A Literature of Their Own*. Princeton University Press.

- Suárez Lafuente, S. (2013). Desarrollo de las detectives en la literatura contemporánea. *Rauden, Revista de estudios de las mujeres*, 1,167-182. <http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/5007/Suárez%20Lafuente.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Taibo II, P. (2000). Más allá del misterio / Entrevistado por Ana Salado (pp. 26-27). *ABC Cultura*.
- Valero Valero, D. (2017). *Alicia Giménez Bartlett y Mercedes Castro; Diferentes formas de aproximarse a la novela negra desde una perspectiva de género* [Tesis de doctorado inédita]. Universitat Jaume I.
- Vázquez, M. E. (31 de agosto de 1998). Instantáneas: *Cómo triunfar en la vida*. *La Nación*.
- Venkataraman, V, (2010). Mujeres en la novela policial: ¿Reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett. *Literatura y sociedad, II* (pp. 229-240). Ediciones digitales del GRISO. Textos sin fronteras. Universidad de Navarra.
- Zapata, M. (2005). El relato policial según Angélica Gorodischer. *Anclajes IX (9)*, 175-185.
- Zapata, M. (2007). Angélica Gorodischer, una señora con cuarto propio. *Lectures du genre 1: Premières approches* (pp. 39-45). [https://lecturesdugenre.fr/wp-content/uploads/2019/03/5.zapata.art\\_.pdf](https://lecturesdugenre.fr/wp-content/uploads/2019/03/5.zapata.art_.pdf)





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 83-106

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 30 MAR 2024 – ACEPTACIÓN 7 MAY 2024

## **El rol de la investigadora en ficciones del género negro. Victoria González o la heroína feminista en *Las niñas perdidas* (2011), de Cristina Fallarás**

*The role of the female investigator in noir fiction. Victoria González or the feminist heroine in Las niñas perdidas (2011), by Cristina Fallarás*

**Iris de Benito Mesa**

Universitat de València / Universidad Internacional de Valencia  
España

[idebeme@gmail.com](mailto:idebeme@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3273-0230>

### **Resumen**

Las tesis que vehiculan este trabajo apuntan a la relación, y las tensiones, entre el género negro y la cuestión de género. Para ello, se desarrolla un análisis enfocado en dos figuras: una extratextual (la autora) y una intratextual (la protagonista, en el rol de investigadora), que se llevará a cabo mediante un estudio de caso de la novela *Las niñas perdidas* (2011), de la escritora española Cristina Fallarás.

En los últimos años, numerosas narradoras del ámbito hispanohablante han incrementado notablemente la publicación de novelas negras, dando lugar a un fenómeno emergente que ha sido debidamente analizado desde el ámbito académico, dada su importancia para la crítica literaria. Nuestra investigación nace del interés por explorar el rol de la investigadora del crimen en tanto sujeto de conocimiento, tradicionalmente ocupado por detectives, investigadores privados o policías varones. En obras como la de Fallarás, pueden rastrearse las tensiones derivadas de dicho desajuste, del

hecho de que esta ocupe un papel creado modélicamente para un personaje masculino.

**Palabras clave:** violencia, género negro, crimen, poder, investigadora.

### **Abstract**

The thesis of this work points to the relationship, and the tensions, between the noir genre and the gender question. To this end, our analysis focuses on two figures: an extratextual one (the author) and an intratextual one (the protagonist, in the role of researcher), which will be developed through a case study of the novel *Las niñas perdidas* (2011), by the Spanish writer Cristina Fallarás.

In recent years, numerous Spanish-speaking women narrators have significantly increased the publication of noir novels, giving rise to an emerging phenomenon that has been duly analysed in the academic sphere, given its interest for literary criticism. Our research stems from an interest in exploring the role of the female crime investigator as a subject of knowledge, traditionally occupied by detectives, private investigators or male police officers. In works such as Fallarás's, we can trace the tensions derived from this mismatch, from the fact that she occupies a role created as a model for a male character.

**Keywords:** violence, noir, crime, power, female investigator.

## **Introducción**

Tiempo después de convertirse en la heroína incontestable de *Las niñas perdidas*, la detective Victoria González continuó haciendo incursiones en la narrativa de Cristina Fallarás. A través de algunos relatos incluidos en antologías de género negro (Fallarás, 2013; 2014), la autora siguió dando vida a aquel personaje provocador, incómodo y tensional, cuya fuerza acabó rebasando los límites de la novela en que hizo su primera aparición. También en este trabajo, en que exploramos los puntos en que se intersectan el género y el *género*, su protagonismo quedará fuera de toda duda. A lo largo de las páginas que siguen, desarrollamos algunas tesis que interrogan la relación, y las tensiones, entre el género negro y la cuestión de género, para lo cual nos centraremos en dos figuras: una extratextual (la autora) y una intratextual (la protagonista, en el rol de

investigadora). Vehiculará nuestro análisis un estudio de caso de la novela *Las niñas perdidas* (2011), de la escritora española Cristina Fallarás.

La obra *Las niñas perdidas*, publicada originalmente en 2011, obtuvo el premio Hammett otorgado por la Semana Negra de Gijón. Cristina Fallarás fue, con esta novela, la primera mujer en obtener este galardón dedicado a producciones literarias del género negro. El acontecimiento, lejos de ser anecdótico, es un interesante punto de partida para este trabajo, pues confirma de manera muy simbólica cómo este género narrativo ha estado históricamente monopolizado por escritores varones. En los últimos años, cierto es, multitud de narradoras del ámbito hispanohablante han incrementado notablemente la publicación de novelas negras, dando lugar a un fenómeno emergente que ha sido debidamente analizado desde el ámbito académico, dado su interés e implicaciones para los estudios literarios del género negro.

En el contexto español, y atendiendo a la producción literaria de escritoras en este ámbito, resulta ineludible una mención al proyecto de investigación MUNCE/VANACEM, que se ocupa de catalogar y analizar novela criminal escrita por mujeres, y las formas de representación de sus personajes femeninos ya sea en el rol de perpetradoras, figuras de poder o víctimas. De este proyecto se han editado, además, publicaciones de referencia en este campo de estudio emergente, como el volumen *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres* (Losada Soler y Paszkiewicz, 2015). Atendiendo al papel subalterno que tradicionalmente han ocupado los personajes femeninos en la literatura, todavía más agudizado en géneros como este, resulta esperable que el papel de las mujeres en las narrativas de crímenes haya sido común y sistemáticamente el de la víctima. Sin embargo, como podemos observar en el catálogo de MUNCE/VANACEM, el interés de estudio se incrementa al apreciar los demás roles que son propuestos en estas nuevas narrativas para las mujeres que aparecen en sus tramas.

La investigación que da fruto al presente trabajo nace del interés por explorar el rol de la investigadora del crimen, esto es, un lugar de sujeto de conocimiento tradicionalmente ocupado por detectives, investigadores privados o policías varones. En obras como la de Fallarás, en que el rol de la investigación es ocupado por una mujer, pueden

apreciarse una serie de tensiones derivadas de dicho desajuste, del hecho de que esta ocupe un rol creado modélicamente para un personaje masculino. En ese sentido, el primer foco de aproximación teórica de este ensayo apunta a los estudios del género policial/negro, y más específicamente a su intersección con los estudios de género y la crítica feminista.

Por otro lado, estos planteamientos serán combinados con diversas nociones de los estudios autoriales, que nos permitirán aproximarnos a las correspondencias y relaciones entre la novela y la *performance* autorial de Cristina Fallarás. Fallarás es una figura pública visible y polémica, por su recorrido en la profesión periodística pero también por su intensa actividad en las redes sociales y otras plataformas de internet, muy específicamente inscrita en el activismo feminista. En ese sentido, exploraremos críticamente las posibilidades de una premisa nada nueva en los estudios literarios, el *continuum* vida-obra, bajo el marco de los activismos digitales y como proyecto político feminista que se manifiesta de forma muy heterogénea.

Ambos focos confluirán, por tanto, en el estudio de caso de *Las niñas perdidas*, novela en la que Fallarás tematiza una de sus principales líneas de activismo: la lucha contra los femicidios y la denuncia de sus perpetradores. La dura crítica que formula la novela a través de su trama toma forma gracias a la heroína de la historia, Victoria González, una investigadora privada con gran carisma y un perfil justiciero. A modo de hipótesis, planteamos que este personaje protagonista tiene una importancia inalienable para interpretar la novela como artefacto político feminista. La conducta del personaje, su trayectoria vital, y el tipo de subjetividad que descubrimos gracias a los mecanismos de focalización, nos permiten leerla como representación ficcional del sujeto político feminista; todo ello, a su vez, resulta coherente en el marco que hemos propuesto sobre el rol activista de Fallarás y su actividad política en los medios de comunicación.

## El género negro: tradición, usos y tensiones

Estudiar el género policial o negro, en cualquiera de sus variantes, implica asumir la premisa de que este tiene un importante grado de flexibilidad, en la medida en la que debe admitir constantes novedades narrativas para mantener la intriga y el efecto sorpresivo que define a sus obras. Sin embargo, al mismo tiempo responde a un esquema muy reconocible que permite agrupar bajo un mismo marco narrativo a las obras que se insertan en él. Elementos como el crimen o delito, la víctima, el sujeto investigador y el perpetrador, así como el móvil, son constantes que hacen del *noir* lo que es, a pesar de los múltiples subgéneros que han aparecido a lo largo del tiempo y las geografías. En ese sentido, conviene tener presentes dos grandes fases o etapas por las que este ha pasado, aunque una delimitación precisa de todos sus estadios y subgéneros excedería con creces los límites de extensión de este trabajo.

A grandes rasgos, no obstante, conviene distinguir entre lo que ha venido a llamarse “policial clásico” (Mattalia, 2008, p. 19), también conocido como “novela (de) enigma”, “*detective story*”, “*detection*” o “novela policiaca”, por un lado, y el “policial duro” o “*hard-boiled*”, “novela negra” o “novela policiaca negra”, por otro (Colmeiro, 1994, pp. 54-57). Ambas atienden a dos fases históricas del género; en adelante ahondaremos sobre todo en la segunda, pues es la que más se adapta contextualmente a las historias de crímenes contemporáneas y en la que se inscribe la novela de Fallarás que vamos a analizar.

En el policial clásico, propio del siglo XIX, la persecución del crimen o delito es llevada a cabo generalmente por un detective que, “más que un personaje [...] es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio: es la razón humana encarnada” (Del Monte, 1962, p. 60). En ese sentido, el policial clásico es una historia de reafirmación de la racionalidad y el acceso a la verdad, que servirá para restablecer un orden alterado mediante el triunfo del ‘bien’ sobre el ‘mal’ que es, habitualmente, el delito, es decir la transgresión de la ley. Así, el esquema narrativo clásico cobra sentido en un contexto de reafirmación del orden establecido; para Colmeiro, “por su total confianza en la ley y el orden burgueses, y su defensa del bienestar de clase, este subgénero de la



novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social” (Colmeiro, 1994, p. 60).

Bien distinto es el contexto en que emerge el segundo gran subgénero, el policial duro, consecuencia de los paradigmas de violencia y criminalidad a los que da paso el nuevo siglo. Esta transformación del género tiene su germen en los Estados Unidos, durante la “edad de oro” (Colmeiro, 1994, p. 34) del periodo de entreguerras, y tiene entre sus referentes canónicos a autores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Las novelas del *hard-boiled* dan cuenta de la complejidad de las estructuras que dan lugar a la violencia y el crimen, el cual no se presenta como un juego pulcro en el que la diferencia entre el bien y el mal es clara, y el detective consigue restablecer el orden social sin mancharse las manos de sangre. Por el contrario:

La novela policíaca negra supone una inversión del orden y signo de los principios éticos y estéticos. La “fórmula” del detective como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua. El bien y el mal ya no son unos valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares sino que aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos. [...] este investigador de la serie negra, es esencialmente un antihéroe (Colmeiro, 1994, p. 62).

En ese sentido, mientras que en el policial clásico el detective era un héroe intocable, en el *hard-boiled* se presenta vulnerable, un sujeto más en la acción criminal, que acaba a menudo siendo víctima de la misma. Un individuo con frecuencia atormentado, en cuya identidad “algo ha sido erosionado” (Mattalia, 2008, p. 31), que se posiciona moralmente ante el crimen y que se implica en él a nivel emocional, y “de ahí su vulnerabilidad” (Colmeiro, 1994, p. 72). Parafraseando a Zizek, Mattalia dirá que este “diferencia precisamente la figura del detective clásico del detective duro de acuerdo con la posición de exterioridad. El detective duro se encuentra atrapado en un compromiso que define su posición subjetiva” (Mattalia, 2008, p. 30).

Cabe decir que, aunque el héroe del policial duro sea vulnerable a las violencias de la trama y acabe, de algún modo, victimizado, esta

vulnerabilidad de la que se habla no afecta necesariamente a la masculinidad sobre la que se construye su heroicidad. Así, será común ver a héroes sufrientes, que se ponen en peligro, que sufren consecuencias dolorosas de la investigación, o que llevan a cabo conductas autodestructivas. Pero, en lo tocante al canon del género, esto no hace sino reafirmar un perfil de masculinidad hegemónica para este detective atormentado. A través del análisis de la novela de Fallarás, nos interrogaremos sobre los efectos y posibilidades de que este esquema de personaje profundamente mediado por la masculinidad hegemónica sea ocupado por una mujer, que lleve a cabo el rol de la investigación del crimen y persecución de los perpetradores. A propósito de las palabras de Mattalia sobre el compromiso y la posición subjetiva, planteamos una hipótesis que estudiaremos a partir de la propuesta de Fallarás, y es la posibilidad de entender esta función como un compromiso feminista. La hipótesis puede explorarse no solo desde el punto de vista de la autoría o del hecho de que la heroína sea una mujer, sino por la tipología de la trama, por la configuración del personaje y por cómo este se desenvuelve con las violencias específicas de la historia.

Es importante, además, tener en cuenta que en el policial negro los individuos, y especialmente ese héroe-detective, aparece mediado por sus condiciones de existencia. Es decir, no se presta de forma voluntariosa a resolver el crimen para hacer ‘el bien’, sino que lleva a cabo el trabajo porque se dedica a ello profesionalmente, es decir, a cambio de un pago económico. Como plantea Piglia a propósito de algunas obras de autores como Hammett y McCoy:

El crimen, el delito, siempre está sostenido por el dinero. [...] En última instancia [...] el único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga (Piglia, 2015, p. 62).

También en *Las niñas perdidas* se despliega una reflexión sobre el dinero como valor supremo en las sociedades contemporáneas, que queda expuesto en una balanza ante las atrocidades perpetradas por una red de narcotráfico y abuso sexual infantil, cuya estructura compleja y ramificada deja un rastro de billetes que va delatando a los cómplices. Respecto a la

heroína, la investigadora Victoria González, la representación de sus condiciones de existencia no solo pasará por plasmar sus necesidades económicas, sino también por una serie de signos que condicionan su forma de estar en el mundo en relación con su identidad mujer.

En el contexto español, el policial duro comienza a proliferar a partir de los años 70 del pasado siglo, en el marco del fin de la dictadura franquista y los inicios del proceso comúnmente denominado Transición Democrática. Según Colmeiro (1994, pp. 217-222), en las obras del género que se escriben en estos años destaca la representación del desencanto y la inestabilidad de un entorno urbano inhabitable. En este tipo de obras, el investigador será:

Un justiciero o vengador [...], casi siempre un perdedor o un marginado, de ambigua moralidad y cuestionable conducta, pero poseedor de un código de honor superior al de la corrupta sociedad, y de una integridad total con respecto a sus principios. [...] Las cosas no resultan ahora tan claras: el enemigo se enmascara de respetabilidad, de democracia, es difícil saber quién está del lado de la verdad y la justifica. Al mismo tiempo, la violencia es cada vez más irracional y obsesiva, viene de todas partes y se encuentra en la calle, en la comisaría, en la prensa y en la televisión, ocupando un lugar central en el imaginario colectivo. No es de extrañar, así pues, que se dé una visión cruda, escéptica y desencantada (Colmeiro, 1994, pp. 215-216).

Aunque, en esta cita, el autor se refiere a novelas españolas escritas en la década de los setenta, con autores como Rosa Montero o Juan Marsé, sus palabras son muy precisas a la hora de describir el tipo de heroína que encarna Victoria González, la protagonista de *Las niñas perdidas*. Nos sirven, en este caso, para recordar la imagen con que se funda la España democrática desde el género negro. De ella siguen siendo deudoras las narrativas actuales, pues la crítica a la corrupción, el funcionamiento de las fuerzas del Estado, la justicia o el cuerpo de policía guarda mucha relación con los procesos que, tras la muerte del dictador, se llevaron a cabo durante la Transición. La novela *Las niñas perdidas* está protagonizada por una heroína marginal, envuelta en un entorno urbano amenazante en el que resulta muy difícil encontrar el foco de la violencia que, como se acaba viendo, no es uno sino múltiple y multidireccional, y que lo acapara todo.

Establecidas algunas de nuestras líneas de aproximación al género negro, el siguiente apartado será dedicado a las representaciones literarias de la violencia que se ponen en juego sobre todo a partir de los usos del policial duro. Además, será necesario acudir a ciertas nociones básicas sobre la especificidad de la violencia machista, pues es una de las críticas que se incorporan en el abordaje del género policial desde perspectivas feministas. En ese sentido, el cuarto apartado será dedicado en mayor profundidad al personaje de Victoria González en tanto que heroína de esta narrativa *hard-boiled*. Entre otras cuestiones, nos interrogamos sobre cómo funciona este prototipo de personaje tan ligado a la masculinidad hegemónica cuando es interpretado por un personaje femenino. Además, será insoslayable plantear a qué violencias específicas se expone el personaje por su condición de mujer, que exceden las expectativas tradicionales del género y desnaturalizan el esquema convencional del héroe del policial.

## Usos literarios de la violencia

Los estudios sobre la violencia constituyen un campo vasto y muy fértil debido, entre otras cuestiones, a su creciente presencia en las sociedades contemporáneas y a la urgencia de articulación de respuestas para las problemáticas y conflictos sociales que se encuentran atravesados por ella. También, de forma específica, los efectos de la violencia machista a diversas escalas y con alcance mundial constituyen uno de los principales focos de denuncia de la crítica y los activismos feministas de todo el globo. En este caso, y delimitando los objetivos específicos del presente artículo, ofreceremos algunas pinceladas generales sobre la caracterización de la violencia y la especificidad de la violencia machista, si bien nuestra exposición será del todo insuficiente, por breve, para aprehender dichos fenómenos en su complejidad y extensión.

Tanto Zizek (2009) como Galtung (1998) elaboran propuestas tipológicas de la violencia en las que la dividen en distintas categorías. Galtung representa sus tres tipos de violencia (directa, estructural y cultural) de manera gráfica, con una pirámide cuyo vértice superior es lo que se ve de ella: la violencia directa. En la parte inferior aparecerían la estructural y la cultural que, pese a ser invisibles, serían el sustento de la primera. El

esquema gráfico permite apreciar no solo que puede haber más de un tipo de violencia, sino que además la más visible y reconocible está sustentada sobre otras:

La violencia directa, física y/o verbal, es visible en forma de conductas. Pero la acción humana no nace de la nada, tiene raíces [...]: un cultura de la violencia [...] y una estructura que en sí misma es violenta por ser demasiado represiva, explotadora o alienadora (Galtung, 1998, p. 15).

En la propuesta de Zizek, por otro lado, se da una primera división entre violencia objetiva y subjetiva; mientras que la segunda sería el correlato de la directa para Galtung, la primera quedaría dividida en otros dos tipos, que denomina sistémica y simbólica:

La violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia “simbólica” encarnada en el lenguaje y sus formas [...], que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo “sistémica”, que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político (Zizek, 2009, p. 10).

Las definiciones de ambos autores resultan útiles para visualizar el hecho de que la violencia subjetiva o directa, esto es, la más reconocible y visible, está sustentada por otras más complejas y estables gracias precisamente a su carácter camuflado, es decir, “la violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento” (Zizek, 2009, p. 10). La anonimidad que caracteriza a la violencia sistémica resulta de especial interés para los estudios del género negro, dado que, en él, las tramas se centran en buena medida en localizar un foco de violencia: un asesino, un criminal, el responsable directo de una acción visible, reconocible y sancionable como violenta. Sobre esta premisa, planteamos la hipótesis de que este esquema narrativo puede contribuir al camuflaje de las otras violencias objetivas, mucho más complejas y sólidas que las acciones individuales de violencia directa. En ese sentido, “se refuerzan los caracteres visible e invisible de los dos tipos que Zizek propone” (De Benito, 2021a, p. 274).

Aunque, como hemos advertido, esta requiere de una caracterización específica, las nociones propuestas por ambos autores resultan sugerentes para aproximarnos a la noción de ‘violencia machista’, así como a sus variantes ‘violencia de género’, o ‘violencia contra las mujeres’, generalmente empleadas como sinónimos<sup>1</sup>. Así, esta también posee un componente estructural, de ‘violencia objetiva’ o estructural, que alimenta y a su vez es alimentada por “un sistema económico, político y jurídico asentado en buena parte sobre la diferencia sexual” (De Benito, 2021a, p. 274) y, por otro lado, tiene asimismo una dimensión simbólica que se hace especialmente patente en los modos de socialización. La definición de “violencia de género” propuesta por Arisó Sinués y Mérida Jiménez sintetiza algunas de estas cuestiones:

Una violencia que hemos aprendido a designar bajo diversos nombres, “violencia contra las mujeres”, “machista”, “sexista”... y que nace, se ejerce y se fundamenta en unas relaciones de dominación, que constituye la violencia que ejercen los hombres contra las mujeres en el marco de una relaciones de dominación de género asimétricas y de poder, cuyos actos se efectúan mediante el ejercicio del poder, la fuerza o la coacción, ya sea física, psíquica, sexual o económica, encaminadas a establecer o perpetuar relaciones de desigualdad. Una violencia que se desencadena con innumerables formas y que percibimos bajo diversas manifestaciones [...] (2010, pp. 20-21).

En *Las niñas perdidas*, además de tratarse en profundidad la violencia contra las mujeres, su carácter específico, pero también estructural, complejo e interseccional, se tematiza de forma singular la violencia sexual y el abuso sexual infantil. Al hablar de violencia sexual resulta ineludible la referencia a los trabajos de Segato (2003), cuyas tesis pueden resultar útiles para entenderla como acto cultural de poder y dominación, en contraposición con presupuestos biologicistas que le otorgan un carácter ‘natural’ (Koulianou-Manolopoulou y Fernández Villanueva, 2008; De la Garza-Aguilar y Díaz, 1997). Así, podemos entender la violación como un acto instrumental cuyo fin no es necesariamente la

---

<sup>1</sup> La producción teórica de este campo de estudio es vasta e irreproducible en un ensayo de estas dimensiones, del que nos estamos sirviendo tan solo de algunas pinceladas superficiales que otorguen soporte y coherencia a nuestro análisis. Recomendamos, para ampliar en los estudios sobre violencia de género, consultar fuentes como Osborne (2009), Puleo García (2008) o Ugena Sancho (2023).

satisfacción de una apetecia sexual, sino que tiene un fuerte componente pragmático y simbólico dentro del reparto y afianzamiento de los papeles de género. Más aún, en determinados contextos podría pensarse, tal y como lo plantea Barjola (2018), el “crimen sexual” como un mensaje que responde al avance de los movimientos de emancipación de las mujeres y a su conquista progresiva del espacio público (pp. 52-53).

A pesar del carácter subjetivo y directo (en términos de Galtung y Zizek, respectivamente) que tiene el relato prototípico de una violación, la novela *Las niñas perdidas* propone un análisis del fenómeno de la violencia sexual (en concreto la perpetrada a menores) como un entramado complejo en el que intervienen muchos agentes. En ese sentido, uno de los cometidos más difíciles que llevará a cabo la investigadora consistirá precisamente en localizar el foco de una violencia diseminada en tantos puntos y frentes que resulta inaprehensible y desbordante.

La trama argumental de la novela consiste en investigar la desaparición de dos niñas de tres y cinco años. Al inicio de la historia, las autoridades encuentran a una de ellas asesinada, descuartizada y con signos de violencia sexual. Además de haber hallado el cadáver en la escena del crimen, la policía posee una grabación del proceso de tortura, violación y asesinato que, como se descubrirá más adelante, se ha realizado para ser distribuida con fines comerciales entre ciertas esferas de poder. Aunque el caso llegue, en un principio, a manos del cuerpo de policía, desde el primer momento se plantean sus limitaciones para enfrentarse a él. Este es un tema presente en muchas ficciones contemporáneas del género negro, especialmente aquellas de escritoras que denuncian casos de femicidio, como Dolores Reyes (2023, 2019) o Selva Almada (2014), entre tantas otras. Así pues, el comisario se ve en la necesidad de solicitar la colaboración externa de Victoria González, si bien ella ya habrá recibido paralelamente y de forma anónima el encargo de investigar el crimen. Dicho encargo, además, es enigmático no solamente por ser anónimo, sino porque va acompañado de un mensaje que concreta y a su vez, paradójicamente, amplía el objetivo que debe perseguir: “encontrar a los culpables de todo esto, en un sentido amplio” (Fallarás, 2011, p. 72).

Por tanto, Victoria no debe encontrar a una persona, ni siquiera a un grupo de agresores en particular; no debe hallar únicamente a quienes han matado a las niñas o a quienes las han secuestrado, sino que ese *culpables* hace referencia a quienes son responsables en cualquier medida del desarrollo de los acontecimientos. Se trata de un encargo, como se descubrirá progresivamente, que busca abarcar los límites de la responsabilidad social ante crímenes de este tipo. Cuando el caso se resuelva, se sabrá que las niñas fueron en su día separadas de su madre biológica para pasar a manos de los servicios sociales, que otorgaron su custodia a una madre de acogida que mostraba cierto desinterés hacia ellas. Que, por su parte, la madre biológica había utilizado el poder económico de su familia para contratar a una banda que las secuestrara para devolvérselas, pero que había olvidado recogerlas en el lugar indicado y a la hora indicada. La banda, ante ello, había decidido *quedárselas* y venderlas al mejor postor. Además, quienes las violaron, torturaron y mataron lo hicieron por encargo de una tercera persona que se dedica asimismo a la venta y distribución de este tipo de filmaciones *snuff* entre ciertos círculos de poder.

Con esto, la lista de “culpables en un sentido amplio” va en aumento a medida que se desarrolla la trama y sus límites son muy difusos: la madre biológica, la madre adoptiva, la familia de la madre biológica, el Estado que ha retirado a esta la custodia de sus hijas, la banda de secuestradores, el hombre que encarga los asesinatos, los agresores directos, los distribuidores de los vídeos, etc. Esta forma de plantear la responsabilidad del crimen de un modo tan difuso y diseminado, que recuerda a la “banalidad del mal” de la que habla Arendt (2003), permite reconocer una forma de violencia contemporánea en la que nadie es completamente culpable ni completamente inocente, aunque lo sean en distinta medida. Dicho de otro modo, en la que todos son cómplices, pero nadie se siente responsable, al menos en un sentido único. Entre todos los posibles agentes de la violencia, además, es interesante cómo el Estado no cumple un papel ni totalmente implicado ni totalmente ajeno; no es explícita ni directamente responsable pero tampoco queda exento de responsabilidad. Este interviene en todo lo relativo a la tutela de las niñas, pero sin embargo resulta inoperativo ante la red de trata y narcotráfico que finalmente las tortura y ejecuta.



Con la forma en que queda planteado el crimen puede verse, por tanto, cómo tras él hay tejida toda una red de pequeños poderes que se ejercen en diferentes direcciones y que permiten precisamente extender la responsabilidad del crimen, o del ejercicio de la violencia, a un cerco mucho más amplio que el individual pero también mucho más difuso. Esta idea puede interpretarse a partir de la noción de “microfísica del poder” propuesta por Foucault en su ensayo homónimo, en el que plantea que:

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allá, nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (1978, p. 144).

También en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*, el filósofo apunta que “el poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias” (2007, p. 114). La teoría de Foucault sobre el poder ha sido ampliamente criticada, acusada de enmascarar los modos en que el poder puede ejercerse de manera vertical y unidireccional; Federici, por ejemplo, le achaca estar “más interesado en describir cómo se despliega el poder que en identificar su fuente” (2010, p. 29). Si bien nos hacemos cargo de los debates que han engendrado las propuestas terminológicas y genealógicas de Foucault, estos exceden con creces el objetivo y alcance de este ensayo. Aun dejando constancia de su complejidad, acogemos para el análisis de *Las niñas perdidas* el término de “microfísica del poder” por cuanto es un concepto muy productivo y esclarecedor para entender cómo se representa el despliegue de poder, y las responsabilidades respecto a la violencia perpetrada, en esta historia. Especial mención, al hilo de lo expuesto, merece el ensayo *Microfísica sexista del poder* de Nerea Barjola (2018), en que la autora realiza un estudio monográfico de la mediatización del crimen de Alcàsser a partir de este mismo concepto.

Abordada la propuesta de representación de la violencia que pone en juego la obra de Fallarás, el siguiente apartado estará dedicado al personaje protagonista, la investigadora Victoria González. Este será analizado a partir de la hipótesis de que encarna un rol de heroína feminista, por cómo el personaje está configurado, pero sobre todo por cómo se relaciona con la trama y por su rol justiciero ante las redes de violencia en que se ve inmersa. Esta hipótesis se pondrá en relación, y se completará, con algunas nociones del marco de los estudios autoriales, que nos permitirán perfilar a Cristina Fallarás desde las coordenadas de la ‘escritora feminista’, no solo por el contenido temático y crítico de sus obras sino también por su *performance* autorial en la esfera pública y por su papel activista.

### **Victoria González: de sujeto pensante a justiciera feminista**

El abordaje de los estudios de autoría actuales, más en el caso de la crítica feminista, requiere una mínima mención a la inflexión que supone la llamada ‘muerte del autor’ decretada por Barthes y los consecuentes planteamientos formulados por Foucault sobre la figura del autor y sus funciones. Este campo de estudio es actualmente muy prolífico debido en parte a los debates que, desde la crítica feminista, se generan en torno a la autoría de las escritoras y a sus funciones en el espacio público, atendiendo especialmente al carácter altamente espectacularizado de las sociedades contemporáneas. Pérez Fontdevila y Torras Francès componen un esclarecedor estado de la cuestión en su texto “La autoría a debate: textualización del cuerpo-corpus (una introducción teórica)” (2015). Su propuesta, entre otras cuestiones, sugiere pensar conjuntamente las nociones de *corpus* (textual) y cuerpo, y resulta de gran utilidad para plantear las problemáticas que se derivan, desde una perspectiva feminista, de esa muerte del autor que decretara Barthes. Para Pérez Fontdevila y Torras Francès, “la obra producida por sujetos asociados con el cuerpo [...] es penalizada en el campo literario en tanto portadora de la experiencia corporal de su creador/a: es leída como una muestra del colectivo al que pertenece” (2015, p. 9); la premisa entraña los numerosos debates que se actualmente se libran entre la crítica literaria acerca de etiquetas como la de ‘literatura de mujeres’.

Vista desde la perspectiva de las escritoras, la muerte del autor no habría tenido el carácter revelador o rompedor que se le supone, sino que habría supuesto la permanencia en el anonimato y un borrado identitario que no era novedad sino norma:

Mientras que en el campo postestructuralista francés se reiteraba la necesidad ética de la abolición de la figura autorial, otras académicas trataban de paliar la supresión sistemática de la escritura de las escritoras, o al menos trataban de comprender los mecanismos de poder que han impedido históricamente que las mujeres alcanzaran una autoría plena (Cantero Sánchez, 2015, p. 136).

Sosteniendo premisas similares, ya en los años ochenta, Nancy Miller defendería que:

La decisión posmoderna de que el Autor ha Muerto junto con el sujeto no necesariamente es válida para las mujeres y para éstas prematuramente clausura la cuestión de la agencia [...]. Como el sujeto femenino jurídicamente ha sido excluido de la polis, por ende descentrado, 'sin origen', desinstitucionalizado, etc., su relación con la integridad y la textualidad, el deseo y la autoridad estructuralmente muestra diferencias importantes con respecto a esa posición universal (Miller, 1988, p. 106).

Es falso universal encarnado por lo masculino, al que Miller alude, supone una posición interesante ante la cual interrogar el rol de la autora en la actualidad y, más específicamente, un concepto como 'autora feminista'. ¿Qué entendemos hoy día como tal y, sobre todo, con qué fin buscamos o empleamos esta etiqueta? Podríamos hablar de cómo es vista su figura por los medios de comunicación, o cómo es promocionada en los circuitos culturales (incluyendo la parte promocional y publicitaria). El hecho de que una autora adopte un rol militante como figura pública, y que performe a partir de él sus funciones autoriales, pueden ser un punto de partida interesante para leerla desde ese marco; a su vez, la exposición y praxis pública de la autora repercute necesariamente en su producción textual y en el tipo de recepción que se da de la misma.

Trayendo a colación algunas perspectivas actuales de los estudios de autoría, pretendemos trazar las coordenadas sobre las cuales creemos conveniente estudiar la producción textual de Fallarás en relación con su

*performance* autorial, su rol como personalidad en la esfera pública y especialmente en entornos de activismo político. La autora, durante años, ha tenido presencia en las televisiones españolas por su desempeño del periodismo, profesión a través de la cual ha participado en otros medios como prensa o radio. Además, en los últimos años ha participado intensamente en redes sociales, desempeñando un tipo de actividad muy orientada al activismo y especialmente en torno al tema de la violencia contra las mujeres. En ese sentido, puede decirse que Cristina Fallarás es una personalidad pública que, al menos en España, es reconocida por su discurso político y por ser una de las caras visibles del activismo feminista y de izquierdas en los medios. Así, la recepción de su producción literaria se encuentra irremediabilmente mediada por estas circunstancias, como también por el contenido de su producción escrita no ficcional.

En trabajos anteriores, hemos planteado algunas aproximaciones a la *performance* autorial de Fallarás y al modo en que lleva a cabo sus 'funciones autoriales' (De Benito, 2021b, 2021c). En un artículo dedicado a su obra autoficcional *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (2013), apostábamos por entender su actividad periodística, su producción literaria y su activismo político como un todo, pues:

Todas estas manifestaciones se interpelan, se complementan, y completan así la obra híbrida de la autora, que se mueve entre lo ficcional y lo periodístico y que parece tener como fin último la protesta reivindicativa en torno a determinados temas muy concretos (De Benito, 2021b, p. 61).

Así como sucedía en su texto de 2013 sobre los desahucios y la crisis económica en España, un esquema similar se reproduce con *Las niñas perdidas* en lo tocante a los discursos feministas y el activismo en torno a las violencias machistas. Un ejemplo de ello es la lectura en paralelo a la que se presta *Las niñas perdidas* con el proyecto #Cuéntalo (del que surgió el libro *Ahora contamos nosotras* (2019)), o bien con la más reciente campaña testimonial que la autora ha lanzado a partir de su perfil de

Instagram, titulada #SeAcabó<sup>2</sup>. El *continuum* entre el periodismo, el activismo y la creación literaria en *Las niñas perdidas* se ve también ejemplificado por el hecho de que la historia nace de un caso real que llegó a manos de Fallarás por su ocupación de periodista. Esto es relatado por la propia autora en una presentación de la novela en 2014<sup>3</sup>, en la que “reivindica la vía literaria como forma posible de narrar aquello que el periodismo censura” (De Benito, 2021b, p. 62).

Planteadas las cuestiones por las que suscribimos un abordaje integral de la figura de Cristina Fallarás y su producción textual a diversos niveles, y perfilado el tipo de sujeto que esta encarna en la esfera pública, a continuación, desarrollamos una hipótesis concreta a propósito de *Las niñas perdidas*. Analizando en profundidad a su personaje protagonista, Victoria González, exploraremos la posibilidad de interpretarla en tanto sujeto político feminista. Además de por cómo se configura el personaje y de qué maneras se implica en la trama, proponemos leerla como un correlato intratextual de la autora. No exploraremos aquí los usos y posibilidades de la autoficción, tampoco rastreamos las fuentes extratextuales de uno u otro motivo de la trama. No obstante, proponemos observar en qué medida Fallarás ha construido para su obra a una ‘heroína feminista’, de perfil justiciero, que comparte analogías con su propia *performance* autorial en el espacio público.

Recuperando lo expuesto al inicio sobre los esquemas tradicionales del género negro, debe tenerse en cuenta cómo el rol del investigador implica el papel de un sujeto de conocimiento, es decir, alguien que emprende una pesquisa y que busca algo (generalmente, una *verdad*). Esto tiene que ver con la epistemología de la racionalidad en que se funda el género en sus orígenes, y partimos de ello para explorar de qué manera dicho papel es ocupado por ese personaje femenino que, aventuramos, hace de ese rol de indagación una forma de toma de conciencia política. Ya no solo por cómo se relaciona con el crimen que articula la trama, sino por cada

---

<sup>2</sup> Desde 2023, Fallarás sube periódicamente a su perfil de Instagram mensajes privados anónimos de mujeres contando sus experiencias de abusos sexuales en la infancia y la adultez, lo cual le ha valido varios intentos de censura de la cuenta en dicha plataforma.

<sup>3</sup> Nos referimos a la presentación de *Las niñas perdidas* en la 5ª Feria del Libro Internacional de Azcapotzalco, cuya grabación está disponible en la plataforma YouTube (Para Leer en Libertad, 2014).

elemento que condiciona su existencia debido a su condición de mujer, la investigadora del policial, encarnada aquí por Victoria González, se convierte en un actante narrativo de gran interés para los estudios literarios feministas.

El personaje de Victoria se construye en torno a una serie de atributos que, por un lado, resultan muy afines al modelo del héroe del *hard-boiled* y, por otro, desafían el modelo hegemónico de feminidad. Contrariamente a lo que la sociedad espera de ella, pese a estar embarazada<sup>4</sup> bebe, fuma, duerme poco, se alimenta mal, y se expone a constantes peligros físicos a los que la arrastra la investigación; además, utiliza un lenguaje soez y directo. De este modo, se aprecia muy explícitamente cómo se desborda el molde clásico al ser encarnado por una mujer, dado que resulta en un personaje como mínimo provocador, y que atenta contra la verosimilitud hegemónica.

Por otro lado, el desarrollo de la trama nos muestra cómo el personaje se va moviendo en un 'mundo de hombres', es decir, en esferas hegemónicas por varones; no solo por lo que respecta a la organización criminal que perpetra los asesinatos y el público que consume los vídeos, sino también el cuerpo de Policía. Estos espacios hipermasculinizados (en los que también participan, secundariamente, algunas mujeres), se convierten en entornos hostiles contra los que Victoria tendrá que lidiar, y en ese sentido se superpondrán como una capa más a la carga que acarrea el personaje. Además de resolver el caso y enfrentarse a esos *culpables en un sentido amplio*, deberá afrontar constantes y diversas violencias de las que es blanco precisamente por eso, por ser una mujer ocupando un espacio masculino que, se presume, no le corresponde.

Como hemos mencionado previamente, Victoria colabora con la Policía en la resolución del caso, aunque el personaje es muy consciente del lugar en el que se sitúa respecto a las estructuras de poder, y sabe lo inconsistentes que son la ley y la autoridad. Pese a que le solicitan su

---

<sup>4</sup> Esto tiene que ver con cómo la novela presenta diversos perfiles y conflictos asociados a la experiencia de la maternidad. Un aspecto muy presente en la obra y de indudable interés para los estudios literarios feministas, pero que queda fuera de este ensayo por motivos de extensión. Al respecto, consultar París-Huesca (2015, pp. 41-53).

colaboración porque la creen la única capaz de resolver el caso, deberá enfrentarse a constantes situaciones de cuestionamiento. Por lo que respecta a su embarazo, tanto sus propios compañeros (a quienes ella subcontrata como asistentes) como los agentes de policía o los propios criminales, emiten juicios constantes sobre lo poco recomendable que resulta el hecho de que se implique en el caso estando embarazada. Por parte del comisario, se sugiere también el cuestionamiento de su vida sexual al preguntarle este quién es el padre de la niña que espera. Todas ellas conforman una lista de opiniones formuladas desde el paternalismo que hacen confluír las éticas de hombres de todo perfil (policías, detectives, asesinos, compañeros). Críticas que ella, por su parte, desoye completamente.

Pero además de la configuración del propio personaje, y como venimos advirtiendo, el perfil de 'heroína feminista' se ve completado por el modo en que el personaje se implica en la trama de tortura, violación y asesinato de las niñas secuestradas. De acuerdo con lo esperable del detective *hard-boiled*, se produce una cierta implicación emocional con el crimen; en este caso, dicha implicación conlleva la rabia hacia los perpetradores y una actitud justiciera en su voluntad de hacerles pagar por el crimen cometido (aunque, finalmente, el conflicto desbordará su capacidad de actuación).

La posición que toma Victoria ante el crimen parte de un alto nivel de concienciación respecto a las violencias contra las mujeres y las formas que estas adoptan en el terreno social. La detective se relaciona con el crimen alternando posturas de distanciamiento y de acercamiento que dejan huella en la narración de diferentes pasajes. El siguiente ejemplo muestra la reacción de la detective cuando le confirman el nombre de una de las niñas y ve su fotografía. A través de él comprobamos cómo el relato combina estrategias de alejamiento e impersonalización de las niñas con otras opuestas, de acercamiento e individualización. Su reacción somática no es sino un ejemplo más de la identificación afectiva con las víctimas:

Una arcada la obligó a callar y levantarse de la silla por preocupación. Andrea. ¡Andrea! Era la primera vez que nombraba a la niña y se le aflojaron las piernas. De repente, el encargo, era una niña, una niña con pelo largo que se llama Andrea y era más rubia que su hermana, con el pelo menos rizado, y a juzgar por el resto de la foto, más responsable o

menos risueña. [...] Hasta el momento había conseguido que su encargo fueran dos números, la muertita primera y la muertita segunda, dos números y su cinismo a prueba de bombas, las muertes uno y dos, o muchas veces nada, que no fueran nada. [...] Entonces vomitó (Fallarás, 2011, p. 110).

La perspectiva de distanciamiento permite a la investigadora racionalizar el crimen y comprender las relaciones y los poderes que componen la acción criminal; “se necesita distancia, joder, distancia”, asegurará la propia Victoria (Fallarás, 2011, p. 21). No implicarse emocionalmente, en un principio, hará que le sea posible llegar al final del asunto y resolver el caso. No obstante, se verá que esta posición de distancia, aunque continúa apareciendo a lo largo de la historia de manera intermitente, no le resulta posible en todo momento. La forma en que el personaje rompe dicha distancia y se implica emocionalmente en el caso, en cambio, dista de la emocionalidad que manifiestan otros personajes como Jesús o Genaro. Por la forma en que está construido el personaje de Victoria, como mujer consciente de las violencias que la rodean, esa implicación se produce desde el lugar del sujeto político feminista. Desde esta posición, por tanto, se permite a sí misma que el caso le afecte y convierte dicha implicación en una política de autodefensa que la llevará, entre otras cosas, a legitimarse como ejecutora de violencia<sup>5</sup>. Dirigiéndose imaginariamente a su futura hija, piensa y dice:

Yo no seré la mejor, pequeña, dijo en un susurro, yo no seré una madre modélica ni pienso mostrarte el camino recto a ningún sitio, yo tengo rabia y muchas pensiones con chinche en mi pasado, pero al primer hijodelagranputa que te ponga la mano encima para retirarte de mi lado aunque sea por un minuto, lo mato, juro que lo mato, y sé cómo hacerlo. [...] Esta es mi rabia, estas son mis maneras. (Fallarás, 2011, pp. 103-104).

Retomando el enigmático mensaje que, al principio de la historia, Victoria recibe junto con el encargo, no solamente se le encomienda que resuelva el crimen, sino que se le pide, mediante esa búsqueda de ‘culpables en un

---

<sup>5</sup> Por motivos de extensión, no desarrollamos el tema de las mujeres como agentes de violencia y los debates sobre su legitimación. Para ampliar información al respecto, recomendamos consultar los trabajos de Agra Romero (2012, 2015) y Godsland (2002).



sentido amplio', que *piense* sobre el crimen. De este modo, cobra un sentido revelador y actualizado el gesto de colocar a un personaje como Victoria en el lugar de la investigadora. Un lugar de sujeto de conocimiento que le exige reflexionar sobre las violencias y poderes que rodean al crimen; ese es su cometido.

## Conclusiones

El análisis desplegado en torno a la novela *Las niñas perdidas* ha servido al propósito de estudiar la tensión entre las convenciones de un género literario tradicionalmente masculinizado, y la incursión de las mujeres en él. Por un lado, se ha abordado la insoslayable cuestión de la autoría, germen de numerosos debates y polémicas que a día de hoy distan de estar agotados. Por otro, y más allá, se ha puesto en diálogo el rol de la creadora con el de la heroína ficcional de la obra, por tratarse esta específicamente de un sujeto de indagación, conocimiento, y toma de conciencia.

En el desarrollo de nuestras hipótesis, hemos tratado de demostrar la factibilidad de interpretar a la investigadora del policial como una representación posible del sujeto político feminista, en tanto mujer que ocupa un lugar de búsqueda que deriva en toma de conciencia, y en una consecuente acción que a menudo persigue la justicia social. Esta propuesta, sirve también para observar de qué formas el rol clásico del héroe del policial es ya no solo ocupado, sino *okupado*, desde posiciones críticas y desestabilizadoras.

Por supuesto, y aunque se haya buscado tender puentes y avistar matrices comunes, este es un trabajo lógicamente limitado por tratar el caso de una única novela, y por ello no busca en ningún caso otorgar al análisis realizado la categoría de representativo. Esta mínima aportación, sin duda, se enriquecerá al entrar en diálogo con tantos otros estudios de caso, y estudios comparativos, que se desarrollen en múltiples geografías y momentos, y desde diversas disciplinas de conocimiento. Así, su fin último es contribuir a la compleja cartografía de un fenómeno de indudable interés para la crítica literaria, esto es, los usos subversivos de los géneros literarios convencionales.

## Referencias

- Agra Romero, M. X. (2015). Violencia(s): hacer correr la sangre. En E. Losada Soler y K. Paszkiewicz (Eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres* (pp. 19-39). Icaria.
- Agra Romero, M. X. (2012). Con armas, como armas: la violencia de las mujeres. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, 49-74. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/773>
- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Penguin Random House.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Lumen.
- Arisó Sinués, O. y Mérida Jiménez, R. M. (2010). *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la "violencia de género"*. Egales.
- Barjola, N. (2018). *Microfísica sexista del poder*. Virus.
- Cantero Sánchez, M. (2015). 'Salvo si susurra...': Reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 134-139. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241148](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241148)
- Colmeiro, J.F. (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Anthropos.
- De Benito Mesa, I. (2021a). 'Soy la inspectora Murillo'. Acerca de la violencia machista en *La casa de papel*. *Feminismo/s*, 37, 263-288. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.11>
- De Benito Mesa, I. (2021b). Y de pronto nos mandaron *A la puta calle*: el caso Cristina Fallarás. En C. Moyano Arellano y I. De Benito Mesa (Eds.), *Narrar el conflicto económico. El papel de la economía en la literatura* (pp. 559-573). Ediciones de la Universidad de Valladolid.
- De Benito Mesa, I. (2021c). Papel crítico 74. *Ahora contamos nosotras. Papeles del CEIC*, 2021/1, 1-5. <https://doi.org/10.1387/pceic.21248>
- De la Garza-Aguilar, J. y Díaz, M. (1997). Elementos para el estudio de la violación sexual. *Salud pública Mex*, 39, 539-545.
- Del Monte, A. (1962). *Breve historia de la novela policiaca*. Taurus.
- Fallarás, C. (2011). *Las niñas perdidas*. Roca.
- Fallarás, C. (2013). Historia de una cicatriz. En A. V. López y C. Ospina (Eds.), *Barcelona negra* (pp. 193-206). Edhasa.
- Fallarás, C. (2014). Yo pago, tú lo otro: una aventura de Victoria González. En I. Pertusa Seva (Ed.), *Fundido en negro. Antología de relatos del mejor calibre criminal femenino* (pp. 123-130). Alrevés.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja*. Traficantes de Sueños.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1978). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta.
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Gernika gogorautz.

- El rol de la investigadora en ficciones del género negro. Victoria González o la heroína feminista en *Las niñas perdidas ...*
- Godsland, S. (2002). Mujeres que matan: violencia femenina y transgresión social en la novela criminal femenina española. *España contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 2(15), 7-22.
- Koulianou-Manolopoulou, P. y Fernández Villanueva, C. (2008). Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación. *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 14, 1-20. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v0n14.470>
- Losada Soler, E. y Paszkiewicz, K. (Eds.). (2015). *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Icaria.
- Mattalia, S. (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Iberoamericana.
- Miller, N. K. (1988). *Subject to Change. Reading Feminist Writing*. Columbia University Press.
- Osborne, R. (2009). *Apuntes sobre la violencia de género*. Bellaterra.
- Para Leer en Libertad [paraleerenlibertad]. (2014). CRISTINA FALLARÁS "Las niñas perdidas" [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FgscTkenVvQ>
- París-Huesca, E. (2015). (Re)apropiación de la novela detectivesca: la novela de(l) género en *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás. En E. Losada y K. Paszkiewicz (Eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres* (pp. 41-53). Icaria.
- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: textualización del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 1-16. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241138](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138)
- Piglia, R. (2015). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Puleo García, A. H. (2008). La violencia de género y el género de la violencia. En Puleo García, A. H. (Coord.), *El reto de la igualdad de género: nuevas perspectivas en ética y filosofía política* (pp. 361-371). Biblioteca Nueva.
- Reyes, D. (2023). *Miseria*. Penguin Random House.
- Reyes, D. (2019). *Cometierra*. Sigilo.
- Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Paidós.
- Ugena Sancho, S. (2023). Violencia de género en Alegre Zahonero, L., Pérez Sedeño, E. y Sánchez Madrid, N. (Eds.), *Enciclopedia crítica del género: una cartografía contemporánea de los principales saberes y debates de los estudios de género* (pp. 487-495). Arpa.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 107-122

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 14 FEB 2024 – ACEPTACIÓN 28 JUN 2024

## **La trata de mujeres en la novela criminal escrita por autoras argentinas: *La Varsovia* y *Cornelia***

*The trafficking of women in crime novels written by Argentine female writers: La Varsovia and Cornelia*

**Oswaldo Di Paolo Harrison**

Austin Peay State University

Estados Unidos

[dipaolo@apsu.edu](mailto:dipaolo@apsu.edu)

<https://orcid.org/0009-0003-5124-3459>

**Allen Guillermo Rivas-Prado**

Asbury University

Estados Unidos

[allen.rivasprado@asbury.edu](mailto:allen.rivasprado@asbury.edu)

<https://orcid.org/0009-0000-1537-8370>

### **Resumen**

El presente trabajo analiza el surgimiento de escritoras argentinas en la novela negra en el nuevo milenio, como es el caso de Patricia Suárez y Florencia Etcheves. Este fenómeno destaca la ruptura con el machismo literario del género policial. Uno de los enfoques de este estudio consiste en la representación de la tiranía sobre las mujeres en los siglos XX y XXI, lo cual evidencia la continuidad de la esclavitud sexual y la violación de los derechos humanos. A través de un análisis comparativo entre las obras de estas autoras, se muestra cómo la opresión y explotación de la mujer persisten a lo largo del tiempo, subrayando la necesidad de supervivencia de las víctimas y los

mecanismos de control social que las perpetúan. *La Varsovia* y *Cornelia* presentan un universo que resuena en el presente. Así, se confirma la persistencia de estos sistemas de poder con diferentes actores, pero con el constante sufrimiento y vulnerabilidad femenina.

**Palabras clave:** mujeres, trata de blancas, control, víctimas, espacio.

### **Abstract**

This article examines the emergence of Argentine women writers in the crime novel genre in the new millennium, such as Patricia Suárez and Florencia Etcheves. This phenomenon highlights a break from the literary machismo traditionally associated with the crime genre. One focus of this study is the portrayal of tyranny over women in the 20th and 21st centuries, revealing the ongoing issues of sexual slavery and human rights violations. Through a comparative analysis of these authors' works, it illustrates how the oppression and exploitation of women persist over time, emphasizing the victims' need for survival and the social control mechanisms that perpetuate such situations. *La Varsovia* and *Cornelia* present a universe that resonates in the present, confirming the persistence of these power systems with different actors, yet with the consistent suffering and vulnerability of women.

**Keywords:** women, white slavery, control, victims, space.

## **Introducción**

Es innegable que el nuevo milenio ha producido una oleada de escritoras argentinas en la novela negra<sup>1</sup>. Si el género policial<sup>2</sup> se desarrolló

---

<sup>1</sup> Entre las escritoras más destacadas del género policial se encuentran: Alicia Plante, Carolina Cobelo, Florencia Etcheves, Patricia Sagastizábal, Claudia Piñeiro, Gabriela Cabezón Cámara, Tatiana Goransky, María Inés Krimer, Melina Torres y Selva Almada, entre muchas otras.

<sup>2</sup> En el contexto de esta investigación se utiliza el término "género policial" haciendo referencia a la rama de la novela negra, la cual, a diferencia de la corriente del policial clásico, se enfoca en las razones por las cuales se comete el crimen sin hacer hincapié en averiguar cómo o quién lo perpetra. Este ensayo toma la definición de José Colmeiro, escritor español, quien sostiene que "la novela policiaca negra actúa de forma catártica para liberarse colectivamente –autor y lector– del fantasma de violencia del pasado [...] y aliviar al mismo tiempo el horror de la violencia de la vida cotidiana del presente, la

centralmente en las manos de escritores masculinos, el siglo XXI ha logrado romper con el machismo literario de la novela criminal. Estas nuevas voces femeninas renuevan el género expandiendo los horizontes temáticos, las perspectivas de personajes, y rompen los estereotipos de la mujer dentro de la ficción detectivesca, pero, al mismo tiempo, mantienen el propósito de recalcar los diferentes aspectos corrompidos de la sociedad actual, elemento típico de la novela policial contemporánea.

A manera de ejemplo, la escritora Alicia Plante, en *Verde Oscuro* (2014), presenta el problema de la crisis ambiental por medio de la expropiación natural y la urbanización. Plante, en la línea temática de detectives, revela la apropiación ilegítima de tierras naturales para proyectos urbanísticos, sin considerar las consecuencias ecológicas. Asimismo, se expone el comercio vinculado a la naturaleza, donde en lugar de multiplicarla y conservarla, se intenta venderla al ciudadano. Mariá Inés Krimer, en *Sangre Fashion* (2015), se enfoca en la crisis laboral de la industria de la moda con sus talleres clandestinos y la sobreexplotación del individuo, así como también el estereotipo de que las modelos exclusivas tienen que lucir delgadas y el planteo de cómo sus cuerpos son objetivados por la industria y, hasta en ciertos casos, llevados a la prostitución<sup>3</sup>.

Otro tema destacado en la producción literaria de novela negra de autoras argentinas es el grave problema de la trata y del femicidio. Tal es el caso de *Chicas muertas* (2015) de Selva Almada. Por medio de una fusión periodística-literaria se relata la impunidad de femicidios perpetrados en el interior del país. La novela explora la narrativa regional a través de informes judiciales, conversaciones con familiares y allegados de las víctimas, y las vivencias personales reveladas por la voz narrativa. Este texto literario retrata vívidamente la atmósfera local, sumergiendo a los lectores en las dinámicas legales y socioculturales de un entorno provincial. La exploración

---

corrupción, la escalante agresividad, la pérdida de seguridad y hasta el valor de la vida humana” (1994, p. 217).

<sup>3</sup> *Sangre Kasher* (2010), *Silicona Express* (2013) y *Sangre Fashion* (2015) conforman la trilogía de novelas policíacas protagonizadas por Ruth Epelbaum. En *Sangre Kasher* se vincula la desaparición de Débora y las oscuras actividades de la banda Zwi Migdal, manteniendo el diálogo de la trata de mujeres en la literatura criminal, escrita por autoras argentinas, y que se desarrolla en este ensayo mediante el análisis de *La Varsovia* y *Cornelia*.

entrelazada de tres feminicidios combina elementos poéticos con relatos factuales, entrelazándolos con varios casos recordados por la narradora y otros personajes para garantizar la preservación de la memoria colectiva<sup>4</sup>.

Las obras de Patricia Suárez y Florencia Etcheves se alinean con esta nueva ola de literatura criminal escrita por mujeres en Argentina que desafía los estándares masculinos prevalecientes en el género. Estas nuevas voces femeninas, además de ampliar los temas y las perspectivas de los personajes, también dismantelan los estereotipos arraigados en la ficción detectivesca. En este trabajo, por medio de un análisis comparativo de la obra teatral<sup>5</sup> *La Varsovia* (2001) de Patricia Suárez y la novela *Cornelia* (2018) de Florencia Etcheves, se escudriña cómo la novela y el teatro contemporáneos son medios útiles para reflexionar sobre las experiencias de las mujeres traídas de Europa del Este a Buenos Aires a principio del siglo XX, y cómo un siglo más tarde se perpetúa la esclavitud sexual de mujeres latinoamericanas en la Argentina y en España en el siglo XXI. La escritura femenina del policial, en ambos textos, expone un sistema similar de explotación, control y vigilancia y reflexiona sobre el envejecimiento prematuro y aniquilación al que son sometidas algunas víctimas. A su vez, las obras de estas autoras abordan y cuestionan temáticas de corrupción social, política y cultural que continúan vigentes en la sociedad actual.

## **Contexto de la trata de mujeres desde siglo XIX al XXI en *La Varsovia* y *Cornelia***

Según el informe periodístico de Ivette Trochon, “Rosario fue, después de Buenos Aires, una de las grandes plazas prostibularias argentinas” (2020, s. p.). Entre las causas que facilitaron este fenómeno social contaron su puerto al lado del río Paraná, el rápido desarrollo económico que propició la exportación de trigo y el gran flujo de inmigrantes que buscaban trabajo.

---

<sup>4</sup> Otros textos relevantes dentro de los femicrimes son *Le viste la cara a Dios* de Gabriela Cabezón Cámara, *La sombra del otro* (2014) de Alicia Plante y *Baldías* (2013) de Laura Rossi.

<sup>5</sup> En *Borges Oral*, Jorge Luis Borges puntualiza que “los géneros dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos” (2006, p. 63). Siguiendo el pensamiento borgiano, un género no se define solamente por cómo se escribe, sino también por cómo se lee. Este trabajo, aborda *La Varsovia* desde la mirada del relato policial.

El artículo de Trochon también menciona el crecimiento significativo de la ciudad de Rosario que en 1887 tenía 50.914 habitantes y en 1926 407.000. Este crecimiento, no obstante, provocó una disparidad de género. Los censos locales revelaron que en 1900 los hombres representaban el 53,4 de la población, cifra que aumentó al 54,2 en 1906 y así se mantuvo hasta finales de los años 1920 (Trochon, 2020, s. p.). Esta situación sentó las condiciones para que Rosario se convirtiera en la segunda ciudad argentina con mayor “trata de mujeres”. De esa manera, Rosario se llegó a conocer como “la ciudad de los burdeles” (Trochon, 2020, s. p.). Estos establecimientos proliferaron en distintas áreas, sobre todo en la “sección cuarta”, ubicada en el Centro y la estación de Sunchales, que se convirtió en el epicentro del comercio sexual de Rosario (Trochon, 2020, s.p.). Existe un corpus enorme sobre los estudios de la prostitución en Argentina en lo que abarca el último cuarto del siglo XIX hasta mediados del XX (Ben, 2018; Biernat, 2016; Daich y Sirimarco, 2014; Giuliatti, 2015; Guy, 1994; Miranda, 2011; Morcillo, 2021; Simonetto, 2019; Tiscornia, 2014; Orsi, 2018; entre otros). En la literatura también se ha tratado ampliamente el tema durante este periodo. La escritora rosarina Patricia Suárez, por ejemplo, ha abordado la prostitución de esa época en su pieza teatral *La Varsovia* (2001), en su trilogía dramática *Las polacas* (2002) y en su novela *En la Varsovia* (2019).

La pieza teatral *La Varsovia*, de Patricia Suárez, resalta el sistema de explotación y control al cual eran sometidas algunas trabajadoras sexuales y refleja el ciclo de duración de las futuras prostitutas traídas de Europa del Este, en este caso de Polonia. Suárez representa la manera en que estas mujeres eran sometidas a los espacios de vigilancia y control de estas redes clandestinas y cómo el envejecimiento, muchas veces prematuro, en el que estas mujeres alcanzaban una condición física desechables para el oficio, era lo único que las liberaba de estos espacios de vigilancia y “clausura” parcial que eran los prostíbulos, quilombos, boliches y lupanares de aquella época.

Siguiendo esta línea de denuncia, pero en un contexto más contemporáneo, la escritora Florencia Etcheves explica en “Violencia de género: triste realidad, buena ficción” que:



[...] una sociedad en la que se lastima, viola o mata mujeres y niñas no le es indiferente a la literatura. Si desde la ficción se puede llegar, tal vez, a alguna mujer víctima de violencia machista y colaborar para que se anime a salir de ese círculo de horror, entonces los libros se convierten en algo más que entretenimiento o cultura, pueden cumplir un rol social (Gigena, 2016, p. 1).

Esta urgencia de incluir la violencia de género en la literatura que presenta Etcheves se justifica, ya que la trata de mujeres en el siglo XXI se posiciona como uno de los negocios más lucrativos, ubicándose después del tráfico de drogas y armas como la empresa ilícita más redituable a nivel global (Hernández y Angueira, 2010, p. 1). Según el Informe sobre Trata de Personas 2018<sup>6</sup> del Departamento de Estado de los Estados Unidos, emanado de la oficina en Argentina dedicada al seguimiento y combate contra la trata de personas, se destaca que la República Argentina se presenta como un territorio que abarca tanto el “origen, tránsito y destino” de víctimas en manos de redes de trata de personas. Estas organizaciones buscan someter a los individuos con el fin de utilizarlas como mercancía en el negocio de la prostitución forzada. Entre las víctimas más recurrentes se encuentran mujeres argentinas, dominicanas, paraguayas, uruguayas y brasileñas. Al mismo tiempo, mujeres argentinas también son objeto de trata en Europa occidental (U. S. Department of State, 2018, p. 5).

Con el propósito en mente de indagar sobre este grave delito, Etcheves decide escribir *Cornelia*. En la entrevista “Si una periodista duda de la víctima de La manada, que se dedique a otra cosa”, realizada por Paula Cantó el 24 de junio de 2018, para el diario *El confidencial*, la escritora comenta que:

[...] me impulsó la revolución interior que yo tenía en ese momento, que aún sigue, es un fuego que no se apaga. Es lo que tiene que haber en la lucha de derechos para las mujeres. Dentro del abanico enorme de violencias machistas que sufrimos las mujeres, me impulsó querer meterme con este caso porque está bastante invisibilizado. Tiene mucho prejuicio y me gustaba poder interpelar a todas las partes que forman la cadena para que el delito de trata pueda existir, que tiene que ver con las complicidades policiales, judiciales y también con las sociales: cuando a

---

<sup>6</sup> Se incluyen los datos del reporte de 2018, ya que coincide con el momento en que se publica la novela.

veces hacemos como que no vemos, estamos sin querer siendo cómplices y quería interpelar por ese lado. Por eso elegí ese caso (p.1).

Tanto Etcheves como Suárez pretenden visibilizar este delito a través de la literatura policial. En el caso específico de *La Varsovia*, la trama pertenece a la trilogía polaca y cuenta la historia de Rachela, joven de origen polaco que se dirige en barco a la Argentina con un proxeneta llamado Schlomo, posible miembro de la red clandestina Zwi Migdal<sup>7</sup> y su asistente Mignón (Esther, Yésterle), otra joven polaca hija de un rabino que años atrás también fue desarraigada de su familia por Schlomo, quien le prometió casamiento y la obligó a prostituirse una vez llegada a la Argentina. Rachela y Mignón compiten por la atención de Schlomo, quien las utiliza como mercancía en su negocio de prostitución. Ambas mujeres experimentan una tensión emocional-agresiva que termina en un intercambio de roles, donde la víctima (Rachela) se convierte en victimaria.

Entre finales del siglo XIX y la década de 1930, Rosario experimentó un notable crecimiento económico e industrial gracias a la construcción del puerto. La prostitución se hizo presente en la ciudad, con establecimientos formales y prostitución callejera. La regulación oficial varió, desde políticas represivas hasta una regulación más tolerante. A pesar de la ordenanza de 1874, las “casas de tolerancia” continuaron aumentando en Rosario (Daich y Sirimarco, 2014, p. 81), llegando a sesenta y un prostíbulos en 1896. El grupo de proxenetas y delincuentes judíos conocidos como la Zwi Migdal se destacó en el comercio de mujeres extranjeras en burdeles de Rosario y Buenos Aires. A partir de la década de 1930, el negocio de la prostitución se vio amenazado por las redadas policiales tras el desmantelamiento en Buenos Aires de la Zwi Migdal, a causa del escándalo mediático que ocasionó la denuncia de Raquel Liberman y por la implementación de la Ley 12,331. Así, “la Argentina se convertiría”, declara Marisa Miranda, “en un

---

<sup>7</sup> La más notoria de estas organizaciones fue la Zwi Migdal (1906-1937). Aunque tuvo su sede en Buenos Aires, ZM también operó en la ciudad de Rosario. Esta organización clandestina se especializaba en la prostitución forzada y reclutaban principalmente a mujeres de Europa del Este. La Zwi Migdal ejercía un poder absoluto sobre las víctimas, controlándolas por completo. Su presencia dejó una marca importante en la historia de la prostitución en Argentina, evidenciando los problemas y desafíos asociados a la trata de personas. La Zwi Migdal comenzó a desmantelarse en 1929, cuando Raquel Liberman, una inmigrante polaca entre las numerosas víctimas sometidas a la prostitución, valientemente decidió denunciar a esta organización ante las autoridades judiciales.

faro latinoamericano— un programa de lucha antivenérea de tinte eugenésico” (2011, p. 97).

Dentro del mismo tema de la trata de mujeres, la novela *Cornelia* indaga la desaparición de Cornelia Villalba durante un viaje a El Paraje, Patagonia, junto con sus compañeras de secundaria: Manuela Pelari, Mariana García, Leonora Durán y Micaela Bordón. Aunque su cadáver nunca es encontrado, la detective Manuela Pelari reabre el caso diez años después al descubrir pistas. En su investigación, se sumerge en una red internacional de trata de mujeres, relacionada con la desaparición de Cornelia y la explotación de otras mujeres en la prostitución. Además, Manuela descubre que Cornelia está viva y ha pasado de ser una víctima de esclavitud sexual a convertirse en una opresora más de la banda para poder sobrevivir su destino. En cuanto al contexto histórico del texto en Argentina, específicamente, la convocatoria formalizada en protesta del femicidio de Chiara Páez, una joven rosarina de 14 años asesinada por su novio Manuel Vallejos, de 16 años, se llevó a cabo en 2015 gracias a la iniciativa de periodistas y activistas. Chiara, embarazada en el momento de su brutal asesinato a golpes y enterrada en el patio de la casa de sus abuelos, se convirtió en el trágico catalizador de la convocatoria del 3 de junio de 2015, conocida como “Ni una menos”, destinada a protestar contra los femicidios en el país (De los Santos, 2016, p. 1). De acuerdo con el Observatorio de Femicidios en Argentina “Adriana Marisel Zambrano”, establecido en 2009 por la Asociación Civil La Casa del Encuentro, se produjeron 1808 femicidios entre el período de 2008 al 2014. Fueron asesinadas 277 mujeres en 2014, 286 muertes registradas en 2015 y en 2017, los asesinatos llegan a un total de aumento a 295 (La Casa del Encuentro, s. f., s. p.)<sup>8</sup>.

En su novela *Cornelia*, Florencia Etcheves hace referencia al movimiento “Ni una menos” y dedica su obra a nueve mujeres que lideraron la agrupación contra el femicidio, a quienes rinde homenaje<sup>9</sup>. La autora, como miembro activo de “Ni una menos” y comprometida en la lucha contra la violencia de género, denuncia el crimen de la trata de mujeres en Argentina, un tema

---

<sup>8</sup> Nuevamente se mencionan los reportes de femicidios hasta la fecha de publicación de la novela.

<sup>9</sup> Las organizadoras son Marina Abiuso, Ingrid Beck, Ana Correa, Mercedes Funes, Micaela Lisbon, Marcela Ojeda, Hinde Pomeranic, Valeria Sampero y Soledad Vallejos.

central en la trama de su novela. Etcheves, al hablar de su obra, expresa su interés en abordar la trata de mujeres con fines de explotación sexual, utilizando la ficción como medio para denunciar, difundir y contribuir a la lucha contra este delito (Gigena, 2016, p. 1).

### **Prostitución, control y vigilancia en *La Varsovia* y *Cornelia***

Uno de los méritos de *La Varsovia* es la representación, en una escala menor por supuesto, del proceso predatorio de rufianes como Schlomo, quien se dedicaba a captar jóvenes de familias judías empobrecidas en pueblos de Polonia y Ucrania. Estos individuos, aprovechando la vulnerabilidad económica de estas jóvenes, se presentaban como personas de bien que habían prosperado en América y le prometían matrimonio a cambio de viajar con ellos a la Argentina. Algunas de estas jóvenes eran engañadas y obligadas en contra de su voluntad a prostituirse<sup>10</sup>. La pieza de Suárez, a pesar de su minimalismo narrativo, documenta bien este proceso. Al principio de la obra, Rachela le dice a Mignón que su situación familiar venida a menos no siempre fue así, infiriendo que la pobreza ha sido el motivo principal por el que se decidió a emigrar a Argentina con Schlomo. También, Rachela muestra indicios de que está enamorada de este sujeto, quien, como se lo hace saber a Mignón, le ha prometido desposarla: “Apenas bajemos en Buenos Aires nos vamos a casar” (Suárez, 2014, p. 4). Mignón, quien ya conocía la historia por haberla vivido en carne propia años atrás cuando Schlomo le hizo la misma promesa, continuó siguiéndole el juego para facilitarle la argucia al rufián, de quien ahora era cómplice en su reclutamiento de futuras prostitutas como también le ocurrió a su amiga Bronia.

En el caso de *Cornelia*, las víctimas no eran necesariamente mujeres empobrecidas. Algunas eran elegidas dentro de la clase alta para ser vendidas en el mercado de empresarios (Etcheves, 2016, p. 88). En el caso

---

<sup>10</sup> Donna Guy menciona cómo muchas jóvenes judías (no necesariamente polacas) eran secuestradas y encerradas en la habitación de un barco para luego ser recluidas en burdeles en Argentina. Otras eran obligadas por sus maridos a ejercer y cuando oponían resistencia acababan en el hospital (1994, p. 33). Vale aclarar que esto no siempre era así, sobre todo con las mujeres provenientes de Europa del Este, como Polonia y Ucrania, bajo falsas promesas de trabajo o matrimonio.

específico de *Cornelia*, ella es raptada al tratar de encontrar el baño en un bar y por accidente entra en una habitación donde apresaban a las víctimas de la trata. La misma autora de la novela confiesa que uno de los mensajes centrales transmitidos en *Cornelia* es precisamente advertir a las mujeres argentinas de que la vulnerabilidad no se limita exclusivamente a grupos expuestos por motivos socioeconómicos, sino que las “violencias machistas, extremas o no extremas” afectan a todas las mujeres (Cantó, 2019, p. 1).

Así como en *La Varsovia*, donde la víctima se convierte en victimaria, en *Cornelia*, la protagonista busca personalmente a su captor y, al encontrar al Egipcio, el mafioso la apoda de inmediato “Sirena”. La determinación de Sirena radica en conocerlo cara a cara porque, según sus propias palabras, “desde hace años, ese hombre maneja mi vida. Bueno, ahora el volante lo quiero manejar yo. Puedo hacerlo” (Etcheves, 2016, p. 277). La Sirena, en este giro de la trama, se transforma en opresora. No teme al Egipcio debido a las numerosas experiencias de violación, tortura y peligros a los que se ha enfrentado, y sabe que él “maneja los hilos de cantidades de muñecas que son obligadas a ofrecer su carne en sacrificio, para que él tenga una vida de opulencia” (Etcheves, 2016, p. 300). La casualidad la lleva a que Sirena asuma el control de las esclavas. El Egipcio tenía problemas con mujeres que se habían escapado, había adquirido chicas por una suma considerable de dinero y la mercancía no justificaba la inversión realizada. Aunque inicialmente el Egipcio no creía que una mujer pudiera “regentear la mercadería”, finalmente accede (Etcheves, 2016, p. 327).

En cuanto al monitoreo de las víctimas, desde el principio de *La Varsovia* se puede observar cómo estas mujeres víctimas de la “trata de blancas”<sup>11</sup> son sometidas a un espacio de vigilancia y “clausura” parcial que durará mientras ejerzan como prostitutas y cesará en el momento que sus cuerpos dejen de dar ganancias al oficio como le sucedió a Bronia, la amiga polaca de Mignón. Así se lo hace saber Mignón a Rachela cuando esta le pregunta: “¿Y ella qué hace ahora? ¿Dónde está? ¿Usted sabe? [...] No... Sí... Hace tiempo que no la veo. Debe vivir en Rosario. La última vez que la vi estaba

---

<sup>11</sup> Nombre con el que se denominó al fenómeno de explotación sexual que involucraba la captación, transporte y venta de mujeres y niñas con fines de prostitución. En el caso de Argentina, desde finales del siglo XIX hasta la década de 1930, se destacó la presencia de redes de trata de blancas como la Zwi Migdal y la Asquenasum que operaban en el país e internacionalmente.

muy gorda” (Suárez, 2014, p. 15). Pero, mientras estas mujeres están en condiciones de ser explotadas, sus proxenetas las recluyen a lo que Michel Foucault llama espacios de “clausura” parcial, los cuales “no [son] ni constante[s], ni indispensable[s], ni suficientes en los aparatos disciplinarios. Estos trabajan el espacio de una manera más flexible y fina” (2002, p. 131). Lo que el filósofo francés sugiere es que los aparatos de control operan de manera más compleja, utilizando estrategias más flexibles y sutiles para controlar y organizar el espacio.

Esto implica que la idea de una clausura física o encierro total no es necesariamente el único mecanismo mediante el cual se ejerce el poder disciplinario y el control. En el contexto de la prostitución, este planteamiento espacial de Foucault adquiere otra dimensión interpretativa porque funciona como un engranaje utilizado por los aparatos disciplinarios para controlar y regular esta actividad. Estos sistemas trabajan de manera flexible y sutil, valiéndose de diversas estrategias como la vigilancia, normas y reglamentos, intervención en los espacios, controles de salud (en el caso de las autoridades) y regulación de interacciones. Esto implica que el control va más allá de encerrar a las personas en espacios determinados e invita a reflexionar sobre las complejidades del control y la regulación en la prostitución, y cómo pueden afectar la vida y la autonomía de las personas involucradas.

Las dos protagonistas de la pieza de Suárez dejan entrever que estos espacios de control y “clausura” parcial no se limitan al encierro físico y restricción total. Esta aseveración se ejemplifica cuando Rachela le sugiere a Mignón que baile con un joven que parece estar interesado en ella. Mignón bien pudo hacerlo, pues a pesar de estar controlada por Schlomo, “[e]l negocio [l]e exige salir muchas veces. Y además [ella] no [tiene] un novio a quien darle celos” (Suárez, 2014, p. 11). Sin embargo, Mignón, que trabaja para Schlomo, y quien al parecer sospecha que ese individuo que la corteja puede ser un proxeneta como él, teme ser objeto de su ira. En cuanto a Rachela, Schlomo ejerce una vigilancia constante y busca establecer un control sobre ella mediante la mirada y la atención persistente:

A lo mejor. O me busca con la mirada... Estemos donde estemos, él me busca con la mirada: quiere que yo lo mire, y cada vez que lo miro, él tiene

sus ojos posados en mí. No me pierde pisada. A veces, cuando estoy en la borda, me doy cuenta que él contempla mi sombra. ¡Mi sombra! ¿Se da cuenta? ¡Contempla mi sombra con la misma insistencia con que nosotras contemplamos el mar! (Suárez, 2014, p. 15).

Estas palabras de Rachela, donde se describe la intensa atención y observación de Schlomo hacia ella, sugiere que su control y vigilancia pueden manifestarse de formas sutiles y complejas, puesto que implica una interacción constante y una influencia que trasciende los límites físicos.

En el caso de *Cornelia* la supervisión de las esclavas sexuales se manifiesta por medio de una extrema violación de los derechos humanos. Al perder su libertad, Cornelia experimenta días de privación de alimentos y permanece encadenada en una habitación. Cuando decide expresar su desesperación con un grito, la respuesta es despojarla de su ropa y arrojarle un balde de agua fría (Etcheves, 2016, p. 96). La novela recalca que la mujer virgen y de tez blanca es mercancía deseada por clientes poderosos y millonarios. La estricta vigilancia que recibe es debido a su valor como producto, ya que se cotiza privilegiadamente. Un cliente en la novela expresa que “el deleite de penetrar a una chica virgen no se lo daba nadie” (Etcheves, 2016, p. 152) La violación del cliente pone a Cornelia en un plano inferior. Por esta razón, es vendida al Egipto y transferida a España. Eventualmente, Cornelia adquiere cierta libertad, ya que pasa a encargarse de las esclavas nuevas. Ahí ella experimenta un sistema de control más tenue y dúctil. De cualquier modo, la estructura de la banda de trata es compleja porque gobernantes y funcionarios públicos forman parte de la operación, lo que aumenta la vigilancia de las víctimas por miedo a ser expuestos. En la novela de Etcheves, El Cholo desempeña el papel de comisario en el pueblo y trabaja para el Egipto. Es el Cholo quien fotografía a la profesora de Cornelia y sus alumnas cuando llegan al hotel en Patagonia (Etcheves, 2016, p. 87). Además, Ramón Oreyana, ex jefe del Departamento Central de Policía de Buenos Aires está involucrado en la banda de trata (Etcheves, 2016, p. 241) y protege al Egipto (Etcheves, 2016, pp. 240-247).

Por otro lado, el Egipto asume la función de caudillo en el poblado, ocupando un espacio que normalmente debería corresponder al Estado, resaltando la marginación del gobierno frente a poderes alternativos surgidos en la sociedad. El Egipto paga por cualquier servicio necesario y

trabaja en colaboración con los demás. Para ilustrar este comentario, El Egipcio se encarga de reparar el sistema de cloacas, revitaliza la sala de parto del hospital y compra vehículos para la policía (Etcheves, 2016, p. 330). Estas acciones le otorgan poder, y toda la comunidad lo defiende y protege, ya sea directa o indirectamente, respaldando su negocio de trata. El narrador revela que “casi el 80 por ciento de las esclavas sexuales de Río Negro para abajo son propiedad” del Egipcio (Etcheves, 2016, p. 331). Su papel de líder lo beneficia para mantener el orden en su empresa. Esta fuerte intervención del Egipcio en el bienestar del pueblo junto al apoyo de la población y la complicidad del Estado delinear una estructura que asegura la vigilancia de la mujeres, pero, como el entorno es hermético, el monitoreo de las víctimas permite que vaya más allá del encierro y el confinamiento.

De cualquier forma, estos espacios de clausura –control y vigilancia–, sean parciales o completos, se desvanecen cuando el cuerpo femenino deja de ser un objeto de lucro. Así se origina otro riesgo –el femicidio– para estas mujeres desechadas por el desgaste de sus cuerpos. Como se vio en *La Varsovia*, esto le sucede a Bronia, la amiga polaca de Mignón, quien, al no ser mercancía de valor, ya no se sabe de ella y, supuestamente, como ya se ha comentado, vive en Rosario y se ha vuelto obesa. En el caso de *Cornelia*, el texto no deja pasar por alto el peligro de muerte. Cuando Cornelia está en España, ella cuenta que,

Había visto en callejones de Ibiza, Madrid y Barcelona las consecuencias de caer en manos de las redes de trata de los albaneses. Chicas mutiladas, quemadas con ácido, mujeres como zombis, infectadas con HIV y otras enfermedades venéreas, tiradas en la calle...no podían hablar (Etcheves, 2016, p. 250).

Este comentario denota la fragilidad de las víctimas y la cercanía al femicidio. De igual forma, Nadine es golpeada brutalmente junto a otras mujeres. Cuando el Egipcio las ve en tal mal estado ordena el asesinato de todas las esclavas, Cornelia incluida, porque ya la mercancía no da rédito debido a los golpes excesivos que sufren esos cuerpos vulnerables.

En definitiva, tanto *La Varsovia* como *Cornelia* conllevan el propósito de mostrar la violación de los derechos humanos de la mujer, transgresiones que se mantienen vigentes desde el siglo XIX en la Argentina. Estas



estructuras de poder y opresión se valen de mujeres indefensas, quienes son esclavizadas por su condición de pobreza y desesperación como en *La Varsovia* o en el caso de *Cornelia* por ser de la clase alta, lo cual las convierte en mercancía de lujo para clientes poderosos. Como lo comenta Etcheves en una de sus entrevistas, cualquier mujer sin importar su condición social corre el riesgo de ser víctima de la trata.

Asimismo, ambos textos bajo análisis, sin importar el siglo en el que son abusadas, muestra la necesidad de supervivencia de la mujer cautiva, quien hasta se puede convertir en un monstruo de opresión y violencia en contra de otras víctimas para sobrevivir. A pesar de la diferencia de siglos donde transcurre la trama, las obras estudiadas exhiben mecanismos similares de control y vigilancia parciales o completos, ya sea por medio de individuos específicos o un entorno de conspiración silenciosa de todo el pueblo por intereses económicos y bienestar social que provee la banda. Lo que es más, tanto en el siglo XIX como en el XXI, esos espacios de clausura se desvanecen una vez que la mercancía pierde valor y presentan la amenaza del abandono y, en ciertos casos, el femicidio. Finalmente, *La Varsovia* y *Cornelia* colocan al lector en un universo que resuena con familiaridad en el presente y recalcan que estos sistemas de poder continúan perpetuándose a lo largo de los siglos con diferentes actantes, pero siempre acarreado el sufrimiento y la vulnerabilidad de la mujer dentro del espectro de tormentos, golpazos, violaciones, desecho y femicidio.

## Referencias

- Almada, S. (2015). *Chicas muertas*. Random House.
- Ben, P. (2018). Historia global y prostitución porteña: El fenómeno de la prostitución moderna en Buenos Aires, 1880-1930. *REMS - Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 5/6, 13-26. <https://estudiosmaritimossociales.org/wp-content/uploads/2014/01/rem-s-nc2ba-5-6-dossier-gc3a9nero-y-clase-ben-1.pdf>
- Biernat, C. (2016). Entre el abolicionismo y la reglamentación: Prostitución y salud pública en Argentina (1930-1955). *Cuadernos del Sur – Historia* 40, 29-48. <http://hdl.handle.net/11336/68108>
- Borges, J. L. (2006). *Borges Oral*. Alianza Editorial.
- Cabezón Cámara, G. (2013). *Le viste la cara a Dios*. Eterna Cadencia Editora.
- Cantó, P. (13 de junio de 2019). *Etcheves: Si un periodista duda de la víctima de La manada, que se dedique a otra cosa*. El confidencial. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-13/entrevista-florencia-etcheves-cornelia-libro-feminismo-la-manada\\_1577849/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-13/entrevista-florencia-etcheves-cornelia-libro-feminismo-la-manada_1577849/)

- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Anthropos.
- Daich, D. y Sirimarco, M. (2014). Policía prostitución. Una relación pornográfica (El control de la prostitución en Argentina 1875-1936). *Jurídicas*, 9(1), 80-100. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/juridicas/article/view/4919>
- De los Santos, G. (2016). *Chiara Páez, el crimen de la adolescente que disparó las marchas de Ni una menos*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/seguridad/rufino-chiara-nid1905389/>
- Etcheves, F. (2016). *Cornelia*. Planeta.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) (Trad. A. Garzón del Camino). Siglo Veintiuno Editores.
- Gigena, D. (7 de febrero de 2016). *El nuevo género negro: novela policial con cara de mujer*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-nuevo-genero-negro-novela-policial-con-cara-de-mujer-nid1869039/>
- Giulietti, J. (28 de septiembre de 2015). *La trata de blancas en la ciudad de Córdoba en la década de 1930*. Academia. [https://www.academia.edu/16276174/LA\\_TRATA\\_DE\\_BLANCAS\\_EN\\_LA\\_CIUADAD\\_DE\\_C%C3%93RDOBA\\_EN\\_LA\\_DECADA\\_DE\\_1930](https://www.academia.edu/16276174/LA_TRATA_DE_BLANCAS_EN_LA_CIUADAD_DE_C%C3%93RDOBA_EN_LA_DECADA_DE_1930)
- Guy, D. (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955* (Trad. M. Egula). Sudamericana.
- Hernández, C. y Angueira, L. (2010). *Human Trafficking in Puerto Rico: An Invisible Challenge*. Universidad de Puerto Rico.
- Krimer, M. I. (2015). *Sangre Fashion*. Aquilina.
- La Casa del Encuentro. (s. f.) *Informe de investigación de femicidios en Argentina*. <https://www.lacasadelencuentro.org/femicidios03.html>
- Miranda, M. A. (2011). *Buenos Aires, Entre Eros y Tánatos. La prostitución como amenaza*. Scielo España. <https://scielo.isciii.es/pdf/dyn/v32n1/05.pdf>
- Morcillo, S. (3 de mayo de 2021). *Marco Teórico y Contexto*. TeseoPress. <https://www.teseopress.com/sexopordinero/chapter/marco-teorico-y-contexto/>
- Orsi, A. (2018). Prostitución reglamentada, moral sexual y familia patriarcal en Junín, Provincia de Buenos Aires (1891-1936). *Cuadernos De H Ideas*, 12(12), e011. <https://doi.org/10.24215/23139048e011>
- Plante, A. (2014). *Verde oscuro*. Adriana Hidalgo Editora.
- Rossi, L. (2013). *Baldías*. Erizo Editora.
- Simonetto, P. (2019). Los rufianes de Buenos Aires: Prácticas de proxenetismo global en la Argentina, 1924-1936. *Varia Historia*, 35(67), 311-344. <https://doi.org/10.1590/0104-87752019000100011>
- Suárez, P. (2014). *La Varsovia (Las Polacas III)*. CELCIT.

- Tiscornia, S. (2014, October 13). Entre el imperio del 'Estado de Policía' y los límites del derecho. Seguridad ciudadana y policía. *Nueva Sociedad* 191, 78-89. <https://www.pensamientopenal.com.ar/doctrina/39999-entre-imperio-del-estado-policia-y-limites-del-derecho-seguridad-ciudadana-y-policia>
- Trochon, Y. (22 de mayo de 2020). *La ciudad de los burdeles*. Barrio Pichincha. [www.barriopichincha.com.ar/la-ciudad-de-los-burdeles/](http://www.barriopichincha.com.ar/la-ciudad-de-los-burdeles/)
- U. S. Department of State. (29 de marzo de 2019). *Informe sobre Trata de Personas 2018*. U. S. Department of State. [https://2017-2021.state.gov/index.html?\\_g1=1\\*dorobv\\*.gclau\\*%20MTk2NDg3ODc2NS4xNzA0Mzg5Mzg3](https://2017-2021.state.gov/index.html?_g1=1*dorobv*.gclau*%20MTk2NDg3ODc2NS4xNzA0Mzg5Mzg3)



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 123-139

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 26 ABR 2024 – ACEPTACIÓN 31 MAY 2024

## Obras policiales de María Angélica Bosco, precursora del género en Argentina

*Detective literature by María Angélica Bosco,  
pioneer of the genre in Argentina*

**Claudia María Ferro**

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras  
Argentina

[cmferrop@gmail.com](mailto:cmferrop@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0005-5415-5686>

### Resumen

Este trabajo tiene como objeto de análisis dos obras de la autora argentina María Angélica Bosco (1909-2006): *La muerte baja en el ascensor* (1954/5) y *La muerte soborna a Pandora* (1956)<sup>1</sup>. Se las ha considerado desde una perspectiva literaria de señalamiento de las conexiones entre su producción literaria y su poética y una perspectiva lingüística en la búsqueda de evidencias de una “escritura femenina” en un género en que predominan los escritores varones. La poética se ha reconstruido a partir de diversos epitextos y metatextos, especialmente entrevistas y artículos periodísticos, y se analiza su concreción en estas dos novelas de la autora que, al cultivar el género policial, se diferenció de otras escritoras locales coetáneas.

Los objetivos se orientaron a considerar una novela tomada de la extensa obra de esta autora que ha sido traída a la actualidad por Ricardo Piglia en su colección “Serie del reciénvenido” (2013); describir la relación poética de autora y producción literaria y, finalmente, advertir la gravitación de las cuestiones de género femenino en su narrativa policial. La tarea

---

<sup>1</sup> Con el fin de agilizar la cita, se mencionarán ambas obras respectivamente con I y II.

metodológica consistió fundamentalmente en una instancia heurística de análisis del discurso literario y de los diferentes epitextos y metatextos que contienen su poética de autora y las representaciones en torno a su figura recogidas por el periodismo especializado.

**Palabras clave:** María Angélica Bosco, novela policial, escritura femenina.

### **Abstract**

This paper has as its object of analysis two works by the Argentine author María Angélica Bosco (1909-2006): *La muerte baja en el ascensor* (1954/5) and *La muerte soborna a Pandora* (1956). They have been considered from a literary perspective of pointing out the connections between her literary production and her poetics and a linguistic perspective in the search for evidence of a "feminine writing" in a genre in which male writers predominate. The poetics has been reconstructed from diverse epitexts and metatexts, especially interviews and journalistic articles, and its concretion is analyzed in these two novels by the author who, by cultivating the detective genre, differentiated herself from other contemporary local women writers.

The objectives were oriented to consider a novel taken from the extensive work of this author that has been brought to the present day by Ricardo Piglia in his collection "Serie del Recienvenido" (2013); to describe the poetic relationship between author and literary production and, finally, to notice the gravitation of female gender issues in her police narrative. The methodological task consisted mainly in a heuristic instance of analysis of the literary discourse and the different epitexts and metatexts that contain her authorial poetics and the representations of her figure collected by the specialized journalism.

**Keywords:** María Angélica Bosco, detective novel, feminine writing.

## **Introducción**

María Angélica Bosco, Syria Poletti, Silvina Ocampo son precursoras de las autoras que actualmente aclama la crítica, registran éxitos editoriales muchos de los cuales han llegado al cine. En cambio, aquellas primeras han seguido un camino de exclusión del canon (Oggioni, 2022), hecho traducido en baja participación en las colecciones de narrativa policial, ediciones de pocas tiradas y casi ninguna reimpresión. Es posible que la potencia literaria

de la narrativa criminal generada por escritores masculinos de habla inglesa haya opacado el brillo propio que las novelas de estas autoras, brillo que sí fue reconocido por lectores expertos y jurados que en su momento las premiaron con justicia, aunque el mercado editorial las dejó sumir en el olvido.

El renovado interés en el público moderno que ha provocado la segunda edición de *La muerte baja en el ascensor* – cincuenta y ocho años después de la primera- se convierte en una esperanza de traer a la luz muchas otras obras y de ponerse en contacto con la labor de escritoras como María Angélica Bosco que, contra toda expectativa, compaginaron la producción literaria con la labor que tradicionalmente les había asignado la sociedad, madres y amas de casa.

## **Consideraciones en torno al género policial**

Cuentos y novelas policiales aparecieron en la literatura universal a mediados del siglo XIX, con frecuencia en publicaciones periódicas en lengua inglesa y construyeron una tradición sólida basada en los siguientes elementos: autor masculino – centralidad de la trama – previsibilidad mimética – cultura anglosajona.

En sus formas breves y extensas con frecuencia suele asumir el carácter de literatura en serie, lo cual establece una especie de patrón común que da a la obra un doble carácter: la incertidumbre ante la trama, la previsibilidad ante el formato textual. En su forma más tradicional, cultivada entre otros por A. Conan Doyle, G.K. Chesterton y Ágata Christie, se denominó policial de enigma; con el correr del tiempo derivó hacia una forma nueva surgida en los EE. UU.: el policial negro. Llama la atención la prevalencia de estos dos únicos tipos en el universo de obras, o son de enigma o negros. El thriller parece una categoría nueva que asumiría rasgos de ambos.

Siguiendo a Castellino:

Al menos, en su visión más clásica, de raíz anglosajona- se define como el descubrimiento metódico y gradual, por instrumentos racionales, de un hecho criminal o, al menos, misterioso, que se basa en una tríada de personajes: delincuente – detective - víctima. Valoración de la tradición inglesa del género por sobre otras manifestaciones europeas y

americanas, y, consecuentemente preferencia por ciertos autores, ciertas precisiones genéricas en torno a lo policial: requisitos y relaciones con otras modalidades próximas y el papel del lector; preferencia por el cuento sobre la novela policial; motivos típicos; intelectualidad del género: primacía de la *detection* y rechazo de los “métodos científicos”; el componente psicológico y, en relación con esto, caracterización de la figura del detective; limitaciones y virtudes del género (1999, p. 91).

En Argentina pueden rastrearse antecedentes desde 1930 y, llegada la mitad del siglo alcanzó un momento brillante con la obra de J. L. Borges no solo como autor de policiales (en soledad y en colaboración) sino también como compilador y editor en la colección *El séptimo círculo*, de Editorial Emecé.

## **Consideraciones sobre la poética de autor**

Siguiendo la caracterización de Zonana, es “la reflexión de un autor literario sobre su objeto” (2007, p. 24). Influyen en ella tensiones de tres tipos: la articulación del individuo con su contexto, la dialéctica anterioridad/posterioridad de la reflexión con respecto a la creación efectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos y, finalmente, la relación programa/realización concreta (pp. 27-28).

En el caso de M. A. Bosco, ella comunica lo que podría denominarse su poética en diferentes entrevistas en los últimos años de su vida; esto implica una perspectiva retrospectiva, no escrita, recordada, probablemente ausente o en ciernes en la creación de sus primeras obras y, por ende, ciertas faltas de coincidencia entre su reflexión y la producción por la cual es antologizada y vuelta a la actualidad por Ricardo Piglia.

## **Notas sobre la autora y su producción literaria**

María Angélica Bosco fue una profesional de la escritura en géneros y circunstancias variadas: novelista, columnista de diarios, revistas y programas televisivos femeninos, guionista de series policiales y de un film, editora de revistas culturales, participante activo de programas de promoción de lectura. Vivió siempre en la ciudad de Buenos Aires, especialmente en Palermo y Recoleta, razón por la cual se definía como

“una tilinga de barrio Norte” (*sic.* entrevista de C. Piñero, 2014). Esta autorreferencia podría encontrar su correlato en la caracterización de personajes de la primera obra que alcanzó repercusión al obtener el segundo premio en el concurso literario organizado por la editorial Emecé (1955). Del mismo modo, rescata el hecho de que “Me miraban como a bicho raro” lo cual hablaría de una escritora no profesional, mujer, cultora de un género que desde el comienzo se asoció con los escritores masculinos.

Su producción literaria es amplia y diversa; está compuesta por textos de diversos géneros: novela policial, traducciones, ensayos, guiones de TV y de cine. Entre 1954 y 1996 escribió doce novelas –las tres primeras, *La muerte baja en el ascensor* (de 1954), *La muerte soborna a Pandora* (1956) y *La trampa* (1960) fueron premiadas en sucesivos concursos–; entre 1934 y 2003, cuentos y libros de cuentos; en 1967, un ensayo y en 1998, su última obra *Comedor de diario*.

## Notas sobre la poética de la autora

Se ha reconstruido a partir de sus declaraciones en diversas entrevistas: del 4/6/2004 por Daniela Aspeé Venegas registrada en revista *Archivos del Sur* (Bosco, 2004), sección Entrevistas, del 16/1/2006, por Silvina Frieria, registrada en la sección Cultura del diario *Página 12* (Bosco, 2006), por Horacio Semeraro en 03/2002 para la revista *pregón* literario de San Salvador de Jujuy y la última en la Audiovideoteca de Escritores en 2005.

Estos materiales contienen la fuente epitextual de la poética de María Angélica Bosco. En términos de Zonana:

Los epitextos son todos aquellos paratextos que no se encuentran materialmente anexados al texto en el mismo volumen y circulan ‘al aire libre’, en un espacio físico y social virtualmente limitado. Entre los epitextos se encuentran unos de naturaleza pública como, por ejemplo, el reportaje –con motivo de una reciente aparición–, el diálogo –como un encuentro más espontáneo y sin temática necesariamente preestablecida–, el coloquio –que consiste en un diálogo con varias personas–, y la conferencia (2007, p. 34).



Del abundante epitexto, se han tomado las declaraciones de la autora referido a tres tópicos centrales: cuestiones de género femenino, contenido y creación de la novela policial.

### **Acerca del componente femenino en la obra literaria**

Sus ideas acerca de la mujer son recurrentes en las entrevistas audiovisuales y de la prensa escrita; los entrevistadores le proponen conversar sobre el binomio mujer y literatura policial, motivados tal vez por la arrolladora presencia de escritores varones angloparlantes en este tipo de narrativa frente al hecho aislado de las novelas de M. A. Bosco. En la Audioteca explicaba:

El tema de la mujer me ha interesado [...]. Hay escritoras que configuran mujeres detectives que son independientes de los roles socialmente impuestos a las mujeres y por ello son criticadas [...]. No me gusta ver a los escritores encasillados en el sexo... son profesionales. Lo importante para mí es que cumplan bien con su profesión. El sexo me tiene sin cuidado [...]. La literatura femenina se ahogaba entre llantos y sábanas, las mujeres contaban sus historias con los hombres y yo no quería ingresar en ese camino [...] la novela policial me ofrecía la posibilidad de escribir algo que no se comprometía con mi identidad femenina... Al final, algo que no fuera autobiográfico (2005, s. p.).

En 2006 también compartía esta reflexión:

No soy feminista, no abogo por la igualdad de sexos, por el reconocimiento de la libertad de la mujer, en el sentido de que se capacite; si no lo hace, no puede pedir la igualdad. [...] He luchado por los derechos de la mujer y he vivido reclamando mis derechos, pero no la responsabilidad de poder desempeñar el cargo que pretendía. Eso no es ser feminista, es ser femenina. [...] La mujer femenina quiere compartir la vida con un hombre, la mujer feminista está contra el hombre (s. p.).

Y, en relación con la literatura, agregaba que “la literatura femenina era un gran pañuelo [...] por compasión al lector, para que se distrajera, para que se divirtiera y no me secara las lágrimas, me pareció que el policial era una oportunidad” (s. p.).

## **Acerca del elemento autobiográfico**

No he escrito novela autobiográfica [...]. Creo que escribí una novela policial para no hacer una novela autobiográfica, porque por lo menos en mi época, todos los escritores debutaban con una novela autobiográfica en la que contaban su vida. ¿Para qué? [...] En cierta manera, todos hacemos autobiografía [...] aun cuando contamos hechos ajenos, lo hacemos desde nuestro punto de vista. El autor está en sus libros. Su vida se mezcla con su literatura (2006, s. p.).

## **Acerca del género de la novela policial**

Mis novelas policiales son muy distintas (de las de Christie). Casi todas mis novelas tienen suspenso porque hay que atrapar al lector y llevarlo a que se interese por la historia [...] La novela negra tiene que ser masculina, porque en general el hombre tiene más acceso al mundo del bajo fondo que la mujer. Siempre hay violencia, fuerza [...] novelistas ‘completos’ que se dedican alguna vez al policial [...] En las novelas policiales se simplifica mucho, porque existe el mal, que es el asesino, y el bien, que es la ley que lo persigue, pero en las novelas de la serie negra se fueron cambiando los roles, los detectives se parecieron mucho a los criminales, cosa que en la realidad sucede mucho [...] ¿Cómo se escribe una novela policial? Se escribe al revés de las novelas que no son policiales [en las que] el final va surgiendo de la acción misma. La novela policial lo primero que tenés que tener es el final. Sobre ese final construís el misterio. Creo que para que la novela policial tenga fuerza y verosimilitud hay que partir de una base cierta, de un hecho cierto que es el final. Es decir, cómo ocurrió el crimen y después te dedicás a disfrazarlo [...] Me gusta resolver enigmas [...] Sabía solucionar enigmas policiales (2006, s. p.).

## **En resumidas cuentas, una poética de escritora *free lance***

La suya no es una poética autobiográfica, aunque se refiere con frecuencia al tema; en la mayoría de las oportunidades, da la impresión de que no la valora positivamente (“porque por lo menos en mi época, todos los escritores debutaban con una novela autobiográfica en la que contaban su vida. ¿Para qué?”); la evita todo lo que le es posible ya que admite, de todas formas, que “la vida (del autor) se mezcla con la literatura”.

Es una poética explícita enmarcada en el género epitextual. En las entrevistas consideradas, hechas todas casi como un tributo al final de su vida, se expone sobre el tema. Es notable el hecho de que cada apreciación se vincula muy fuertemente con sus experiencias de vida.

Desde el metatexto considerado, las expresiones “maestra del suspenso” y “justicia poética” revelan el carácter de innovadoras de sus novelas y de lo olvidadas que resultaron en el canon policial actual.

El contenido de esta poética de autora se caracteriza por estar centrada en ella misma (sus lecturas preferidas, sus experiencias de vida, sus puntos de vista), sin pretender integrar un movimiento o una escuela. Una poética de la individualidad. En relación con el tipo de novela, la considera una especie de género menor (“novelistas ‘completos’ que se dedican alguna vez al policial”) centrado en una historia sorprendente (“ya que no voy a encontrar un tema trascendente, elijo escribir sobre un tema interesante y no aburrir al lector me parece una condición fundamental, por el decoro intelectual”) con el formato de novela de enigma (“La novela negra tiene que ser masculina, porque en general el hombre tiene más acceso al mundo del bajo fondo que la mujer. Siempre hay violencia, fuerza”). En cuanto a las cuestiones de género, Bosco se dice femenina, se distingue del feminismo y no reflexiona sobre la caracterización de sus personajes-mujeres. No se encuentran cuestiones referidas al oficio de escribir, a la técnica escrituraria, al estilo personal.

### **Una caracterización poco feminista del mundo femenino**

Es llamativa la imagen de mujer que Bosco compone en su obra. En la entrevista que dio a Aspeé Venegas en 2004, expresaba:

El tema de la mujer me ha interesado. No te olvides que (*sic*) en el siglo XX, tal vez de todas las revoluciones, de todos los cambios, el más importante, del punto de vista de la vida humana, es el cambio de la vida de la mujer. Fijate cómo influye eso en la educación de los hijos, en la educación de la juventud (s. p.).

A partir de estos dichos, sería esperable al menos que sus personajes femeninos estuvieran caracterizados positivamente. Sin embargo, esto no sucede; recoge estereotipos de la vida cotidiana y los inserta en la trama bajo la forma de descripciones, analepsis, diálogos y la voz del narrador.

La imagen que se compone a partir de los diálogos y la voz narrativa:

- “Debe de ser una mujer –refunfuñó Pancho–. Estas mujeres siempre esperan que uno haga todo” (I, p. 14).
- “No se haga ilusiones. La lealtad de esas muchachas leales limita con sus conveniencias por los cuatro puntos cardinales” (I, p. 29).
- “Sus compañeras lo observaban de reojo, aparentemente ocupadas en contar los puntos de su tejido. Después de examinarlas con atención, un observador imparcial hubiera meneado la cabeza y salido del paso con la frase neutra ‘mujeres de su casa’ [...] Hablaban a media voz, con la moderada persuasión del chismorreo de ‘medio pelo’ [...] El comentario parecía la imagen oral del alfiletero de una modista. Nadie es capaz de emplear una ironía tan feroz como las gentes neutras” (I, p. 41-43).
- “—A esa edad una mujer tiene su pasado” (I, p. 52).
- “—Usted sabe cómo son las mujeres...hablan y hablan.
- —Dígale a la suya que se calle” (I, p. 60).
- “Andrés se presentó. Hubo un prólogo en el cual el inevitable estribillo ‘cosas de mujeres’, ‘la mía no me deja en paz’, se repetía” (I, p. 87).
- “Siempre había temido a las mujeres. Si se les concede demasiada importancia acaban por ser una prisión” (I, p. 95).
- “Las ‘señoras’ que lo visitaban a él no tenían nada que perder. [...] Sus melindres no pasaban de reparos teatrales” (I, p. 96).
- “—Mi querido señor... ¿ha conocido a alguna mujer que diga simplemente toda la verdad? (I, p. 124).
- “Sí, todas las mujeres se justifican cuando deben confesar algo por el estilo” (I, p. 128).

Esteriotipos de los personajes femeninos:

1. Betty Iñarra, hija díscola, muchacha liberal.

“—¡Me has dado tanta protección, papá, que me siento saturada!— comentó irreverente Betty” (I, p. 32) / “Betty es altanera e independiente —suspiró Gabriela—, más de una vez le dije que fuera prudente (I, p. 104) [A Betty] “—¿Pretende hacerme creer que sus visitas a Czerbó han obedecido a un instinto infantil de rebeldía insatisfecho?” (I, p. 68).

## 2. Gabriela de Iñarra, mujer con un pasado que la angustia, antropóloga institutriz de Betty, casada con Agustín Iñarra.

“—El doctor Luchter ha sido mi amante— Gabriela pronunciaba ferozmente las palabras. -Si eso te da placer, Agustín, quiero que sepas que me he atormentado con el remordimiento todo lo que un ser humano puede atormentarse [...] ¿Qué necia he sido, Señor!” (I, p. 129).

Reconstrucción en las analepsis:

## 3. Frida Eidinger, la víctima.

“Frida era una mujer capaz de retorcer el pescuezo de una gallina ante un niño sensible y decirse luego que lo hacía para fortalecer su carácter” (I, pp. 150-151).

En conclusión, los personajes femeninos en estas novelas no responden al tipo esperable en la poética de Bosco. En *La muerte soborna a Pandora*, escrita un año después, esta caracterización se mantiene: Otilia Vázquez es controladora, Celia Cardini es una mujer infiel y vanidosa, María Paz Arcos, celosa enfermiza, Carola Arcos, cínica, Inés Lange, compleja y contradictoria. En *La muerte baja en el ascensor* ningún personaje femenino trabaja, todas dependen de un varón que las mantiene (salvo la portera que tal vez ayude a Andrés, su esposo, con las labores, pero en la obra solo aporta su desconfianza y su miedo al asesino). En concordancia con esto, Urriburu García (2023) sintetiza:

La novela de María Angélica Bosco perteneciente a un género tradicionalmente misógino no solo permanecía apegada a las formas clásicas del policial, sino que, además, reproducía la misoginia (p. 266).

Un rasgo logrado en la caracterización de tipos humanos masculinos son las metáforas y comparaciones con el mundo animal.

- Ericourt el investigador: “No tenía nada de la fiera en acecho sino la temible paciencia del elefante que tantea con el trompa el trozo

de suelo donde ha caído el bocado.” (I, p. 45). “Ahora me convertiré en un robusto palomo de paz con su ramito de olivo en el pico.” (I, p. 101).

- Eidingen: “La boca grande y la nariz afilada entre los ojos pequeños daban a su cara expresiva la angustiada movilidad de un hocico de rata [...] sus miradas furtivas, sus gestos nerviosos (mordisqueaba el cabo de una pipa apagada.” (I, p. 49). “Parecía un perro de lanas que por error ha caído dentro de una bañera llena de agua.” (I, p. 79).
- Czerbó: “[...] se había deslizado como una alimaña en la vida de los demás.” (I, p. 88).

En otro caso, la autora cosifica a algún personaje: Soler “es una tela despintada. Qúitele el marco y no queda nada” (I, p. 149). “Luchter era un témpano de plomo” (I, p. 71).

## La mujer y su voz

Sí puede advertirse cierta evolución entre ambas obras en la organización de la diégesis, ya que en la obra de 1956 ancla la voz narradora en el personaje de Inés Lange. Es una joven curiosa y suspicaz que relata hechos en los cuales participa como un testigo privilegiado. Proporciona una gran cantidad de información sobre la víctima y los sospechosos, pero especialmente sobre sí, convirtiéndose en un personaje redondo y profundo que pasa de la ingenuidad inicial a la amargura final:

Había llegado a sentirme prisionera del trabajo en Buenos Aires como antes me sintiera prisionera de la rutina y de la calma cuando vivía en la chacra con mi familia. No imaginaba en ese tiempo que muy pronto conocería un tipo de prisión más angustiada: la de lo incierto, la garra del peligro que se clava en los nervios y los retuerce (1956, s. p.).

En cambio, en *La muerte baja...* el narrador es omnisciente, la focalización es de grado cero.

Este sutil cambio respecto de la índole de la voz narradora tal vez podría indicar un movimiento de la autora desde el policial de enigma al policial

negro, caracterizado por el interés que se da al investigador antes que al descubrimiento del victimario. Y desde allí, Bosco pasó a su tercera obra que ya no era policial sino una novela de “suspense”: “Yo había pensado en *La trampa* como una novela policial y después no quise encasillarme en el género. No voy a hacer una novela policial, voy a hacer una de suspense”.

Asimismo, se encuentran pasajes metalépticos que también reforzarían esta impresión de una mujer haciendo comentarios a otra:

- “Nadie es capaz de emplear una ironía tan feroz como las gentes neutras” (I, pp. 41-43).
- “Una simple reflexión que hubiera hecho las delicias de algún psicoanalista” (I, p. 14).
- “La autoridad es como el Verbo Divino, difícil de discutir si uno siente su presencia” (I, p. 22).

## **Un policial negro con todas las letras**

Las dos obras de Bosco consideradas responden canónicamente a la novela policial de enigma, se ajustan al esquema del cuarto cerrado (con la variación de que un edificio del barrio de Buenos Aires constituye el escenario en *La muerte baja en el ascensor* y el hallazgo del cadáver dentro de un ascensor reforzaría esa noción de doblemente cerrado) y han sido construidas sobre la tríada víctima-victimario-detective. En *La muerte seduce a Pandora* el crimen se produce en un gabinete dentro de un instituto de belleza.

Siguiendo a Schiminovich (1990, en Urriburu García, 2023), “cuando las mujeres escriben policiales, no presentan tanta atención al propio crimen como a las relaciones entre los personajes envueltos en el caso”, se observa en ambos casos que no hay relato del momento del crimen, uno se produce de manera previa al inicio de la acción y el otro se presenta elípticamente. Las víctimas son mujeres fuertes y polémicas, razón por la cual los sospechosos son numerosos. Quienes investigan emplean una lógica deductiva más clara en la obra de 1954 ya que en la siguiente Inés Lange sigue un derrotero más tortuoso en que va sumando a la investigación sus propias vivencias y representaciones.

La expectativa se logra por el empleo de recursos diversos. En *La muerte baja en el ascensor* la víctima se va mostrando por partes:

*Alguien* había descendido en el ascensor. Se entreveía una *sombra borrosa* del otro lado de la puerta [...]. Observó que era joven y rubia. Parecía atrocemente pálida. [...] Una mujer caída con el rostro semioculto en el cuello del abrigo de pieles [...] palpó las manos de la *desconocida* (énfasis propio, pp. 14-15).

Bosco va disponiendo pistas falsas y juega con el empleo de pronombres neutros para resaltar su ambigüedad. “Muy pronto ‘*aquello*’ comenzó a surgir” (énfasis propio, I, p. 38).

Con el mismo fin, en *La muerte baja en el ascensor* varios personajes son inmigrantes alemanes de la posguerra, comparten un pasado relacionado con el nazismo, todos tienen algo por ocultar. Iñarra está postrado, pero demuestra que puede moverse. El dibujo de un escorpión en una lámina del que unos personajes quieren apropiarse; fotografías reveladas, notas chamuscadas son elementos de la historia destinadas a generar el suspenso buscado por la autora.

Tal vez para despejar dudas sobre el género narrativo, un pasaje metaficcional aclara: “—¿Dónde estaba? [...] —Siguiéndole (*sic*) los pasos a unos cazadores de recuerdos. Acabo de asistir a la versión criolla de *El misterio del cuarto amarillo* con un Rouletabille de cincuenta años y ochenta y cinco kilos. Ese soy yo” (I, p. 86).

Otro rasgo interesante es la extensión: son obras breves y económicas cuya historia gira en torno a la investigación. Finalmente, el victimario, como es de rigor en este tipo de narrativa, es el personaje menos esperado.

## Una escritura de mujer

La escritura de las novelas consideradas resultaría sutilmente femenina si se aceptan el detallismo en tramos descriptivos y la conformación de metáforas afines al mundo de la mujer.

Se emplean en los textos frases consolidadas en una sociedad patriarcal (“mujer de su casa”, “a esa edad toda mujer tiene su pasado”, “Hablaban a media voz, con la moderada persuasión del chismorreo de ‘medio pelo’”,



entre muchos ejemplos) que al lector actual podrían sonar anticuadas y muy propias de una época y en una cantidad que podrían hacer pensar en un escritor varón. Sin embargo, metáforas como “El comentario parecía la imagen oral del alfilerero de una modista” llevan a un plano de escritura femenino: comentario punzante como lo es también un alfiler; comentarios tan numerosos como lo son los múltiples alfileres que usa una modista.

Los tramos descriptivos parecen ocupar una posición fija, inicial de los sucesivos capítulos. Son relativamente extensos y cargados de detalles reconocibles en especial para un ojo de mujer:

A pocas cuerdas, los árboles de la plaza de San Martín extendían su ramaje invernal como una hermosa puntilla de color castaño rojizo bajo la impalpable nube dorada del sol. Era la hora de ‘los visitantes de vidrieras’ y de los ociosos del ‘paseito’. Las gentes recorrían la calle Santa Fe sin apresuramientos, con paso ágil, al agradable ritmo de los que disfrutaban del tiempo y no lo consumen en la indefectible necesidad de llegar a alguna parte (I, p. 59).

El retrato que crea de Cora Vivar, la víctima de *La muerte seduce a Pandora*, nuevamente es pródiga en pequeños datos visibles más bien a una mujer antes que a un hombre, tal vez atento a la percepción de un todo:

Modificaba siempre las líneas de la moda hasta adaptarlas a su figura ceñida y un poco estrecha de caderas. A pesar de ese principio de flacura que, con los ojos levemente saltones y muy brillantes, denunciaba su temperamento sensual y un principio de hipotiroidismo, tenía unos hombros magníficos. Sobre todo el arranque del brazo era perfecto. Los hombros de Cora Vivar habían adquirido un buen renombre y ella los lucía en el escenario, con más frecuencia de lo indicado por las circunstancias [...] ¡Muy de ella eso de pedir disculpas por las pequeñas molestias que causaba! Aparecía así indecisa e irónica como una jovencita avergonzada que no sabe disimular sus debilidades (s. p.).

## Lo que aporta el metatexto

Claudia Piñero, celebrando la reedición de la obra de Bosco, titula en la revista Ñ “María Angélica Bosco: Auge y penurias de una maestra del suspenso”. Ve en la inclusión de *La muerte baja en el ascensor* un acto de “justicia poética” toda vez que es la primera reedición después de la

primera edición. Integraba la colección dirigida por Borges y Bioy Casares en 1955 y se destacaba por estar escrita en español (la lengua menos empleada en comparación con el inglés materno de la mayor parte de la colección) por una mujer (rasgo todavía más excepcional).

Sin tener la fama de *El séptimo círculo*, *La muerte seduce a Pandora* también recibió un premio literario y fue editada por Jacobo Muchnik e incluida en la colección *El club del misterio* con el número 16. Entre 50 títulos, Bosco es la única escritora.

Con motivo de su muerte, *La Nación* publicó una nota (Melgarejo, 2006) en la cual la incluía en una generación de escritoras -Marta Lynch, Silvina Ocampo, Beatriz Guido, María Ester de Miguel- que abrió camino a generaciones venideras. En este sentido, en verdad, son muchas las escritoras que recorren el camino del policial en Argentina.

### **Lo que aporta el peritexto**

En el “Prólogo” a la segunda edición de *La muerte baja en el ascensor*, Ricardo Piglia la describe como “una de las mejores novelas policiales escritas en Argentina”. En ese sentido, destaca la prosa de alta calidad, atenta a los matices de la distinción social y a los signos de clase. Puede agregarse no solo cuestiones sociales sino recupera también costumbres y prácticas de mediados del siglo pasado: “Sobre la mesa de luz había un cenicero [...], un fósforo usado [...] una caja de cartón de las que usan comúnmente las farmacias como envase para sellos” (énfasis propio, I, p. 85).

### **Conclusión**

La narrativa policial en Argentina tuvo en Borges un gran impulsor a través de *El séptimo círculo*. Las colecciones en Argentina han sido una labor de curaduría de calidad hecha por escritores y no solo por editores, *Negro absoluto* de J. Sasturain, *El club del misterio*, de J. Muchnik. En ellas predominan los escritores varones y hay que esperar hasta bien entrado el siglo XX para encontrar mujeres que incursionaran en el tipo literario. En la actualidad, escritores y escritoras producen literatura de este género en

una gama de matices más amplia que la de los comienzos. En el universo de las representaciones, el policial ha sido considerado un género menor o marginal y el de enigma su expresión prototípica. Este parece estar siendo desplazado por el policial “negro” tal vez porque el primero se construye desde una disposición habitual de los componentes de la historia, con escasas o nulas modificaciones y con menor preocupación por el relato más allá de las estrategias discursivas en torno a las cuales se genera suspenso. En esa previsibilidad puede hallarse el éxito que actualmente alcanza el policial negro, con un mayor nivel de variabilidad y con un más amplio repertorio de recursos diegéticos. Este es el tipo de literatura de crimen que más cultivan autoras y autores contemporáneos.

Bosco podría describirse como una autora policial “de primeras ediciones”. Sus trece novelas policiales fueron editadas en su mayoría por la misma editorial (Emecé) y no tuvieron reediciones. Pese a eso, siguió vigente en el mundo literario dada la cantidad de novelas de crimen que salieron de su pluma. Si bien existen autores que discuten que toda la “literatura criminal” (Oggioni, 2022) de Bosco corresponda al mismo tipo de policial, parece claro que la obra que inicia su producción literaria, *La muerte baja en el ascensor*, corresponde al policial de enigma y “se aproxima a las formas clásicas de la novela policial en general” (Noguerol Jiménez, 2006 en Urralburu García, 2023). Finalmente, se ha orientado hacia el policial negro en *La muerte seduce a Pandora* y, de manera más evidente, en el resto de sus novelas.

Los resultados del análisis revelan que *La muerte baja en el ascensor* ha dado reconocimiento a la autora, la ha distinguido del colectivo de escritores argentinos de mediados del siglo XX por ser la única autora que ha incursionado en el mundo del relato policial de enigma y ha conferido a sus obras un matiz de estilo femenino discreto y sutil, visible en los tramos descriptivos y algunos usos particulares del lenguaje. Al considerar la cuestión de género, resulta llamativo que en las entrevistas realizadas al final de su carrera como escritora María Angélica Bosco manifiesta su posicionamiento en defensa de la mujer, aunque en la obra considerada ha construido una imagen estereotipada, propia de una sociedad patriarcal, reconocible por sus defectos y por muy escasas virtudes. Con esto, de paso, se convalidaría la idea de que una poética de autor se va construyendo a lo

largo de una carrera con lo cual las últimas obras son más fieles a este pensamiento que las primeras.

## Referencias

- Audiovideoteca de Escritores [Audiovideoteca]. (3 de octubre 2011). *María Angélica Bosco - Audiovideoteca de Escritores* [Video]. Youtube. [https://youtu.be/pk1Zq7rlrX8?si=qQFu7Yp\\_PlluB3Cj](https://youtu.be/pk1Zq7rlrX8?si=qQFu7Yp_PlluB3Cj)
- Bosco, M. A. (1956). *La muerte soborna a Pandora*. Emecé.
- Bosco, M. A. (2004). Entrevista a María Angélica Bosco. Entrevistada por Daniela Aspeé Venegas. *Revista Archivos del Sur*. <https://revistaarchivosdelsur-entrevistas.blogspot.com/2012/06/entrevista-maria-angelica-bosco-archivo.html>
- Bosco, M. A. (2006). Soy liberal, desobediente y rebelde de profesión. Entrevistada por Silvina Frieria. *Revista Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-1541-2006-01-16.html>
- Bosco, M. A. (2013). *La muerte baja en el ascensor*. Fondo de Cultura Económica.
- Castellino, M. (2001). Hacia una revisión del concepto de lo policial a la luz de textos argentinos. *Revista de Literaturas modernas*, (31), 73-89.
- Melgarejo, G. (5 de octubre de 2006). Falleció a los 97 años la escritora y traductora María Angélica Bosco. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/fallecio-a-los-97-anos-la-escritora-y-traductora-maria-angelica-bosco-nid846530/>
- Oggioni, M. (2022). Y las mujeres, ¿dónde están?. *Rassegna Iberistica*, 45(118), 351-356.
- Piglia, R. (2013). Prólogo. En M. Bosco *La muerte baja en el ascensor*. Fondo de Cultura Económica.
- Piñero, C. (5 de mayo de 2014). María Angélica Bosco auge y penurias de una maestra del suspenso. *Revista Ñ*. [https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Maria-Angelica-Bosco-maestra-suspenso\\_0\\_HkLNF69Dml.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Maria-Angelica-Bosco-maestra-suspenso_0_HkLNF69Dml.html)
- Urralburu García, M. (2023). Modulaciones del género policial en *La muerte baja en el ascensor*, de María Angélica Bosco. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 52, 265-274.
- Zonana, G. (2007). Introducción". En G. Zonana (Ed.), *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde1950)*. Corregidor.





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](mailto: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 criminal<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> 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 posmodernidad<sup>2</sup>, 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 literario<sup>3</sup>, la literatura policiaca ha sufrido transformaciones constantes, una de las más significativas se gestó a inicios del siglo XX y dio origen al *hardboiled*<sup>4</sup>. 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

---

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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 detective<sup>5</sup>, 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,

---

<sup>5</sup> 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 doblar 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 muslos 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 desgardo 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)<sup>6</sup>. 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.

---

<sup>6</sup> 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 nos 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.







## Dos formas de innovar en el policial femenino

### *Two approaches to innovate in feminist crime novels*

**María Cristina Viñuela**

Universidad Austral

Argentina

[vinuelamcristina@gmail.com](mailto:vinuelamcristina@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0007-1483-0231>

#### **Resumen**

El canon de novelas policiales en cantidad y calidad creciente constituye una especie de sismógrafo que detecta los movimientos de las pasiones humanas y las transformaciones profundas de una sociedad. El género constituye una categoría estética que permite una mejor comprensión de la realidad. Las novelas de Batya Gur y de Mercedes Giuffré destacan por ser una indagación de la identidad que trata de entender el ser cambiante de una nación.

La identidad es una realidad que fluye y que siempre interpela en los distintos ámbitos: personal, institucional, familiar, a los habitantes de un país. Y hay muchas formas de abordarla: desde la filosofía, la sociología, la psicología... ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Son preguntas ineludibles para el ser humano que no lo dejan indiferente. La literatura ofrece una indagación en cierto sentido holística y siempre estética de esta búsqueda. Gur y Giuffré se inscriben en esta categoría presentando novelas innovadoras y atrapantes.

Lo innovador en la forma de textualizar el género de estas escritoras está dado por una imaginación llevada al límite para comprender la identidad de una nación. Junto al placer estético de estilos ágiles y cuidados quedan en la

memoria del lector interrogantes que invitan a la reflexión. La indagación de la identidad está presentada con miradas abiertas y sugerentes.

**Palabras clave:** crimen, detective, escritoras, innovación literaria, novela histórica.

### **Abstract**

The canon of detective novels in increasing quantity and quality constitutes a kind of seismograph that detects the movements of human passions and the profound transformations of society. Gender constitutes an aesthetic category that allows a better understanding of reality. The novels of Batya Gur and Mercedes Giuffré stand out for being an investigation of identity that tries to understand the changing being of a nation.

Identity is a reality that flows and always challenges in different areas: personal, institutional, family, therefore, the inhabitants of a country. Additionally, there are many ways to approach it: from philosophy, sociology, psychology... Who are we? Where do we come from? Where do we go? They are unavoidable questions for human beings that are not apathetic for them. Literature offers a somewhat holistic and always aesthetic inquiry into this search. Gur and Giuffré fall into this category by presenting innovative and engaging novels.

The innovation in the way these writers portray the genre is given by an imagination taken to the limit to understand the identity of a nation. Along with the aesthetic pleasure of agile and careful styles, questions that invite reflection remain in the reader's memory. The investigation of identity is presented with open and suggestive views.

**Keywords:** crime, detective, female writers, literary innovation, historical novel.

## **Introducción**

Un conjunto de factores sociales explica la iniciación del género policial en el siglo XIX. En aquella época el desplazamiento de la población rural a zonas urbanas generó grandes polos de pobreza y miseria con el progresivo anonimato de los individuos respecto de sus conciudadanos. Esto trajo aparejado un crecimiento de la criminalidad dando origen al policía profesional. Al mismo tiempo, los avances científicos aportaron técnicas eficaces para el análisis de huellas y fisonomías dando eficacia a las

investigaciones. Paralelamente, en esos ambientes cobró auge el folletín y la prensa sensacionalista, dos géneros que reportaron el mundo criminal y cuya gran difusión se benefició con el aumento de la alfabetización y la consiguiente extensión del hábito de la lectura entre amplias capas de la población (Alonso y Santamaría, 2004).

Allan Poe (1809-1849) es considerado el fundador del género. El camino abierto por Poe en Estados Unidos, es seguido en Francia por Émile Gaboriau (1883-1873) con la novela *El caso Lerouge* (1863) y en Gran Bretaña por Wilkie Collins (1824-1889) con *La dama de blanco* (1859) y *La piedra Lunar* (1868). El género alcanza notoriedad en Inglaterra con la aparición de Sherlock Holmes (*Estudio en escarlata*, 1887) de Arthur Conan Doyle (1859-1930) y en Francia con el detective Rouletabille (*El misterio del cuarto amarillo*, 1907) de Gastón Leroux (1868-1921).

Al mismo tiempo el siglo XIX es un siglo de gran pujanza en la producción literaria femenina. Basta pensar en las hermanas Brönte –Emilie (1818-1848) y Charlotte (1816-1855)–, Jane Austen (1775-1817) en Inglaterra, Emilie Dickinson (1830-1886) en Estados Unidos, por citar solo algunas referentes. Menos conocidas de esta época son las obras de escritoras de género policial, como es el caso de Anna Katherine Green (1846-1935) precursora de Sherlock Holmes. Green presenta a Ebenezer Gryce, el detective de *El Caso Leavenworth* (1878) una novela de gran éxito que muy pronto vendió más de un millón de ejemplares. Green también creó mujeres detectives, Amelia Butterworth y Violet Strange, en *La zapatilla dorada y otros problemas para Violet Stange* (1891). Green, hija de un abogado penalista, estaba muy familiarizada con los procedimientos judiciales, habilidad que le permitió narraciones muy bien argumentadas. Wilkie Collins, considerado uno de los creadores de la novela policial, ponderó su “fértil inventiva” y su “delicado tratamiento de los incidentes”.

Para profundizar en el elenco de escritoras del género que van desde las pioneras hasta las más destacadas de la novela negra y del neopolicial, se pueden consultar dos excelentes artículos que hacen este recorrido: Marta Castellino con “Las mujeres y la ficción policial: escritoras y detectives (Ensayo de una tipología a la luz de ejemplos argentinos)” (2023) y “Dignas de toda sospecha: las damas del crimen” de Guadalupe Treibel (2024).

Así como en otras épocas la novela por entregas contribuyó a su difusión, en la actualidad la publicación de obras clásicas, a precios accesibles, encuentra un público siempre ávido. En estos momentos en Argentina, con una periodicidad quincenal, la editorial Salvat saca a la luz una colección de cuarenta obras de Grandes Novelas de Crimen y Misterio. Por su parte Planeta De Agostini con su Colección Agatha Christie, también con una periodicidad quincenal, ha puesto a la venta una selección de sus mejores obras.

La novela policial es, en ciertos aspectos, un espejo de la sociedad. La sociedad ha evolucionado y el género detectivesco que la refleja ha desplegado estilos literarios novedosos, flexibles y experimentales (Melana y Mossello, 2014). En esta evolución del género siempre han estado presente mujeres escritoras con un estilo audaz y creativo. Según María Moliner (1996) existen tres ópticas para analizar la escritura femenina: la mujer como objeto literario, como lectora, y como creadora de obras literarias. En relación a este género cabe una clasificación de los personajes de la “triada policial” como detective-delincuente-víctima.

En los inicios del género la mujer era la víctima que respondía a un estereotipo común: “la mujer fatal, la joven víctima inocente, la secretaria inteligente y poco agraciada” (Aguirre, 2018, s. p.) y no pocas veces inculpadas de infidelidad calumniosa. Osvaldo Aguirre explica la razón en estos términos:

[...] en la década de 1920 el género negro fue escrito por hombres y planteado como entretenimiento para un público masculino, y las representaciones femeninas buscaban complacer las fantasías primarias que se adjudicaban a esos lectores. La narrativa policial fue así realista en todos los aspectos de su visión de la sociedad, menos en su concepción de la mujer (2018, s. p.).

En la primera novela escrita en castellano, *La huella del crimen* (1877) del argentino Raúl Waleis<sup>1</sup>, la víctima es una mujer acusada falsamente de

---

<sup>1</sup> Raúl Waleis era el seudónimo de Luis Vicente Varela (1845-1911) que fue ministro de la Corte Suprema de la Nación Argentina. *La huella del crimen*, novela jurídica original, así calificada por su autor, se publicó como folletín en 22 entregas en *La Tribuna* de Buenos Aires. Era la primera de una trilogía prevista por el autor, aunque luego sólo escribió *Clemencia*, también reeditada por Adriana Hidalgo.

infidelidad por su marido. A medida que avanza la trama se descubre que el asesino es el marido. Si bien la representación de la mujer víctima responde a un esquema patriarcal, resulta interesante el alegato del juez donde, durante el juicio, señala la indefensión de la mujer a causa de la iniquidad de las leyes vigentes:

Vosotros, maridos de una época en que la ciencia ha profundizado los conocimientos de la naturaleza, no podéis exigir que, cuando tratáis a la mujer como cosa en los actos de la vida ordinaria, se la aplique el castigo como persona cuando delinque. Eso es igualarla al bruto.

—¿Qué decís?

—Una amarga verdad. Abrid los libros de nuestras leyes civiles. La mujer no tiene derecho que ejercer sin la venia de su esposo. La madre no tiene patria potestad sobre sus hijos. La viuda no administra los bienes de la sociedad conyugal. Os entregan una mujer por compañera, y la ley la hace casi vuestra cierva. Ella está obligada a obedeceros y a seguirus. Vos sois amo. Ella la esclava (pp. 260-261).

En la magnífica novela de Arturo Pérez Reverte, *El problema final* (2023), nos encontramos con la mujer delincuente que en este caso es una asesina serial. Por causa de un fuerte temporal diez personas sin relación alguna entre sí quedan aisladas en un confortable hotel en la isla griega de Utakos. Cuando nada hace presagiar una tragedia aparece muerta una mujer en la cabaña cercana al hotel. A causa del mal tiempo la policía no puede acudir. Los huéspedes del hotel, de común acuerdo con la dueña, deciden encomendarle la provisoria investigación a Hopalong Basil, que en una etapa gloriosa ha representado a Sherlock Holmes en catorce películas. Otro de los huéspedes, un joven escritor de género policial, Francisco Foxá, se convierte en un auténtico Watson. Ocurren otros dos asesinatos donde la verdad se esconde en un enigma de cuarto cerrado. El lector queda atrapado por la lógica que se apoya en frases de las novelas de Doyle. Cuando finalmente puede arribar la policía, la investigación concluye que todos los presentes son inocentes. Allí se cierra el caso. Tiempo después Basil logra desentrañar la identidad del delincuente a quien va a visitar a su mansión en Italia. Pérez Reverte conjuga las características del género enigma con las de la novela negra, donde el raciocinio y la argumentación lógica del involuntario detective se enfrentan a un poder policial inepto que termina encubriendo torpemente a la asesina.

En los últimos años el modelo de mujer detective va cobrando protagonismo. Un ejemplo es *Betibú* (2011) la novela de la escritora argentina Claudia Piñeiro (1960). El personaje principal es la escritora Nurit Iscar devenida en detective de una serie de asesinatos que ocurren en el country La Maravillosa. La descripción del estilo de vida en estos barrios funciona como un cuarto cerrado. A Nurit Iscar que está pasando un momento crítico en su carrera literaria y en su vida amorosa, *El Tribuno* le encarga la investigación del caso. Para eso le alquila una casa cercana al lugar donde ha ocurrido el crimen. Ayudada por el antiguo jefe de redacción de policiales del diario, Jaime Brena, termina descubriendo la intrincada trama de connivencia entre la policía, el poder mediático, el económico y el judicial. Es el lector quien conoce la verdad junto con los culpables. Los “detectives”, Iscar y Brena, que entre ellos han reencontrado el amor, no llegan a enterarse del desenlace final absorbidos por su situación sentimental. El final abierto muestra una realidad donde no hay justicia y donde la verdad obstruida se diluye en el olvido.

Novelas de este tipo cumplen con los rasgos que Carlos Gamerro hace del género negro en el *Decálogo del relato policial argentino* (2005):

1. El crimen lo comete la policía.
2. Si lo comete un agente de seguridad privada o –incluso– un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía.
3. El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad.
4. La misión de la Justicia es encubrir a la policía.
5. Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción.
6. Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima.
7. El principal sospechoso (para la policía) es la víctima.
8. Todo acusado por la policía es inocente.

9. Los detectives privados son indefectiblemente ex-policías o ex-servicios. La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular.
10. El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia (s. p.).

El canon de novelas policiales en cantidad y calidad creciente constituye una especie de sismógrafo que detecta los movimientos de las pasiones humanas y las transformaciones profundas de una sociedad. El género constituye una categoría estética que permite una mejor comprensión de la realidad. A continuación, presentaré las novelas de Batya Gur y de Mercedes Giuffré que destacan por ser una indagación de la identidad que trata de entender el ser cambiante de una nación.

## **Dos narradoras en busca de identidad**

La identidad es una realidad que fluye y que siempre interpela en los distintos ámbitos: personal, institucional, familiar, a los habitantes de un país. Y hay muchas formas de abordarla: desde la filosofía, la sociología, la psicología... ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? Son preguntas ineludibles para el ser humano que no lo dejan indiferente. La literatura ofrece una indagación en cierto sentido holística y siempre estética de esta búsqueda. Dos escritoras contemporáneas se inscriben en esta categoría presentando novelas innovadoras y atrapantes. Tienen rasgos comunes y peculiaridades diferentes.

Ambas son escritoras con trayectorias académicas afines. Batya Gur (1947-2005) falleció a los 57 años como consecuencia de un cáncer de pulmón. Se doctoró en la Universidad Hebrea de Jerusalén en Literatura Hebrea e Historia, además de tener un Máster en Escritura Creativa. Ejerció la docencia en su casa mater durante veinte años en la cátedra de literatura comparada. Se dedicó a la crítica literaria y al ensayo. Comenzó a escribir en ficción recién a los 41 años y se la conoció como la Agatha Christie israelí. Mercedes Giuffré (1972) Es profesora de Letras y tiene una Maestría en Literatura Española y Latinoamericana. Ejerce como docente de escritura



creativa. Ha publicado ensayos sobre novela histórica, biografías, novelas y cuentos.

Batya Gur nació en Tel- Aviv y era hija de polacos sobrevivientes del Holocausto. Es decir, nace en la época de gestación de la nación de Israel. El Estado de Israel (1947) se crea en Palestina y se forma con corrientes inmigratorias de distintos países. Lo común es la religión y el arraigado sentido de pueblo. Ese crisol de culturas y de etnias de la diáspora es el escenario de las novelas de Gur que indaga las tensiones que existen detrás de un proyecto de nación.

Mercedes Giuffré nació en Buenos Aires y ha experimentado, como tantos argentinos, las frustraciones de un país que cíclicamente repite sus errores. ¿Por qué siempre Argentina tropieza en las mismas dificultades? ¿Por qué, al igual que Sísifo, no llega nunca a coronar sus esfuerzos? ¿Hay un determinismo trágico que nos impide avanzar? Es en la crisis del 2001, de aparente sin salida, cuando nace la novela cuyo protagonista es el médico detective Samuel Redhead. En ese año las divisiones y enfrentamientos en el país remontan a Giuffré al período comprendido entre 1805 y 1810 cuando tienen lugar las invasiones inglesas y surgen las ideas precursoras de la independencia de España. A través de la escritura insinúa el hilo de Ariadna que une la historia.

## **Batya Gur**

Fue una escritora muy apreciada como docente. Las fotos la muestran como una mujer inteligente, de mirada profunda y desafiante. En una de ellas aparece con un cuchillo en la mano que le cubre la mitad del rostro (ver Figura 1). Por el único ojo visible parece enviar un mensaje: para adentrarse en la complejidad de los mundos cerrados de la sociedad israelí hace falta un fino bisturí.



**Figura 1.** Nota: Batya Gur con un cuchillo cubriendo el ojo derecho. Fuente: <https://www.discogs.com/fr/artist/430948-Batya-Gur>

Gur confesó haber elegido el género policial porque sentía que no representaba grandes expectativas en el mundo lector y porque “veía este género como una forma de literatura menos pretenciosa” (Berg, 2021). Sin embargo, la primera novela de la serie de Michael Ohayon, *El asesinato del sábado a la mañana. Un caso psicoanalítico* (1998) publicada en 1989 fue muy ponderada por la crítica y el público en general. Al ser traducida al alemán ganó el premio a la mejor novela policial de Alemania de ese año. Luego la televisión israelí la adaptó a un film televisivo.

Si se tiene en cuenta que el policial no es un género desarrollado en la literatura israelí (Tzavta Usina Cultural, 2003), se apreciará mejor la innovación realizada por Batya Gur donde combina la forma de novela negra que describen las tensiones de una sociedad fragmentada y el esclarecimiento de los crímenes por la observación y análisis deductivo.

El detective Michael Ohayon protagoniza la serie de seis novelas. Es como un alter ego de Batya Gur. Judío de origen marroquí que llegó con su familia a Israel cuando él tenía tres años. Vivió su infancia y parte de la adolescencia en un kibutz. Culto, refinado, maduro, ronda los cuarenta años y se lo ve desencantado de una vida aventurera. Posee un Doctorado en Historia Medieval, pero abandona su trayectoria académica al casarse muy joven con una judía de origen alemán. Al divorciarse se incorpora a la Intendencia de la Policía. Tiene un alto sentido de la paternidad y se ocupa de su hijo en los tiempos que tiene libre. Físicamente atractivo, alto, ojos

negros, cejas pobladas y largas. Fumador empedernido, de carácter agradable, seductor, paciente, observador, sereno y sensible. Es muy apreciado por su jefe Sharer y entre sus colegas. Se trata de un personaje muy flexible a causa de su preparación y cultura. Es idóneo para investigar distintos mundos porque los comprende desde dentro. Y, al igual que la autora, es partidario de dos Estados en Palestina, uno árabe y otro judío.

En la primera novela Gur se sumerge en uno de los círculos socialmente más herméticos: el de los psicoanalistas ortodoxos. Eva Neidorf, una destacada psiquiatra aparece asesinada en el escenario del auditorio donde una hora después debía dictar una conferencia, en el Instituto Psicoanalítico de Jerusalén. Han desaparecido también los papeles que iba a utilizar en la disertación. Ohayon debe seguir las pistas a través de los pacientes enfermos mentales, y desentrañar los abusos de poder que se ocultan detrás del secreto profesional de los implicados. Ohayon, que tropieza con un micro mundo lleno de apariencias, donde nada es como parece y donde las relaciones interpersonales son tensas, es capaz de formular interrogatorios lúcidos y esclarecedores.

En la siguiente novela *Un asesinato literario* (2000) publicada en 1994 Ohayon debe desentrañar la muerte de dos escritores profesores. El escenario es la Universidad de Jerusalén ubicada en el Monte Scopus. La calidad del ambiente intelectual de la universidad contrasta con el de la comisaría que está justo enfrente en el barrio ruso. El mundo recreado es una fotografía de las tensiones intelectuales por rivalidades ocultas. No son asesinatos comunes, ni motivaciones frecuentes en el prestigioso Departamento de literatura. A medida que avanzan los acontecimientos se desnudan las máscaras y el falso prestigio del gran escritor israelí. El capítulo quince contiene reflexiones literarias y una excelente caracterización de un buen poema (Vivir de los cuentos, 2023). El diálogo con el profesor Klein le permite a Ohayon acercarse a la verdad de lo ocurrido. Un policía común no habría sabido descubrir el crimen. Los diálogos cultos construyen a los personajes y le permiten al detective desentrañar la verdad.

En *Asesinato en el Kibbutz. Un caso comunitario* (2000) de 1994, la trama comienza en las fiestas de Shavuoth. En la versión castellana de la novela, en la edición que citamos, el crimen ocurre en la tercera parte. Antes la

autora ha introducido al lector en la vida de uno de los primeros kibutz de Israel, sus costumbres, la separación de los padres de sus hijos a la hora de educarlos, la división habitacional por procedencias y lugares de nacimiento. Hay orgullo por pertenecer a las primeras generaciones llegadas a la nueva y antigua tierra y dónde se hace impensable una falta de ética en la vida comunitaria y mucho menos un crimen. Sin embargo, las pasiones humanas siempre son las mismas, aunque convivan con grandes ideales. El círculo es muy cerrado hasta espacialmente: hay horarios de entrada y salida a la zona del kibutz. Como ocurre en las novelas anteriores, con un estilo ágil y ameno, hay una gran profundidad psicológica de los personajes y una minuciosa descripción social. Ohayon podrá descubrir los crímenes y las motivaciones oscuras, sin venganza ni por dinero, porque en los detalles insignificantes ha descubierto las pistas reveladoras de una asesina inteligente. En esta novela Gur construye personajes femeninos con todos los perfiles: delincuente, detective y víctima.

En *Un asesinato musical: Un caso barroco* (2001) publicada en 1996, Ohayon conoce a una chelista perteneciente a una familia de músicos. Su padre y hermano aparecen asesinados al mismo tiempo que desaparece una pieza inédita de Vivaldi. En opinión del escritor israelí Amos Oz esta novela es un sutil estudio de las relaciones entre creatividad, ambición, amor y afán de posesión. La autora da importancia a la vida doméstica de la protagonista en un tono intimista. Nuevamente, Ohayon puede acceder al esclarecimiento del crimen por los conocimientos que le dan su afición musical.

*Un asesinato en el corazón de Jerusalén. Un caso pasional* (2003) fue publicada en 2001. El escenario social de esta novela es una realidad dolorosa en Israel: las tensiones a causa de la discriminación étnica. Los acontecimientos transcurren durante la primera Intifada de 1987 a 1993. Ada Efrati encuentra en el ático de un apartamento el cadáver de una hermosa joven judía negra de la República de Yemen, país bicontinental entre Asia y África. Es fuerte la declaración que hace uno de los personajes: “Los yemeníes son unos envidiosos. Tienen envidia de todo porque nosotros avanzamos y ellos siguen siendo unos primitivos. No hay nada que hacer, es mala sangre. A todos esos negros no tendrían que dejarlos entrar. Son como los árabes, peores”. Es un mundo de tensiones y de luchas que

hace difícil la resolución del crimen. El diálogo con un personaje secundario permitirá a Ohayon descubrir la verdad.

Culmina la serie con *Un asesinato en directo. Un caso en televisión* (2007) en el 2004. La autora elige la escena del crimen en el ámbito donde se va forjando la conciencia nacional: los medios de comunicación. El cadáver de una mujer aparece en los vestuarios de la televisión israelí. El miedo y el amor se cruzan en los pasillos de los estudios. La televisión del Estado refleja los enfrentamientos, la corrupción y las divisiones étnicas, religiosas, políticas que tensionan el país.

Otras tres novelas, aunque fuera del canon policial, muestran la inquietud de Gur por reflejar la conflictividad de una nación en formación. Israel surge como nuevo Estado después de la Segunda Guerra Mundial y se constituye sobre la base de un crisol de etnias de la diáspora aunadas por un ideal común.

A través del detective Michael Ohayon, de rasgos autobiográficos, Batya Gur recorre la historia de Israel desde sus inicios en los kibutz y penetra los ambientes con sus tensiones, miedos y ambiciones. Plasma personajes de distintas procedencias en obras de una extensión importante. Auténticas novelas sociales que imbricadas en el policial negro dan noticia de una realidad difícil de comprender (Otheguy Riveira, 2021).

## **Mercedes Giuffré**

Para Mercedes Giuffré la investigación de fuentes hecha con rigor es la condición indispensable para escribir una novela histórica. Los lugares habilitados para el novelista son los espacios en blanco dejados por los documentos y en ese espacio se insertará su policial. Su ensayo *En busca de la identidad (La novela histórica en Argentina)* (2004) abre con un epígrafe de Carlos Fuentes: “El enigma del pasado nos reclama que lo releamos constantemente. El futuro del presente depende de ello”. Esta convicción hecha propia marca la impronta de sus talleres. Carlota Del Campo, alumna tallerista, recibió una distinción por su novela *Tierra ardiente* (2021) ambientada en el período del éxodo jujeño de 1809.

María del Carmen Tacconi en *Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas* (2014) señala cinco elementos comunes en la nueva novela histórica argentina: 1. Impugnación o problematización de la historia oficial; 2. Humanización del personaje histórico ficcionalizado; 3. Subjetivación del relato a partir de la narración en primera persona; 4. Incorporación de personajes socio culturales excluidos del primer plano; 5. La experimentación formal en la configuración del texto narrativo. Desde luego es una caracterización que en cada obra se textualiza con rasgos propios. Mercedes Giuffré inserta el policial clásico en la época inmediatamente previa a la Revolución de mayo y cumple con los rasgos señalados por Tacconi en los números 1, 4 y 5. La narración es en tercera persona como ocurre generalmente en el género policial salvo algunas excepciones como, por ejemplo, la novela de Agatha Christie *El asesinato de Roger Ackroyd*, donde el asesino asume la voz narrativa.

“Un policial clásico en la época del Virreinato del Río de la Plata”, así es presentada la serie de las cinco novelas protagonizadas por Samuel Redhead. Samuel Redhead está inspirado, en parte, en la figura de Joseph Redhead, médico personal del Manuel Belgrano y de Miguel de Güemes. De origen probablemente escocés, naturalista, murió y está enterrado en Salta (Argentina). Gran admirador y amigo de Belgrano con quien traduce libros de economía y ciencia.

El personaje de ficción vive entre dos tierras medio gallego, medio británico. En esta simbiosis con su entorno se ve la influencia de Charles Dickens. También se percibe el influjo de Anne Perry que enmarca el policial en la época victoriana.

Samuel Redhead llega al virreinato en 1805 para trabajar en el Protomedicato. Se ha formado con los hermanos Hunter, los primeros anatomistas de Inglaterra. Esta condición de clínico y cirujano, infrecuente en la época, lo convertirá involuntariamente en un detective. Es él quien debe encargarse de hacer las autopsias y desde ese lugar percibe muertes extrañas. Tiene un pasado misterioso que da pie a que sea sospechado de ser un espía.

Como personaje Samuel Redhead ofrece recursos narrativos interesantes. A través de su actividad profesional puede penetrar y explorar distintas

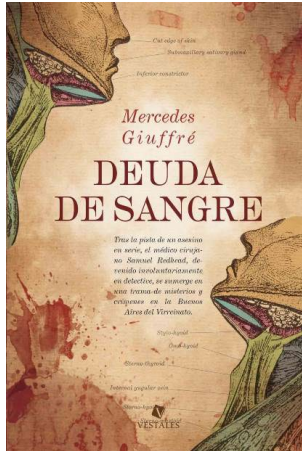
clases sociales. Atiende a heridos en las batallas durante las invasiones de uno y otro bando. Es un médico comprometido con el juramento hipocrático, que entre sus responsabilidades figura mantenerse alejado de toda injusticia y velar por el bien del paciente<sup>2</sup>. Esta obligación libremente asumida lo inclina a buscar la verdad aun poniendo en riesgo su vida. Alto, pálido, pelirrojo, de figura esbelta, esquelética y trabajador incansable. Lo vemos moverse entre la Junta de Sanidad, los Hospitales, la Audiencia y las visitas particulares a pacientes. De carácter un tanto huraño que se va dulcificando a lo largo de la serie. Solterón que ronda los cuarenta años.

*Deuda de sangre* (2008) publicada en 2004 es la primera de las novelas de la serie. En la vida tranquila de la aldea de Buenos Aires, un día frente al convento de San Francisco aparece muerto Manuel Balbastro y Álzaga, sobrino de Martín de Álzaga. La noticia causa enorme conmoción entre los ciudadanos. La autopsia y otros indicios determinan que se trata de un asesinato, a pesar de los esfuerzos de Álzaga para que el asesinato parezca motivado por un robo. Cuatro muertes sucesivas ocurridas en circunstancias semejantes abren la sospecha de una venganza nada menos hacia quien ha sido alcalde de primer voto en el Cabildo. Todas las víctimas han sido degolladas, con un corte profundo de izquierda a derecha. En todas, el asesino ha dejado un doblón de oro y un papel que contiene un anónimo con un mensaje amenazante: “Mira detrás de ti. Recuerda que eres mortal”. El siguiente en morir es Alejandro Jiménez del Pino que ha sido oidor en la audiencia. En su ropa el asesino ha dejado un mensaje nuevamente intimidante: “Ningún lugar es seguro para ti. La sangre será vengada con la sangre. El tiempo apremia”. En este clima enrarecido Redhead descubre la trama de poder que se esconde detrás de los asesinatos. La novela sabe recrear el ambiente de la época, sus costumbres, la urbanización de la aldea, la forma de edificación de las casas, el mercado, las formas de vestir, el hervidero de ideas que responden a intereses divergentes.

---

<sup>2</sup> El juramento hipocrático entre otras cosas señala: “En cualquier casa que entre, lo haré para bien de los enfermos, apartándome de toda injusticia voluntaria y de toda corrupción, principalmente de toda relación vergonzosa con mujeres y muchachos, ya sean libres o esclavos”.

En la tercera edición de *Deuda de sangre* (ver figura 2) y en la última de la serie, *La asonada* (ver Figura 3), el diseño de tapa de ambos libros muestra la continuidad y el protagonismo del personaje detective:



**Figura 2.** Nota: Tapa del libro Deuda de sangre. Fuente: <https://elmalteslibros.com.ar/product/deuda-de-sangre-giuffre/>



**Figura 3.** Nota: Tapa del libro La asonada. Fuente: <https://www.yenny-elateneo.com/la-asonada-de-mercedes-giuffre-editorial-vestales-tapa-blanda-en-espanol-2023/p/MLA29968028>

En *El peso de la verdad* (2010) ha ocurrido el primer ataque inglés. Santiago de Liniers asume el liderazgo por el vacío de autoridad que se ha producido



por la huida del Virrey Sobremonte a Córdoba. Entre los invasores ha venido un joven soldado del Regimiento número 71 de los Highlanders que arroja luces sobre el pasado misterioso del médico. Un nuevo asesinato en medio de una sociedad convulsionada desvela al médico. Como en la anterior novela y también en las siguientes la autora maneja hábilmente el suspenso a través del cambio de escena y del ritmo creciente de la acción.

*El carro de la muerte* (2011) refleja los complejos problemas que trajo aparejada la rendición de los ingleses: soldados británicos en cárceles atestadas, oficiales fuera de las cárceles con permisos para circular, altos mandos tratando de acordar los términos de la rendición. En este contexto tienen lugar varios asesinatos de esclavos. La sociedad no da importancia a estas muertes precisamente por ser esclavos. En la figura de Redhead se personifica la corriente de pensamiento que aboga por la abolición de la esclavitud.

*Almas en pena* (2017) se desarrolla en Altavaca, provincia de Córdoba, Argentina. Acaba de concluir la primera invasión inglesa y se está esperando una nueva incursión. En Altavaca está prisionero aquel soldado del Regimiento de los Highlanders que resultó ser medio hermano de Redhead. Le pide ayuda desde la cárcel y Redhead decide emprender el riesgoso viaje acompañado de Malik, un esclavo liberado. Durante el trayecto ocurren algunos sucesos extraños y sobrenaturales ante los que Redhead debe rendirse pese a ser reacio a la superstición. Aquí se percibe un velado homenaje al escritor Conan Doyle que en su etapa final cayó en el espiritismo. Para esta novela la autora amplió sus investigaciones (En voz alta Tv, 2017). El material historiográfico de los prisioneros se ha centrado en lo que ocurrió en Buenos Aires y es escaso respecto de los prisioneros residentes en las provincias. La inquietud por el rigor histórico de Giuffré la llevó a bucear en diarios de soldados, en el relato del Padre Grenon, Internación de los prisioneros británicos 1806 – 1807, y en los archivos eclesiásticos de la época. Acompañó esta investigación con visitas a todas las localidades donde hubo prisioneros: Mendoza, La Rioja, Catamarca.

En *La asonada* (2023) el ambiente histórico en que transcurre la novela es complejo. El 29 de julio de 1808 llega al Virreinato la noticia de la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo Fernando VII. Los ingleses después de la segunda derrota en Buenos Aires declaran la guerra a Francia. Los intereses

de las distintas facciones se enconan. Las ideas de la Ilustración han penetrado en el ambiente intelectual porteño. Circulan los libros de Diderot, Lamarck, El Márquez de Sade, etc. Meses más tarde, el 1 de enero de 1809, una delegación del Cabildo encabezada por Martín de Álzaga, apoyada por el cuerpo de miñones exige la renuncia del virrey Liniers y la inmediata formación de una junta como en España. En estas circunstancias ocurre el drama en la familia de Samuel Redhead. Su sobrina preferida, Isabel Alvarado, le pide ayuda para defenderse de la imposición matrimonial organizada por su padre para salvar a la familia de la ruina económica. Redhead deberá investigar la extraña muerte de uno de los pretendientes de su sobrina en un clima conspirativo.

A través del personaje Samuel Redhead, la escritora Mercedes Giuffré desnuda las raíces de las reiteradas crisis argentinas. En el período de las invasiones inglesas parecen estar en germen las tensiones que perduran a lo largo de la historia con ropajes distintos. Argentina es un país extenso que nace centralizado y con ideales no federalizados al resto de su vasto territorio. Los acontecimientos europeos precipitaron la independencia del Virreinato del Río de la Plata dando origen a una nación con dificultades para madurar y evolucionar.

## **Conclusión**

En el recorrido por las novelas policiales de Gur y Giuffré se pueden apreciar algunos rasgos comunes. En primer lugar, la figura del detective es un personaje masculino. Tanto Redhead como Ohayon son cultos, inteligentes, de personalidad atractiva, hábiles para entender e interpretar ambientes ajenos, en apariencia indescifrables y surcados por tensiones contrapuestas. Ambos personajes fueron creados para desarrollarse en una serie. Cada novela posee autonomía propia y puede leerse con independencia del conjunto. Pero en la serie, el personaje evoluciona y adquiere profundidad psicológica. Él es el que permite descifrar estas tensiones porque su personalidad le facilita adentrarse en mundos conflictivos. Además, los personajes femeninos tienen perfiles psicológicos fuertes y cumplen un papel decisivo en la trama.

En segundo lugar, se da un excelente entramado entre la novela social y el policial en el caso de Gur y entre la novela histórica y el policial en el caso de Giuffré. Las descripciones que hacen estas autoras de los espacios físicos y espirituales arrastran al lector y lo sumergen en una época o en un ambiente con sus rispideces irresueltas.

Por último, lo innovador en la forma de textualizar el género está dado por una imaginación llevada al límite para comprender la identidad de una nación. Junto al placer estético de estilos cuidados quedan en la memoria del lector interrogantes que invitan a la reflexión. La indagación de la identidad está presentada con miradas abiertas y sugerentes.

## Referencias

- Aguirre, O. (17 de diciembre de 2018). Adiós a la 'femme fatale': la hora de las mujeres detective en la literatura argentina. *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2018/12/17/adios-a-la-femme-fatale-la-hora-de-las-mujeres-detective-en-la-literatura-argentina/>
- Alonso, P. y Santamaría, J. (2004). *Antología del relato policial. Estudio preliminar*. Vicens Vives.
- Berg, N. (25 de junio de 2021). *Batya Gur*. Jewish Women's Archive. <https://jwa.org/encyclopedia/article/gur-batya>
- Castellino, M. (septiembre de 2023). Las mujeres y la ficción policial: escritoras y detectives. (Ensayo de una tipología a la luz de ejemplos argentinos). En *XV Jornadas interdisciplinarias de Estudios sobre las mujeres*. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Del Campo, C. (2021). *Tierra ardiente*. Plaza&Janes.
- En voz alta Tv. (26 de diciembre de 2017). En Voz Alta | Mercedes Giuffré Bloque 1 [Video]. YouTube. <https://youtu.be/R0O19ZA7z7g?si=ETeN7XjdKjYhLUH>
- Gamero C. (13 de agosto de 2005). Decálogo del relato policial argentino. *Revista Ñ*. <https://www.narrativas.com.ar/decalogo-del-relato-policial-argentino/>
- Giuffré, M. (2004). *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina*. Ediciones del Signo.
- Giuffré, M. (2008). *Deuda de Sangre*. Suma de Letras.
- Giuffré, M. (2010). *El peso de la verdad*. Suma de Letras.
- Giuffré, M. (2011). *El carro de la muerte*. Suma de Letras.
- Giuffré, M. (2017). *Almas en pena*. Suma de Letras.
- Giuffré, M. (2023). *La Asonada*. Vestales.
- Gur, B. (1994). *Un asesinato literario: Un caso crítico* (Trad. M. Corniero). Siruela.
- Gur, B. (1998). *El asesinato del sábado por la mañana. Un caso psicoanalítico* (Trad. M. Corniero). Siruela. (Original publicado en 1989).

- Gur, B. (2000). *Asesinato en el Kibbutz: Un caso comunitario* (Trad. M. Corniero). Siruela.
- Gur, B. (2001). *Un asesinato musical: Un caso barroco* (Trad. M. Corniero). Siruela.
- Gur, B. (2003) *Asesinato en el corazón de Jerusalén: Un caso pasional* (Trad. R. García Lozano). Siruela.
- Gur, B. (2007) *Asesinato en directo: Un caso en televisión* (Trad. A. M. Bejarano, A. Klaus y E. Martín Ortega). Siruela.
- Melana, M. y Mossello, F. (2014). *El discurso policial. Reconfiguraciones del género en la sociedad contemporánea*. Editorial Universitaria Villa María.
- Moliner, M. (1996). La mujer y la literatura. *Asparkia: Investigación feminista*, 6, 189-192. [https://www.researchgate.net/publication/39497099\\_La\\_mujer\\_y\\_la\\_literatura](https://www.researchgate.net/publication/39497099_La_mujer_y_la_literatura)
- Otheguy Riveira, H. (2021). Las novelas criminales de Batya Gur: oscuras pasiones en los más diversos ambientes. *Culturamas*. <https://www.culturamas.es/2021/12/30/inteligencia-criminal-en-el-talento-literario-de-batya-gur/>
- Pérez Reverte, A. (2023). *El problema final*. Alfaguara.
- Piñeiro, C. (2011). *Betibú*. Alfaguara.
- Tacconi, M. C. (2014). *Historiografía y ficción en nuevas novelas históricas argentinas*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Treibel, G. (2024). Dignas de toda sospecha: las damas del crimen. *Fondo de Cultura Económica*. <https://fce.com.ar/en-los-medios/dignas-de-toda-sospecha-las-damas-del-crimen-en-la-literatura/>
- Tzavta Usina Cultural. (9 de mayo de 2023). *Batya Gur, El asesinato del sábado por la mañana* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/4aEV2m65G1A?si=fE5Ywutx4JQdEBGL>
- Vivir de los cuentos. (22 de agosto de 2023). *Un asesinato literario* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/Ha3YccBR0As?si=tn8gatfZsii7Lf6o>
- Waleis, R. (2009). *La huella del crimen*. Adriana Hidalgo Editora.
- Waleis, R. (2012). *Clemencia*. Adriana Hidalgo Editora.





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 181-209

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 23 MAY 2024 – ACEPTACIÓN 28 MAY 2024

## Nota

# Escritoras mexicanas: policiacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023)

*Mexican women writers: police, black and criminal women, a  
bibliographic review (1951-2023)*

**Javier Perucho**

Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
México

[jperucho@hotmail.com](mailto:jperucho@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2563-5283>

## Resumen

Con el repertorio bibliográfico “Escritoras mexicanas: policiacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023)”, se documentará el origen, evolución y desarrollo de la ficción policiaca publicada por las escritoras durante los siglos XX y XXI. Asimismo, de la información que se genera se condensa la producción de medio centenar de narradoras que han cultivado el género en sus variantes policiaco, negro y criminal. Ordenada en seis rubros (novela, cuento, ensayo, teatro, antologías e internet), esta bibliografía está pensada para sistematizar una base de datos que pueda consultarse por los metadatos tradicionales: autora, título, editorial, colección, año de edición, ciudad, premio..., rubros que dan sustento a cifras reveladoras que informan sobre la producción editorial del género. Por la documentación recabada, se postula que María Elvira Bermúdez fue la escritora pionera en pergeñar una ficción policiaca durante los años cincuenta; su labor como difusora, antologadora, bibliófila, novelista y

cuentista, además de abogada, la arraigan en el tejido de las fabulaciones del crimen.

**Palabras clave:** escritoras mexicanas, policial, *noir*, *thriller*.

### **Abstract**

With the bibliographic repertoire “Mexican women writers: police, black and criminal writers, a bibliographical account (1951-2023)”, the origin, evolution and development of detective fiction published by women writers during the 20th and 21st centuries will be documented. Likewise, the information generated condenses the production of fifty female narrators who have cultivated the genre in its police, black and criminal variants. Organized into six categories (novel, short story, essay, theater, anthologies and internet), this bibliography is designed to systematize a database that can be consulted by traditional metadata: author, title, publisher, collection, year of publication, city, award..., items that support revealing figures that inform about the editorial production of the genre. Based on the documentation collected, it is postulated that María Elvira Bermúdez was the pioneer writer in creating detective fiction during the 1950s; Her work as a broadcaster, anthologist, bibliophile, novelist and short story writer, as well as a lawyer, roots her in the fabric of crime stories.

**Keywords:** Mexican writers, police, *noir*, *thriller*.

## **Introducción**

En el horizonte de la literatura policial mexicana deben considerarse cinco hitos:

1. Alfonso Reyes traduce en 1922 *El hombre que fue jueves*, de G. K. Chesterton.
2. La primera novela detectivesca aparecida en México la escribió un jesuita, Carlos María de Heredia, *Aventuras espiritistas de Sherlock Holmes* (1930).
3. Considerada la primera novela policiaca publicada en México, *El crimen de la obsidiana*, firmada por el escritor republicano español Enrique Fernández Gual, fue impresa en la Ciudad de México en 1942.

4. Reyes, hacia 1945, publica su ensayo inicial “Sobre la novela policial”.
5. María Elena Morán fue la primera detective que protagonizó un relato policial en Latinoamérica, cuyo accionar analítico se enmarca en el cuento “Detente, sombra” (1961) bajo la autoría de María Elvira Bermúdez.

Con estos acervos y antecedentes, surge la necesidad de inventariar la ficción policial signada por las narradoras mexicanas, justo ahí se arraiga la presente investigación bibliográfica, que recopila su abundante producción literaria en las variadas modalidades legitimadas: detectivesca, policial, *noir*, *thriller*, criminal. Este inventario no abunda en las tramas, la configuración de los protagonistas, los escenarios, las causas del crimen ni en la resolución del enigma o la impunidad de los delitos, ni siquiera en la figura del detective o la motivación del victimario. Estos ameritan otras investigaciones. Se centra en los soportes físicos en que ha sido estampada, impresa, la ficción policial mexicana desde los años cincuenta del siglo pasado hasta el presente (2023). Como el centro de la investigación reside en los libros, se espiga en sus componentes liminares, editoriales: ciudad de edición, colección, año, premio, traducción, editorial, entre otros elementos que configuran la arquitectura interior del libro.

A partir de dichos soportes documentales, con el presente repertorio bibliográfico se documentará el origen, la evolución y el desarrollo de la escritura policiaca femenina en la literatura mexicana entre siglos (XX y XXI). También de la información libresca que se genera se derivará la producción literaria de, aproximadamente, medio centenar de narradoras que han cultivado el género policiaco, negro y criminal en el país desde la quinta década del siglo pasado. Asimismo, por un cálculo preliminar, más de un centenar de libros quedan como registro de dicha intervención literaria, tal producción ha sido publicada en las siete décadas que abarca el periodo estudiado.

Los diversos anexos que presentan las estadísticas que informan el año, el género, el título, la editorial, la colección y el premio, entre otros rubros, sostienen el asentamiento, arraigo y crecimiento de la ficción criminal en el país. Sus cultivadoras, así lo sostiene la información recabada, nacieron en



su mayoría en la Ciudad de México, regionalmente distintas a sus pares masculinos, conjeturalmente nativos de la zona norte del país, donde se cultiva abrumadoramente el relato novelar y cuentístico *noir*.

Ordenada en seis rubros (cuento, novela, ensayo, teatro, antologías e internet), esta bibliografía fue pensada para sistematizar una base de datos que pueda consultarse por los metadatos tradicionales, a saber: autora, título, editorial, colección, año de edición, ciudad, premio, edición, etc. Naturalmente, esta sigue el orden alfabético que la información bibliográfica requiere por cuya sintaxis emplee el sistema bibliográfico hispanoamericano para cumplir con tales inquisiciones y favorecer las consultas.

Por la documentación recabada, se postula que María Elvira Bermúdez fue la escritora en la vanguardia al pergeñar una ficción policiaca durante los años cincuenta en México; su labor como difusora, antologadora, bibliófila, novelista, cuentista y crítica del género, además de su profesión de abogada, la arraigaron entre los universos ficcionales del crimen. No se puede dejar de precisar que también fue la primera en diseñar un detective femenino en Hispanoamérica, María Elena Morán, cuya representación inicial aparece en “Detente, sombra” (1961), cuento del libro homónimo (1984) donde protagonista, personajes y acción dramáticas recaen en personalidades femeninas.

La presente investigación fue orientada hacia la búsqueda, recolección y catalogación de una bibliografía especializada en un género literario —el policial mexicano producido por las escritoras— para sistematizarla y, de ahí, derivar sus orígenes, evolución, renovaciones y representantes contemporáneas, por lo que las primeras interrogantes obligan a preguntarse, ¿quién fue la autora y en qué año se publicó la primera obra estrictamente policial en México? ¿La crítica del género negro y criminal elaborada por las escritoras es abundante o nula? A su vez, ¿las escritoras han compilado antologías criminales? Ciertamente están representadas, incluidas en este tipo de florilegios, ¿pero ellas las compilan, coordinan y editan?, actividades distintivas de reafirmación literaria, ¿La ficción negra publicada por las escritoras mexicanas ha sido traducida a otras lenguas? ¿Es reconocida y premiada dentro y fuera del país? ¿Esta ficción criminal se reedita?

La necesaria y útil recogida de datos que exige esta revisión bibliográfica, a través de las fuentes documentales sistematizadas en la presente recopilación, permitirá responder a estas y otras preguntas de investigación, así como fundamentar, por la documentación ordenada, la interpretación de los resultados, además de sintetizarlos en los cuadros, cifras y numeralia que se plasman en las tablas adjuntas.

El principal objetivo de la presente investigación bibliográfica fue, luego de elaborar un listado nominal de las escritoras policiacas mexicanas, llevar a cabo la tarea de confeccionar una bibliografía especializada en el género policiaco, negro y criminal, elaborada con los libros de las escritoras mexicanas publicados entre la segunda mitad del siglo XX y las primeras dos décadas del XXI. Además, se planteó con estas fuentes documentales realizar una base de datos abierta que pueda ser consultada por estudiantes, investigadores, docentes y público en general luego de su puesta en circulación. Formar, organizar archivos es una tarea acuciosa, útil, provechosa para el presente y el porvenir de la literatura. Ciertamente, relegada y menospreciada de los estudios literarios.

Por otra parte, hubo otros planteamientos por cubrir, esto es, documentar las ficciones pioneras en el género policial en ese país llamado México; visibilizar a las escritoras que cultivan el género desde el medio siglo; bocetar un panorama de la narrativa policial mexicana para conocer y destacar su importancia en la república literaria.

Los beneficios que aportaría esta investigación sobre la literatura mexicana se localizarían en la sistematización de la información documental que se encuentra dispersa en bibliotecas regionales e institutos de investigación nacionales, incluso foráneos. Sus beneficiados inmediatos serán los investigadores y los estudiantes de diversos niveles educativos, tanto nacionales como extranjeros, o las escritoras mismas al conocer la tradición en que se arraigan sus fabulaciones. ¿Qué se podría cambiar con esta investigación? Modificar la idea común de que las escritoras mexicanas no han cultivado el género policial o sus variantes. Aquí se establece cuándo y quién fue no solo la pionera en cultivarlo, sino su divulgadora, historiadora y crítica. También de las herederas se presenta su legado.

Otra utilidad para los estudios literarios reside en la confección de una base de datos fácil de consultar para extraer, organizar o sistematizar cierta información bibliográfica con la que se pueda fincar una investigación sobre el policial, su escritura en clave femenina, exponentes y cronología, o cualquier otro tema derivado. Esta investigación será significativa por la documentación recabada, ya que no está disponible ni organizada sistemáticamente en ningún centro o instituto de investigación del país o del extranjero.

Un apunte sobre la perspectiva metodológica. Tratándose de una investigación de tipo exploratorio sobre el libro la esencia del trabajo consistió en la revisión de catálogos editoriales, exploración de bibliografías, así como de historias literarias, diccionarios de literatura y búsquedas de artículos especializados en el género en bases de datos académicas, librerías de segunda y la biblioteca personal de quien rubrica el presente ensayo. En las fuentes se consignan también los archivos institucionales y las bibliotecas universitarias donde se hicieron las consultas. La investigación de igual modo se realizó en varios centros de documentación cuyas consultas incrementaron el censo libresco que fortaleció el inventario bibliográfico presente.

Finalmente, la perquisición de las “Escritoras mexicanas: policiacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023)” se deriva del proyecto en devenir “Diccionario de las ficciones policiacas en México (siglos XX y XXI)” cuya preparación y coordinación recae en Cathy Fourez (Université de Tours) y Javier Perucho (UACM). La información libresca recopilada aquí nutrirá y se fundirá en una bibliografía general del *noir*, *polar*, *thriller* hecho en México, elaborada con la participación de la doctora Fourez.

## **Escritoras mexicanas: policiacas, negras y criminales, un recuento bibliográfico (1951-2023)**

### **Cuento**

Arvizu, Sylvia, *Mujeres que matan*, Ciudad de México, Nitro Press (Letras Rojas), 2013.

Arvizu, Sylvia, *Las celdas rosas*, Ciudad de México, Nitro Press-Gobierno del Estado de Sonora-Instituto Sonorense de Cultura-Secretaría de Cultura (Letras Rojas), 2018, Concurso del Libro Sonorense 2018.

Baeza, Laura, *Época de cerezos*, Guadalajara, Paraíso Perdido, Taller del Amanuense, 2019, Premio Nacional de Narrativa Gerardo Cornejo 2017.

Baeza, Laura, *Una grieta en la noche*, Madrid, Páginas de Espuma (Voces. Literatura, 333) 2022, 136 pp., Finalista del VII Premio Ribera del Duero 2022.

Bermúdez, María Elvira, *Detente, sombra*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, 331 pp.

Bermúdez, María Elvira, *Muerte a la zaga*, Ciudad de México, Premià, 1985, 117 pp.; 2ª ed. Ciudad de México, SEP (Lecturas Mexicanas), 1986, 117 pp.; 3ª ed. Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1994, 186 pp.

Bermúdez, María Elvira, *Cuentos presuntamente completos*, Durango, Instituto de Cultura del Estado de Durango, 2013, 2 vols.

Castellanos, Rosario, "El viudo Román", en *Los convidados de agosto*, Ciudad de México, Era, 1964, pp. 96-201.

de la Cerda, Dalhia, *Perras de reserva*, Oaxaca, Sexto Piso, 2022, 144 pp., Premio Joven Comala 2019.

García Cuevas, Iris, *Ojos que no ven, corazón desierto*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Tierra Adentro, 397), 2009, 110 pp.; 2a ed. Cáceres (España), La Moderna, 2017, 70 pp.

García Delgado, Elpidia, *Ellos saben si soy o no soy*, Ciudad de México, Ficticia (Biblioteca de Cuento Contemporáneo), 2014, 138 pp.

García Delgado, Elpidia, *Polvareda*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (Voces al Sol), 2015, 99 pp.

García Delgado, Elpidia, *El hombre que mató a Dedos Fríos y otros relatos*, Ciudad de México, Lectorum (Marea Alta), 2018, 116 pp., Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila 2018.

Huacuja del Toro, Malú, *El suicidio y otros cuentos*, Ciudad de México, Plaza y Valdés, 2013, 99 pp.

Lazo, Norma, *Sin clemencia. Los crímenes que conmocionaron a México*, Ciudad de México, Grijalbo, 2007, 214 pp.

Pedroza, Liliana, *Aquello que nos resta*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, 107 pp., Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri 2009.

Reyes, Alicia, *Sólo un perfume tenue y otros cuentos*, Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura (Cuadernos de Malinalco, 10), 1995, 37 pp.

## Novela

Aguilar Zéleny, Sylvia, *Basura*, Ciudad de México, Nitro Press, 2018, 160 pp.

Alarcón, Orfa, *Perra brava*, Ciudad de México, Planeta, 2010, 208 pp.

Arjona, Arminé, *Delincuentes: historias del narcotráfico*, Chihuahua, Al Límite Editores, 2005, 110 pp.; 2ª ed. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura (Solar), 2009, 109 pp.

Azuela, Maite, *Cafeína*, Ciudad de México, Planeta, 2020, 192 pp.

Baeza, Laura, *Niebla ardiente*, Ciudad de México, Alfaguara (Narrativa Hispánica), 2022.

Bermúdez, María Elvira, *Diferentes razones tiene la muerte*, Ciudad de México, Talleres Gráficos de la Nación, 1953; 2ª ed. Ciudad de México, Plaza y Valdés, 1987, 230 pp.; 3ª ed. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México (Vindictas), 2021, 164 pp.

Blum, Liliana V., *Cara de liebre*, Ciudad de México, Seix Barral (Biblioteca Breve), 2021, 296 pp.

Boullosa, Carmen, *La Milagrosa*, Ciudad de México, Era (Biblioteca Era), 1993, 113 pp.

Cabrera, Zel, *Cómo pesa el silencio de los muertos*, Ciudad de México, Gato Blanco (Onda Nueve), 2023, 172 pp. Finalista del XVI Premio Nacional de Novela Negra, "Una vuelta de tuerca" 2022.

Camacho, Bibiana, *Tras las huellas de mi olvido*, Oaxaca, Almadía-Fundación TV Azteca (Mar Abierto. Narrativa Contemporánea), 2010, 183 pp.

Cárdenas, Erma, *La asesina inocente*, Ciudad de México, Tusquets (Andanzas), 2024, 288 pp.

Cuéllar, Norma Yamille, *Historias del séptimo sello*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Fondo Editorial Tierra Adentro, 410), 2010, 119 pp.

de Villanueva, Margos, *22 horas*, Ciudad de México, Obregón (Ahuzote), 1955, 117 pp.

España, Macaria, *Banana Street*, Ciudad de México, Nitro Press (Nitro Noir), 2020, 80 pp.

España, Macaria, *N. N.*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Necropsia), 2023, 63 pp.

España, Macaria, *Madafakers! Banana Street, vol. 2*, Ciudad de México, Nitro Press (Nitro Noir), 2024, 88 pp.

Esquivel, Laura, *A Lupita le gustaba planchar*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2016, 198 pp.

Evers, Verónica, *El asesinato de Robert Barlow*, Ciudad de México, Colofón, 2021, 319 pp.

G.S., Janeth, *¿Quién mató a Alex?*, Barcelona, OZ Editorial, 2017, 384 pp. Premio Wattys 2015.

G.S., Janeth, *El regreso de Anna Crowell*, Barcelona, OZ Editorial, 2018, 368 pp.

G.S., Janeth, *El asesino de Noxpoint*, Barcelona, OZ Editorial, 2020, 352 pp.

G.S., Janeth, *Muerte en el mar*, Barcelona, Wonderbooks, 2020, 304 pp.

García Bergua, Ana, *Rosas negras*, Ciudad de México, Era (Biblioteca Era), 2015, 201 pp.

García Bergua, Ana y Alfredo Núñez Lanz, *Waikiki*, Ciudad de México, Planeta (Novela Negra), 2022, 296 pp.

García Cuevas, Iris, *36 Toneladas. ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?*, Ciudad de México, Ediciones B, 2011, 162 pp., Finalista en el Premio Silverio Cañada en la XXV de la Semana Negra de Gijón 2011.

Garro, Elena, *Y Matarazo no llamó*, Ciudad de México, Grijalbo, 1991, 135 pp.; 2ª ed. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica (21 para el 21), 2020, 122 pp.

González Gámez, Magdalena, *La bandida*, Ciudad de México, Grijalbo, 2012, 448 pp.

González Mateos, Adriana, *Otra máscara de Esperanza*, Ciudad de México, Océano (Hotel de Letras), 2015, 200 pp.

Huacuja del Toro, Malú, *Crimen sin faltas de ortografía*, Ciudad de México, Plaza y Janés, 1985, 187 pp., Primer Concurso Internacional de Novela Policial Plaza & Janés 1986; 2a ed. Ciudad de México, Plaza y Valdés (Platino), 1992, 187 pp.; 3ª ed. Hobby & Work, 2004, audiolibro.

Huacuja del Toro, Malú, *Un cadáver llamado Sara*, novela por entregas semanales publicada en el suplemento cultural Sábado, de *Unomásuno*, consta de 31 entregas aparecidas entre el 21 de marzo de 1987 (núm. 494) al 31 de octubre de 1987 (núm. 526).

Huacuja del Toro, Malú, *Un Dios para Cordelia*, Ciudad de México, Océano, 1995, 238 pp.; 2ª ed. Plaza y Valdés, 2004, 258 pp.

Iglesias, Susana, *Señorita Vodka*, Ciudad de México, Tusquets (Andanzas), 2013, 216 pp.

Jáuregui, Gabriela, *Feral*, Ciudad de México, Sexto Piso (Narrativa), 2022, 240 pp., Premio Bellas Artes de Narrativa Colima 2023.

Laurini, Myriam, *Morena en rojo*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz, 1994, 220 pp.

Laurini, Myriam, *Qué raro que me llame Guadalupe*, Ciudad de México, Ediciones B, 2008, 343 pp.

Lazo, Norma, *Lo imperdonable*, Ciudad de México, Tusquets (Andanzas), 2014, 212 pp.

Llaca, Verónica E., *Cuerpos en renta*, Ciudad de México, Ediciones B, 2010, 290 pp.

Llaca, Verónica E., *La simetría de los árboles*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura,

2017, 248 pp., Premio Nacional de Novela Negra “Una vuelta de tuerca” 2015.

Llaca, Verónica E., *La herencia*, Ciudad de México, Planeta, 2021, 352 pp.

Loría, Manya, *El Edén, I.A.P.*, Querétaro, Fondo Editorial de Querétaro, 2023, 169 pp.

Magaña, Cecilia, *Old West Kafka*, Guadalajara, Paraíso Perdido (Taller del Amanuense), 2018, 351 pp.

Magaña, Cecilia, *Principio de incertidumbre*, Guadalajara, Paraíso Perdido (Taller del Amanuense), 2020, 160 pp.

Mairena, Ana (Asunción Izquierdo), *Los extraordinarios*, Barcelona, Seix Barral, 1961. Finalista en el Premio Biblioteca Breve de 1960.

Maqueo, Ana María, *Crimen de color oscuro*, Ciudad de México, EOSA, 1986, pp.; 2ª ed. *Crimen de color oscuro. Edición conmemorativa*, Ciudad de México, UNAM-Nitro Press (Punto de Quiebre), 2019, 197 pp.

Maqueo, Ana María, *Amelia Palomino*, Ciudad de México, Diana, 1989, pp.; 2ª ed. Nitro Press (Nitro Noir, 25), 2021, 160 pp.

Maqueo, Ana María, *Los peligros del cristal*, Ciudad de México, Grijalbo (Best Seller Oro), 1990.

Maqueo, Ana María y Juan Coronado, *Dos voces*, Ciudad de México, Grijalbo (Best Seller Oro), 1989.

Marcucetti Pascoli, Claudia, *Fuego que no muere*, Ciudad de México, Planeta, 2022, 480 pp.

Martínez [Morón], Nylsa, *Roads*, Ciudad de México, Guadalajara (Cuadernos de Bartleby), Paraíso Perdido, 2007.

Martínez [Morón], Nylsa, *Tu casa es mi casa*, Baja California, Instituto de Cultura de Baja California, 2008, 105 pp.

Martínez [Morón], Nylsa, *Por si un día todo falla*, Puebla, BUAP (Contemporáneas), 2023, 128 pp.

Mattei de Ferrara, Matilde, *Crímenes bajo el zodiaco*, Monterrey, Cía. Editora Nacional, 1979.



Melchor, Fernanda, *Temporada de huracanes*, Ciudad de México, Penguin Random House, 2017, 224 pp.; 2ª ed. traducción de Sophie Hughes, London, Fitzcarraldo Editions, 2020, 226 pp.

Novell, Hannia, *Trazos de sangre*, Ciudad de México, Círculo Editorial Azteca, 2023, 262 pp.

Ochoa, Rosa Margot, *Corrientes secretas*, Ciudad de México, FEM, 1978, 158 pp.; 2a ed. Ciudad de México, Alfabeto, 1980, 156 pp.

Ochoa, Salud, *El halcón blanco*, Ciudad de México, Nitro Press (Necropsia, 6), 2023, 240 pp.

Pagano, Susana, *Trajinar de un muerto*, Ciudad de México, Océano (El Día Siguiente), 2001, 166 pp.

Pagano, Susana, *La pitonisa de Aguaprieta*, Ciudad de México, Planeta, 2011, 176 pp.

Reyes Chiquete, Ana Ivonne, *Muerte caracol*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (El Guardagujas), 2010, 107 pp., IV Premio Nacional de Novela Negra “Una vuelta de tuerca” 2009.; 2a ed. Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León-Círculo Editorial Azteca, 2023, 116 pp.

Reyes, Alicia, *Fetiché*, Ciudad de México, Editorial Libros de México, 1984, 113 pp.

Reyes, Alicia, *Aniversario número trece*, Ciudad de México, 1988; 2ª ed. Ciudad de México, Ediciones a la Carta (Punto y Aparte. Suspense), 2004, 171 pp.

Reyes, Alicia, *El almacén de Coyoacán*, Ciudad de México, Premià Editora (La Red de Jonás), 1990, 78 pp.; 2ª ed. Ciudad de México, Ediciones a la Carta (Punto y Aparte. Serie Suspense), 2003, 136 pp.

Rivera Garza, Cristina, *La muerte me da*, Ciudad de México, Tusquets (Andanzas), 2008, 360 pp.

Rodríguez, Julia, *¿Quién desapareció al comandante Hall? Sinfonía metropolitana para cinco voces*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores (La Creación Literaria), 1998, 145 pp.

Rojas, Mónica, *Lobo*, Ciudad de México, Nostra Ediciones, 2022, 256 pp., Finalista del IV Premio Auguste Dupin.

Romero, Ana, *Un gato vago y sin nombre*, Ciudad de México, Norma, 2015, 192 pp. (Zona Libre)

Saucedo Saleme, Rosaura, *Mi prima Daniela*, Ciudad de México, Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 1987, 121 pp. Premio Juan Rulfo para Primera Novela 1986.

Tinajero, Tania, *Un acto de amor*, Ciudad de México, Nitro Press (Nitro Noir), 2023, 143 pp. IV Premio Nacional de Novela Negra “Una vuelta de tuerca” 2022.

Valladares, Patricia, *Tan frío como el infierno*, Ciudad de México, Planeta, 2014, 240 pp.

Zubieta, Cristina, *Apariencias*, Ciudad de México, Narratio, s. a.

Zubieta, Cristina, *Ojos verdes*, Ciudad de México, Narratio, 2020, 24 pp.

## Ensayo

Bermúdez, María Elvira, “Ensayo sobre la literatura policiaca”, en *Revista Mexicana de Cultura*, núms. 46, 49, 52, 55 y 57, entregas aparecidas entre el 15 de febrero al 18 de abril, 1948, p. 2.

Fourez, Cathy, *Vidas de sangre. Mujeres en la narrativa mexicana del crimen*, Ciudad de México, UACM-Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2021, 343 pp.

García Romero, Grecia, “Las (im)posibilidades de las detectives en la narrativa negra en Latinoamérica”, en Héctor Fernando Vizcarra, Perla Holguín Pérez y Diana Andrea Pérez Adame, *Venas criminales de América Latina. Ensayos sobre ficciones policíacas*, Ciudad de México, CCH Naucalpan, 2023, pp. 45-52.

Gil, Teresa, *Mis crímenes con la señora Miller. Apuntes de novela policial*, Poza Rica, 2015, 68 pp.

Poot Herrera, Sara, "Whodunit: el 'misterio' y lo misterioso según María Elvira Bermúdez", en *Caracolas iluminadas. Diversas, fantásticas, detectivescas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2021, pp. 181-247.

Revueltas, Eugenia, *La novela policiaca en Latinoamérica*, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1985.

Revueltas, Eugenia, "La novela policiaca en México y Cuba", en *Cuadernos Americanos*, núm. 1, 1987, pp. 102-120.

## Teatro

de Villanueva, Margos, *La muerte nos visita. Comedia policiaca en tres actos*, Ciudad de México, Editorial Helio, 1956, 80 pp. (Teatro Mexicano)

## Antología

AA. VV., *El crimen como una de las bellas artes*, 2 vols., Coahuila, Miguel Ángel Porrúa-Instituto Coahuilense de Cultura, 2002-2004.

Bermúdez, María Elvira, *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*, Ciudad de México, Libro-Mex Editores (Biblioteca Mínima Mexicana, 15), 1955, 141 pp.

Bermúdez, María Elvira, *Cuento policiaco mexicano. Breve antología* (selección y prólogo), Ciudad de México, Premià-UNAM, 1987, 151 pp.

Laurini, Myriam y Rolo Diez, *Nota roja 80's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*, 2 vols., Ciudad de México, Diana, 1993.

Lazo, Norma (comp.), *Cuentos violentos*, Ciudad de México, Cal y Arena, 2010, 179 pp.

## Internet

Pedroza, Liliana, Catálogo del Cuento Mexicano, <https://www.catalogodelcuentomexicano.com> (Fecha de consulta: 3 de marzo, 2024.)

Rivera Garza, Cristina, "El feminicidio y la violencia contra las mujeres en la narrativa negra contemporánea", [https://unamglobal.unam.mx/global\\_revista/la-victima-en-la-narrativa-negra-siempre-es-mujer-rivera-garza/](https://unamglobal.unam.mx/global_revista/la-victima-en-la-narrativa-negra-siempre-es-mujer-rivera-garza/)

**Tabla 1. Cronología del cuento**

Año	Autora	Título	Editorial	Colección	Premio
1964	Rosario Castellanos	“El viudo Román”	Era	—	—
1984	María Elvira Bermúdez	<i>Detente, sombra</i>	UAM	—	—
1985	María Elvira Bermúdez	<i>Muerte a la zaga</i>	Premià	—	—
1995	Alicia Reyes	<i>Sólo un perfume tenue y otros cuentos</i>	Instituto Mexiquense de Cultura	Cuadernos de Malinalco	—
2007	Norma Lazo	<i>Sin clemencia. Los crímenes que conmocionaron a México</i>	Grijalbo	—	—
2009	Iris García Cuevas	<i>Ojos que no ven, corazón desierto</i>	CNCA/La Moderna	Tierra Adentro	—
2009	Liliana Pedroza	<i>Aquello que nos resta</i>	CNCA	—	Premio Nacional de Cuento Joven Julio Torri 2009
2013	Sylvia Arvizu	<i>Mujeres que matan</i>	Nitro Press	Letras Rojas	—
2013	María Elvira Bermúdez	<i>Cuentos presuntamente completos</i>	Instituto de Cultura del Estado de Durango	—	—
2013	Malú Huacuja del Toro	<i>El suicidio y otros cuentos</i>	Plaza y Valdés	—	—
2014	Elpidia García Delgado	<i>Ellos saben si soy o no soy</i>	Ficticia	Biblioteca de Cuento Contemporáneo	—
2015	Elpidia García Delgado	<i>Polvareda</i>	Universidad Autónoma de Ciudad Juárez	Voces al Sol	—
2018	Sylvia Arvizu	<i>Las celdas rosas</i>	Nitro Press-Gobierno del Estado de Sonora-Instituto Sonorense de Cultura-Secretaría de Cultura	Letras Rojas	Concurso del Libro Sonorense 2018

2018	Elpidia García Delgado	<i>El hombre que mató a Dedos Frios y otros relatos</i>	Lectorum	Marea Alta	Premio Bellas Artes de Cuento Amparo Dávila 2018
2019	Laura Baeza	<i>Época de cerezos</i>	Paraíso Perdido	Taller del Amanuense	Premio Nacional de Narrativa Gerardo Cornejo 2017
2022	Laura Baeza	<i>Una grieta en la noche</i>	Páginas de Espuma	Voces. Literatura	Finalista del VII Premio Ribera del Duero 2022
2022	Dalhia de la Cerda	<i>Perras de reserva</i>	Sexto Piso	—	Premio Joven Comala 2019

Fuente: elaboración propia.

## Cuentos publicados por década

1960: 1.

1970: 0.

1980: 2.

1990: 1.

2000: 3.

2010: 8.

2020: 2.

Total: 17 libros.

De los géneros policiales cultivados en México, el cuento se asegura el segundo lugar en producción literaria, después de la novela. En el cuadro de arriba suman 17 libros publicados en siete décadas. De estos, seis han recibido un reconocimiento, premio o distinción nacional. Apenas dos se han publicado en el extranjero. Tanto el recuento bibliográfico como el cuadro anterior no informan de la traducción a alguna lengua extranjera. La década más productiva para el género fue la de 2010 con ocho libros.

La crítica literaria cataloga “El viudo Román” como una noveleta, aunque su autora, Rosario Castellanos, lo incrustó en el libro cuentístico *Los*

*convidados de agosto* (1964). Para los fines de esta cronología su inclusión abre el periodo de los libros del cuento policial. Las revistas quedan descartadas aquí—tema futuro de otra investigación— y las antologías tienen su rubro particular en este recuento bibliográfico, aunque son muy pocas las elaboradas por mujeres; es decir, en contadas ocasiones dichos florilegios fueron coordinados, compilados u organizados por las mismas escritoras, tal como se demuestra en el inventario respectivo.

**Tabla 2. Editoriales (cuento)**

Institutos de cultura	Privadas	Universitarias	Españolas	Estatales	Independientes
Instituto Sonorense de Cultura	Grijalbo	UAM	La Moderna	SEP	Sexto Piso
Instituto de Cultura del Estado de Durango	Lectorum	Universidad Autónoma de Ciudad Juárez	Páginas de Espuma	CNCA	Paraíso Perdido
Instituto Mexiquense de Cultura	Plaza y Valdés			Gobierno del Estado de Sonora	Premià
	Joaquín Mortiz			Secretaría de Cultura	Nitro Press
					Era
					Ficticia

Fuente: elaboración propia.

Este cuadro notifica la participación de las casas editoriales en la publicación del cuento policial en México durante el periodo enmarcado en este recuento.

Las instituciones que participaron en su difusión pertenecen a las diversas entidades que alimentan la ecología del libro, a saber: el estado con la Secretaría de Cultura; los gobiernos estatales; las editoriales independientes, la iniciativa privada, los institutos de cultura regionales, así como las universidades. Los sellos extranjeros también han intervenido en la difusión de la cuentística femenina en clave policial, pero no en abundancia. Hasta ahora no aparece la noticia de una traducción de un libro cuentístico.

Con su participación, las editoriales independientes destacan por su activismo al dar a la imprenta la invención policial femenil. De las 18 editoriales inventariadas, seis pertenecen a estos sellos. Aquí designados independientes por variadas razones: se conforman por grupos pequeños, una reunión de amigos o incluso una sola persona o pareja, con inversión de capital minúsculo, eventualmente reciben apoyo financiero del estado, que luego conforman grupos autogestivos, agremiados en asociaciones civiles, etcétera. Se distinguen por sus afanes multitareas: editan, ilustran, diagraman, corrigen, contratan, distribuyen ellos mismos sus productos: los libros.

De las 18 editoriales consignadas en el cuadro anterior, seis tienen como ciudad de edición la capital del estado al que pertenecen los tres institutos de cultura (Sonora, Durango y Estado de México), una universidad regional (Ciudad Juárez), un gobierno local (Sonora) y un sello de provincia con asiento en Guadalajara (Paraíso Perdido).

Un apunte final: el repertorio y el cuadro respectivo no registran ningún libro cuentístico publicado por los afanes de la edición de autor.

**Tabla 3. Cronología de la novela**

Año	Autora	Título	Editorial	Premio	Colección
1953	María Elvira Bermúdez	<i>Diferentes razones tiene la muerte</i>	Talleres Gráficos de la Nación	—	Vindictas
1955	Margos de Villanueva	<i>22 horas</i>	Obregón	—	Ahuizote
1961	Ana Mairena	<i>Los extraordinarios</i>		Finalista en el Premio Biblioteca Breve de 1960	Biblioteca Breve
1979	Matilde Mattei de Ferrara	<i>Crímenes bajo el zodiaco</i>	Cía. Editora Nacional	—	—
1980	Rosa Margot Ochoa	<i>Corrientes secretas</i>	Alfabeto	—	—
1984	Alicia Reyes	<i>Fetiché</i>	Editorial Libros de México	—	—
1985	Malú Huacuja del Toro	<i>Crímen sin faltas de ortografía</i>	Plaza y Janés	Primer Concurso Internacional de Novela Policial	Platino

				Plaza & Janés 1986	
1986	Ana María Maqueo	<i>Crimen de color oscuro</i>	EOSA	—	Punto de Quiebre
1987	Rosaura Saucedo Saleme	<i>Mi prima Daniela</i>	Joaquín Mortiz	Premio Juan Rulfo para Primera Novela	Serie del Volador
1988	Malú Huacuja del Toro	<i>Un cadáver llamado Sara</i>	Unomásuno	—	—
1988	Alicia Reyes	<i>Aniversario número trece</i>	Ediciones a la Carta	—	Suspense
1989	Ana María Maqueo y Juan Coronado	<i>Dos voces</i>	Grijalbo	—	Best Seller Oro
1989	Ana María Maqueo	<i>Amelia Palomino</i>	Diana	—	Nitro Noir
1990	Ana María Maqueo	<i>Los peligros del cristal</i>	Grijalbo	—	Best Seller Oro
1990	Alicia Reyes	<i>El almacén de Coyoacán</i>	Premià Editora	—	La Red de Jonás
1991	Elena Garro	<i>Y Matarazo no llamó</i>	Grijalbo	—	21 para el 21
1993	Carmen Boulosa	<i>La Milagrosa</i>	Era	—	Biblioteca Era
1994	Myriam Laurini	<i>Morena en rojo</i>	Joaquín Mortiz	—	—
1995	Malú Huacuja del Toro	<i>Un Dios para Cordelia</i>	Océano	—	—
1998	Julia Rodríguez	<i>¿Quién desapareció al comandante Hall? Sinfonía metropolitana para cinco voces</i>	Siglo Veintiuno Editores	—	La Creación Literaria
2001	Susana Pagano	<i>Trajinar de un muerto</i>	Océano	—	El Día Siguiente
2005	Arminé Arjona	<i>Delincuentes: historias del narcotráfico</i>	Al Límite Editores	—	—
2007	Nylsa Martínez	<i>Roads</i>	Paraíso Perdido	—	Cuadernos de Bartleby
2008	Myriam Laurini	<i>Qué raro que me llame Guadalupe</i>	Ediciones B	—	—
2008	Nylsa Martínez	<i>Tu casa es mi casa</i>	Instituto de Cultura de Baja California	—	—



2008	Cristina Rivera Garza	<i>La muerte me da</i>	Tusquets	—	Andanzas
2010	Orfa Alarcón	<i>Perra brava</i>	Planeta	—	—
2010	Bibiana Camacho	<i>Tras las huellas de mi olvido</i>	Almadía-Fundación TV Azteca	—	Mar Abierto. Narrativa Contemporánea
2010	Norma Yamille Cuéllar	<i>Historias del séptimo sello</i>	CNCA	—	Fondo Editorial Tierra Adentro
2010	Ana Ivonne Reyes Chiquete	<i>Muerte caracol</i>	CNCA	IV Premio Nacional de Novela Negra "Una vuelta de tuerca"	El Guardagujas
2010	Verónica E. Llaca	<i>Cuerpos en renta</i>	Ediciones B	—	—
2011	Iris García Cuevas	<i>36 Toneladas. ¿Cuánto pesa una sentencia de muerte?</i>	Ediciones B	Finalista en el Premio Silverio Cañada en la XXV de la Semana Negra de Gijón 2011	—
2011	Susana Pagano	<i>La pitonisa de Aguaprieta</i>	Planeta	—	—
2012	Magdalena González Gámez	<i>La bandida</i>	Grijalbo	—	—
2013	Susana Iglesias	<i>Señorita Vodka</i>	Tusquets	—	Andanzas
2014	Patricia Valladares	<i>Tan frío como el infierno</i>	Planeta	—	—
2014	Norma Lazo	<i>Lo imperdonable</i>	Tusquets	—	Andanzas
2015	Ana García Bergua	<i>Rosas negras</i>	Era	—	Biblioteca Era
2015	Adriana González Mateos	<i>Otra máscara de Esperanza</i>	Océano	—	Hotel de Letras
2015	Ana Romero	<i>Un gato vago y sin nombre</i>	Norma	—	Zona Libre
2016	Laura Esquivel	<i>A Lupita le gustaba planchar</i>	Penguin Random House	—	—
2017	Janeth G.S.	<i>¿Quién mató a Alex?</i>	OZ Editorial	Premio Wattys	—

2017	Verónica E. Llaca	<i>La simetría de los árboles</i>	Joaquín Mortiz-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes-Secretaría de Cultura	Premio Nacional de Novela Negra "Una vuelta de tuerca" 2015	—
2017	Fernanda Melchor	<i>Temporada de huracanes</i>	Penguin Random House	—	—
2018	Sylvia Aguilar Zéleny	<i>Basura</i>	Nitro Press	—	—
2018	Janeth G.S.	<i>El regreso de Anna Crowell</i>	OZ Editorial	—	—
2018	Cecilia Magaña	<i>Old West Kafka</i>	Paraíso Perdido	—	Taller del Amanuense
2019	Cristina Zubieta	<i>Apariencias</i>	Narratio	—	—
2020	Maite Azuela	<i>Cafeína</i>	Planeta	—	—
2020	Macaria España	<i>Banana Street</i>	Nitro Press	—	Nitro Noir
2020	Janeth G.S.	<i>El asesino de Noxpoint</i>	OZ Editorial	—	—
2020	Janeth G.S.	<i>Muerte en el mar</i>	Wonderbooks	—	—
2020	Cecilia Magaña	<i>Principio de incertidumbre</i>	Paraíso Perdido	—	Taller del Amanuense
2020	Cristina Zubieta	<i>Ojos verdes</i>	Narratio	—	—
2021	Liliana V. Blum	<i>Cara de liebre</i>	Seix Barral	—	Biblioteca Breve
2021	Verónica Evers	<i>El asesinato de Robert Barlow</i>	Colofón	—	—
2021	Verónica E. Llaca	<i>La herencia</i>	Planeta	—	—
2022	Laura Baeza	<i>Niebla ardiente</i>	Alfaguara	—	Narrativa Hispánica
2022	Gabriela Jáuregui	<i>Feral</i>	Sexto Piso	Premio Bellas Artes de Narrativa Colima 2023	Narrativa
2022	Claudia Marcucetti Pascoli	<i>Fuego que no muere</i>	Planeta	—	—
2022	Mónica Rojas	<i>Lobo</i>	Nostra Ediciones	Finalista del IV Premio Auguste Dupin	—

2022	Ana García Bergua y Alfredo Núñez Lanz	<i>Waikiki</i>	Planeta	—	Novela Negra
2023	Zel Cabrera	<i>Cómo pesa el silencio de los muertos</i>	Gato Blanco	Finalista del XVI Premio Nacional de Novela Negra, "Una vuelta de tuerca" 2022	Onda Nueve
2023	Macaria España	<i>N. N.</i>	BUAP	—	Necropsia
2023	Manya Loría	<i>El Edén, I.A.P.</i>	Fondo Editorial de Querétaro	—	—
2023	Nylsa Martínez	<i>Por si un día todo falla</i>	BUAP	—	Contemporáneas
2023	Hannia Novell	<i>Trazos de sangre</i>	Círculo Editorial Azteca	—	—
2023	Salud Ochoa	<i>El halcón blanco</i>	Nitro Press	—	Necropsia
2023	Tania Tinajero	<i>Un acto de amor</i>	Nitro Press	IV Premio Nacional de Novela Negra "Una vuelta de tuerca" 2022	Nitro Noir
2024	Erma Cárdenas	<i>La asesina inocente</i>	Tusquets	—	Andanzas
2024	Macaria España	<i>Madafakers! Banana Street</i>	Nitro Press	—	Nitro Noir

Fuente: elaboración propia.

En el medio del siglo XX se publica la primera novela detectivesca en México, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953) por el genio adelantado de María Elvira Bermúdez, cuyo perfil quedó asentado en la introducción. De entonces a la fecha se ha llevado a la imprenta una cantidad ingente de novelas enmarcadas en los diferentes registros en que ha evolucionado el policial.

Los sustantivos utilizados en los títulos de esta novelística irradian semánticamente la muerte: crimen, sangre, asesina, asesinato, matar, desapariciones, cadáver, o se sancionan en el cuerpo, la identidad femenina, la familia, la onomástica femenil y el narcotráfico, entre otros. Casi todos se formulan con sustantivos (*Lobo*), frases (*La asesina inocente*), oraciones simples (*¿Quién mató a Alex?*) u oraciones unimembres (*Un acto de amor*).

De este conjunto de novelas publicadas en el periodo señalado once han merecido un premio, distinción o reconocimiento, al menos cinco concedidos en el extranjero, en un país de habla castellana. Estas distinciones no necesariamente implicaron que fueran traducidas o reeditadas dichas novelas.

Finalmente, las colecciones que enmarcan esta novelística suman diecinueve.

### **Novelas publicadas por década**

1950: 2.

1960: 1.

1970: 1.

1980: 9.

1990: 7.

2000: 11.

2010: 15.

2020: 24.

Total: 71.

Por estas cifras puede sustentarse que en la década de los años cincuenta fueron impresas dos novelas. Siete décadas más tarde se publica una veintena de títulos. En los ochenta inicia el despegue de la novelística criminal. A partir del año 2000 empieza el crecimiento y consolidación del género entre las escritoras, periodo en que dispusieron las librerías de once novelas; diez años más tarde, quince y, en la década que transcurre, una veintena. Probablemente este crecimiento sea debido a la progresiva violencia que ha padecido el país, a la impunidad rampante, los feminicidios, la ausencia de autoridad y a la imposibilidad gubernamental de imponer cotos legales a la delincuencia, entre otros fenómenos sociales. Así, la novela del crimen quizá se convirtió en un espejo social, en una radiografía de la vida en México durante los sexenios del milenio que transcurre.

La novelística policiaca tejida por las escritoras da cuenta del estado fallido, las desapariciones, el crimen, el feminicidio, la impunidad; sin embargo, contribuye con la ficción a la resolución de estos delitos.

**Tabla 4. Editoriales (novela)**

Institutos de cultura	Privadas	Universitarias Españolas	Estatales	Independientes	
Fondo Editorial de Querétaro	Alfaguara	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	Wonderbooks	CNCA	Al Límite Editores
Instituto Chihuahuense de Cultura	Fundación TV Azteca	UNAM	OZ Editorial	FCE	Almadía
Instituto de Cultura de Baja California	Cía. Editora Nacional	Universidad Autónoma de Nuevo León		Secretaría de Cultura	Ediciones a la Carta
Instituto Queretano de la Cultura y las Artes	Círculo Editorial Azteca			Talleres Gráficos de la Nación	Era
	Colofón				FEM
	Diana				Gato Blanco
	Ediciones B				Narratio
	Editorial Libros de México				Nitro Press
	EOSA				Paraíso Perdido
	Grijalbo				Premià Editora
	Joaquín Mortíz				Scripta
	Norma				Sexto Piso
	Nostra Ediciones				
	Obregón				
	Océano				
	Penguin Random House				

	Planeta				
	Plaza y Janés				
	Seix Barral				
	Siglo Veintiuno Editores				
	Tusquets				
	Unomásuno				

Fuente: elaboración propia.

Respecto de las instituciones que publican la novela de la ruptura criminal del orden, destaca la iniciativa privada, donde intervinieron veintidós editoriales, quizá debido a que genera más ingresos su publicación. La novela se aprecia con reputación social, cultural y literariamente es un género consagrado. Los sellos independientes quedan en segundo término por las doce casas editoriales participantes en su divulgación y propagación. El estado interviene con cuatro sellos; las universidades con dos; los institutos culturales de las provincias, con cuatro; las editoriales extranjeras apilan dos.

La ecología del libro policial es diverso, expandido y en vías de consagración en la república de las letras. Sin embargo, en el presente de las librerías compite con las ficciones sobre las casas encantadas, los anormales y el fantástico.

### **Antologías y ensayos**

En el campo del ensayo, la reflexión crítica o ponderativa sobre el género policial pergeñado por las escritoras afines al género, por la evidencia recabada, ha sido escasa hasta hoy. Apenas seis ensayos registrados. Uno de ellos publicado por la mexicanista francesa Cathy Fourez, derivado de una de sus tesis doctorales. Sin embargo, de este sexteto destaca la mirada crítica y experta de Bermúdez, Revueltas y Poot Herrera, expertísimas de la literatura mexicana. Sobresale el único libro que recoge una experiencia vital y literaria con la ficción criminal, el de Teresa Gil. El resto son ensayos

aparecidos en revistas omniscias o libros colectivos. La producción académica no logra su recensión aquí, pues merece un espacio propio.

Del teatro apenas se recabó un libro. La materia que ofrece para su comentario obliga a consignarlo, pero no ofrece materia editorial para procesarlo. Por su originalidad amerita una reedición.

Finalmente, respecto a las antologías que han preparado, coordinado o elaborado las escritoras se acumulan en un quinteto de títulos. Dos de ellos preparados por la maestra del género en México, María Elvira Bermúdez, precursora en su recopilación, crítica y estudio. Tres giran en torno a la nota roja, el crimen y la violencia. Las esferas sociales que animan la vida en el México contemporáneo.

**Tabla 5. Narradoras por estado natal**

Estados	Cantidad de autoras	Estados	Cantidad de autoras
Aguas calientes	1	Sonoro	2
Veracruz	2	Michoacán	2
Campeche	1	Baja California	2
León	2	Nuevo León	4
Chihuahua	4	Tamaulipas	2
Ciudad de México	22	Zacatecas	1
Durango	2	Puebla	2
Guerrero	2	Querétaro	2

Fuente: elaboración propia.

Nacidas en el extranjero<sup>1</sup>:

Santa Fe (Argentina): Myriam Laurini.

Washington, DC (EE UU): Erma Cárdenas.

La Spezia (Italia): Claudia Marcucetti Pascoli.

Los datos anteriores desmienten el lugar común cuya información curiosa sostiene que el policial mexicano ha logrado mayor arraigo y cultivo intenso

---

<sup>1</sup> De tres autoras no me ha sido posible documentar su ciudad natal.

en los estados del norte de la república. La abrumadora cantidad de escritoras nacidas, y acaso radicadas en la capital, desecha esta observación empírica. En el caso de sus pares masculinos, es probable que los narradores mexicanos que pergeñan el policial contemporáneo hayan nacido en algún estado del norte. Conjetura que se deriva de la mera observación de que los más afamados (Mendoza, Trujillo Muñoz et al.) residen en alguno de estos estados. A ciencia cierta no lo sabremos hasta que no se documente tal aseveración.

Sin embargo, por los datos recabados la metrópoli se mantiene como el centro irradiador del policiaco femenino. Los estados norteños de Chihuahua y Nuevo León, ambos con cuatro escritoras nacidas en sus ciudades, disputan el segundo lugar.

Por otra parte, que de 32 estados que componen la república mexicana solo de 17 provengan las cultivadoras del género informa no solo de la cobertura y extensión limitada a ciertas regiones que logra este tipo de relatos, sino también del influjo que estimula entre las escritoras nacionales.

Finalmente, la información recopilada arroja que las escritoras nacidas fuera de México suman tres. América del Sur, Europa y Estados Unidos fueron las regiones continentales de su nacimiento. Como ciudadanas tendrían doble nacionalidad o ya están naturalizadas. La recogida de información no incluyó indagar si conservan su nacionalidad de nacimiento.

## **Numeralia**

Escritoras: 59.

Cuentalias: 17.

Novelas: 71.

Novelas traducidas: 3.

Novelas a cuatro manos: 2.

Teatro: 1.

Ensayo: 8.

Libros premiados: Cuento (6).



Libros premiados: Novela (11).

Editoriales: Cuento (13).

Editoriales: Novela (48).

Editoriales estatales: Cuento (3).

Editoriales estatales: Novela (4).

Editoriales de institutos de cultura: Cuento (3).

Editoriales de institutos de cultura: Novela (4).

Editoriales privadas: Cuento (4).

Editoriales privadas: Novela (23).

Editoriales independientes: Cuento (7).

Editoriales independientes: Novela (12).

Editoriales universitarias: Cuento (2).

Editoriales universitarias: Novela (3).

Editoriales españolas: Cuento (2).

Editoriales españolas: Novela (2).

Colecciones: Cuento (9).

Colecciones: Novela (36).

Estados de nacimiento de las escritoras: 17 (de 32).

2ª y 3ª ediciones: 16.

## **Para la realización del repertorio bibliográfico se consultaron los siguientes archivos:**

Biblioteca Daniel Cosío Villegas (El Colegio de México).

Biblioteca Digital del plantel San Lorenzo Tezonco (Universidad Autónoma de la Ciudad de México).

Biblioteca Nacional (Universidad Nacional Autónoma de México).

Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño (Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México).

Catálogo Biobibliográfico de la Literatura en México, Coordinación Nacional de Literatura (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), <https://literatura.inba.gob.mx/catalogo-biobibliografico.html>

Diccionario de Escritores Mexicanos, siglo XX, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, <https://www.iifilologicas.unam.mx/dem/>

Enciclopedia de la Literatura en México, Fundación para las Letras Mexicanas, <http://www.elem.mx>





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 54, Nº 1, ENERO-JUNIO 2024 | PP. 211-220

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

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

RECEPCIÓN 24 ABR 2024 – ACEPTACIÓN 28 MAY 2024

## Entrevista a Mercedes Giuffré

### *Interviewing Mercedes Giuffré*

**María Cristina Viñuela**

Universidad Austral

Argentina

[vinuelamcristina@gmail.com](mailto:vinuelamcristina@gmail.com)

Recibido 24 abr – Aceptado 28 may

### **Resumen**

Mercedes Giuffré es una escritora del género policial ambientado en la época del virreinato colonial. La serie protagonizada por Samuel Redhead, médico cirujano formado en el Londres de los hermanos Hunter, se convierte en un detective cuando debe realizar una serie de autopsias, sospechadas de asesinatos. *Deuda de sangre* (2008); *El peso de la verdad* (2010); *El carro de la muerte* (2011); *Almas en pena* (2017); *La asonada* (2023). En estas novelas la autora maneja la técnica del policial clásico, en el marco histórico del ocaso del Virreinato del Río de la Plata, entre 1805 y 1809.

**Palabras clave:** Mercedes Giuffré, policial, virreinato colonial, literatura de mujeres.

### **Abstract**

Mercedes Giuffré is a writer of the detective genre set in the colonial vicereignty. The series stars Samuel Redhead, a surgeon trained in the London of the Hunter brothers, who becomes a detective when he must perform a series of autopsies, suspected of murder. *Blood Debt* (2008); *The Weight of Truth* (2010); *The Chariot of Death* (2011); *Souls in Sorrow* (2017); *The Assault* (2023). In these novels, the author uses the classic detective

technique in the historical framework of the decline of the Viceroyalty of the Rio de la Plata, between 1805 and 1809.

**Keywords:** Mercedes Giuffré, detective, colonial viceroyalty, women literature.

**Cristina Viñuela (CV):** Tus novelas del policial clásico en la época del virreinato son seguidas con mucho interés por un buen grupo de lectores. Algunas de ellas han tenido ya varias reediciones. ¿Por qué elegiste el género policial para tus novelas?

**Mercedes Giuffré (MG):** La narrativa de misterio y el policial clásico, tanto de la línea inglesa como de la francesa (la novela judicial de Gaboriau, el misterio de cuarto cerrado de Gastón Leroux o las historias de Maurice LeBlanc) fueron un refugio en los turbulentos años de mi adolescencia. En casa se compraba la colección Mis Libros, de la que todavía atesoro algunos volúmenes, y también la del Club del Misterio, que marcaron esa etapa de mi formación lectora tanto como en la infancia lo hizo la colección Robin Hood, o más tarde lo hicieron las novelas de Agatha Christie, George Simenon y Anne Perry. Ese tipo de literatura que se vincula con un orden clásico, me ha servido de ancla en tiempos difíciles. Cuando escribí mi primera novela, *Deuda de sangre*, estábamos en plena crisis en Argentina. Imagino que la forma de la novela policial implicó algo de seguridad para explorar, desde la Historia, por qué estábamos como estábamos. Quiero decir, buceando en el pasado para entender aquel presente, más allá de contar una anécdota y entretener.

**CV:** Has ambientado tu policial clásico en el período anterior a la Revolución de Mayo de 1810. Se podría decir que has inaugurado una forma muy creativa de policial que tiene la exigencia del rigor histórico. ¿Cómo fue este proceso creador?

**MG:** Yo venía de leer mucho sobre las invasiones inglesas (en español y en inglés), tratando de entender lo que en verdad implicaron en nuestros inicios como país, teniendo en cuenta que en 1810, muy poco después, se inicia la revolución. Me refiero al Río de la Plata y en particular a lo que hoy es Argentina.

Primero leí todo lo que se publicó, desde fuentes primarias como diarios y memorias, correspondencia, actas capitulares y otros documentos de la época, hasta lo que la Historiografía interpretó a lo largo de estos dos siglos. Esa larga reflexión maduró en una imagen que luego fue tomando forma en mi cabeza y de ahí en más no me dejó en paz hasta que me puse a escribir. Yo hasta ese momento solo había escrito textos académicos y cuentos, así que fue un enorme desafío empezar una novela. Al principio lo hice sin expectativas de publicarla, sino que era algo que no podía refrenar. Después de que varias personas de mi confianza la leyeron y pude pulirla y corregirla, sí, me decidí a buscar un editor.

**CV:** En tu libro *En busca de una identidad. La novela histórica en Argentina* incluís una serie de entrevistas a destacados escritores como Tomás Eloy Martínez, Lucía Gálvez, María Rosa Lojo, Jorge Castelli, Pedro Orgambide... ¿Qué coincidencias encontraste en estos autores y en qué medida fueron una fuente de inspiración a tus novelas?

**MG:** Todos ellos y también Seymour Menton, Miguel Ángel de Marco y Martha Mercader, me recibieron y estuvieron dispuestos a dialogar con una recién egresada de Letras sobre la novela histórica argentina y sus implicancias. Fue un diálogo sostenido en el tiempo, porque con algunos de ellos me reuní varias veces. Esa generosidad y esa apertura tienen que ver, además con el momento que estábamos atravesando en el 2001, porque el diálogo era un modo de entender el sentido particular que el género experimentaba en Argentina. Yo creo, y en esto coincidimos todos, la entrevistadora y los entrevistados, que narrar desde lo histórico no era entonces un mero divertimento sino la expresión de la necesidad de saber qué es ser argentino y por qué Argentina se encontraba en la situación de crisis terminal que se percibía en esos días, hace nada menos que 23 años. La novela histórica era entonces y en algunos casos sigue siéndolo, una forma de reflexión e introspección.

**CV:** En la serie protagonizada por Samuel Redhead, médico del Protomedicato del Virreinato, hay un tratamiento del suspenso que mantiene atrapado al lector. ¿Cuáles son las dificultades que debe sortear un escritor para crear la intriga?

**MG:** La novela policial, ya sea de enigma o negra, y sus variantes intermedias, es por sobre todo una novela. Como tal, debe brindarle al lector una serie de estímulos de manera creciente, a fin de que se sostenga su atención. La clave está en dar la información estrictamente necesaria, ni más ni menos, en cada sección, y de ese modo hacer avanzar la trama, la acción, mientras la tensión crece. En eso, la novela policial se parece al cuento. La diferencia entre ambos radica en que en la novela se puede desarrollar a los personajes y contar más sobre ellos, la época y el ambiente, mientras que en el cuento la acción (que es una sola) domina todo. A mí me gusta que el protagonista y los personajes principales, que retomo en cada entrega de la serie, tengan una vida personal y algo que los haga evolucionar. Me gusta pintar una época. Por eso, cada novela tiene una historia propia, un caso o misterio que Redhead resuelve, pero también representa un eslabón en la cadena de la serie de novelas que construyen la historia de vida de esos personajes y la historia de nuestro país. Es como si la totalidad de las obras constituyera un universo, un rompecabezas que arman quienes leen.

**CV:** Samuel Redhead, tu protagonista, está inspirado en la figura del médico de Manuel Belgrano y Martín Miguel de Güemes, Joseph Redhead. De la figura histórica hay pocos datos. Esto te ha permitido tomar el personaje y convertirlo en un detective a partir de su profesión. ¿Cómo es tu relación con Samuel Redhead?

**MG:** En una nota al final de cada una de las novelas de la serie, suelo comentarles a los lectores, para evitar equívocos, que en la época en que transcurren existió un médico y naturalista llamado Joseph James Thomas Redhead. Sobre él se sabe que llegó al Río de la Plata en 1805, de acuerdo con la lista de facultativos del Protomedicato. También sabemos que fue médico de Manuel Belgrano y que no solo lo acompañó a este en la guerra de Independencia y tradujo con él varios libros, sino que desarrollaron una gran amistad. Por otro lado, Redhead lo asistió en su lecho de muerte y Belgrano le pagó por todos sus servicios con un reloj de oro que le había obsequiado el rey de Inglaterra, Jorge III, cuando el general visitó aquel país en calidad de enviado de Buenos Aires para gestionar el apoyo a nuestra gesta de emancipación.

Del doctor Joseph Redhead ha quedado alguna correspondencia (por ejemplo, con el cónsul británico), y existe sobre él una muy breve biografía escrita por el historiador salteño Ricardo N. Alonso. También quedan algunos objetos dispersos en museos del país (recuerdo haber visto una cajita de tabaco en el Museo Udaondo, en Luján). Por último, se sabe que falleció en Salta, en su propiedad, y fue enterrado allí.

Lo que permanece como una incógnita es su origen. Hay quien asegura que nació en Antigua, donde se registra el apellido a fines del siglo XVIII y también que tenía ancestros africanos; por otro lado, existe quien asegura que era escocés y que estudió en Gottinga, junto con Alexander von Humboldt, e incluso que era inglés. Pero no hay certezas. Lo que sí está claro es que el propio Joseph Redhead se esmeró por generar una nebulosa en torno de su origen, y esto para nada es raro si se tiene en cuenta que cuando llegó al virreinato, España y Gran Bretaña estaban en guerra, y que luego, en 1807, se expulsó a no pocos británicos que vivían en Buenos Aires, debido a la reconquista de la ciudad.

De todos modos, mi personaje, Samuel Redhead, no es esa persona real. Solamente tomé de él su apellido, su profesión y la idea del misterio en torno de su origen. Samuel es también un homenaje a mi abuelo gallego, Manuel, que era un observador de la naturaleza, y a mis lecturas de la obra de sir Arthur Conan Doyle, que era escocés (de ahí la fusión de orígenes de mi personaje).

Aun así, me ha pasado, al menos dos veces, de recibir correspondencia de personas, una feliz y otra no tanto, que pensaban que me había basado en un antepasado suyo para crear al detective. En ambos casos tuve que explicarles, un poco sorprendida, que Samuel Redhead es un personaje de ficción.

Mi relación con él es peculiar, porque cuando pasa mucho tiempo sin que escriba una de las historias que protagoniza, siento ganas de reencontrarme con él y seguir explorando sus posibilidades como personaje, pero luego me sumerjo en una nueva novela suya, y el proceso de escritura suele resultar extremadamente demandante, más que los de otros libros que he escrito. El hecho de que lo retome en varias obras me obliga a mantener una coherencia en los detalles que requiere de mucha atención y relectura.



**CV:** En tus novelas no solo es atrapante la trama policial y los vaivenes de la historia sino la ambientación que has logrado del Buenos Aires virreinal. Pasear por esas calles nos remonta a aquellos años. ¿Cómo lograste crear esta atmósfera?

**MG:** Yo crecí en un departamento muy antiguo, de los primeros que se construyeron en Buenos Aires en el siglo XIX, frente a la Plaza Roberto Arlt, donde se han realizado excavaciones arqueológicas que arrojaron resultados formidables sobre la vida cotidiana en la época de mis novelas. Pasé tardes de mi infancia jugando en el patio del Cabildo, me bautizaron en la iglesia de San Ignacio, y en Semana Santa recorríamos con mi abuela, mi mamá y mi hermana las siete iglesias más antiguas de la ciudad. El ambiente de mis novelas se conecta con mi infancia y con ese acto de imaginar cómo se vivía dos siglos atrás en los mismos lugares por los que transitaba a diario. Si bien algunos cambiaron mucho, todavía hay en ellos una presencia de lo que fueron.

Para las novelas, de todos modos, recorrí museos (de armas, del traje, del carruaje, del siglo XIX, del Cabildo, el hermosísimo Museo Nacional y varios más), visité la casa de Liniers, que por entonces era propiedad de la familia Estrada, antes de que pasase a manos de la ciudad. Leí mucho sobre diversos aspectos de la vida cotidiana a fines del siglo XVIII e inicios del XIX: la policía y el delito, las leyes y normativas, la medicina, la educación, los espacios que se habitaban, los cafés, las librerías, la iluminación de las calles, los comercios, los hospitales, los serenos, la comida, los mercados, incluso la basura, cómo se recogía, dónde se la ponía. Leí mucho sobre la esclavitud. De algún modo, viajé en el tiempo. ¡Hasta cociné con recetas de la época! En especial, para la primera novela, hice un ejercicio “stanislavskiano” (me refiero al método Stanislavsky, que usan algunos actores y que implica meterse en la piel de los personajes). Fue fascinante y agotador, pero creo que si alguien inventase la máquina del tiempo y me transportase a esa época, sabría dónde está cada cosa, quién es quién y cómo sobrevivir.

**CV:** En las novelas las figuras femeninas son mujeres de carácter, con voz propia, protagonistas de sus vidas. ¿En tus indagaciones de fuentes has encontrado figuras de la historia con estos rasgos que aún están silenciados?

**MG:** Sí, creo que existió un discurso posterior que mostró a las mujeres como sumisas y mudas en la época que describo, cuando en realidad no lo eran. No en el Río de la Plata, al menos. No en esa época. Investigué mucho al respecto. Creo que, a pesar de lo que se dijo, las mujeres no solo eran desenvueltas, como las describen los viajeros ingleses que se quedaban fascinados por su locuacidad y simpatía en las tertulias, sino que tenían prerrogativas que no se veían en otras partes del mundo, como, por ejemplo, heredar a sus esposos. El problema era que no tenían acceso a una educación superior y que, en general, la que recibían estaba pensada para darles un barniz social (tocar el piano, hablar francés, bordar). Aun así, hay casos de mujeres lectoras como Mariquita Sánchez, otras que tomaron las armas contra los invasores británicos, como Manuela Pedraza, y luego, en las guerras de independencia, las que espían en los salones para Güemes, como su hermana Macacha, o las que se unieron al ejército, como Juana Azurduy.

María Josefa Ezcurra, que de sumisa no tenía un pelo, lo siguió a Manuel Belgrano hasta el Norte y solo regresó a Buenos Aires para parir un hijo suyo, que nació en el trayecto y que más tarde crio don Juan Manuel de Rosas, su cuñado. Existieron mujeres que dirigían negocios, como Clara Clarke, o trabajaban en ellos, como la hija de Luis Bontillo (o Bonfiglio) quien le espetó varias verdades en la cara al capitán Alexander Gillespie en la posada de Los Tres Reyes. Mis personajes femeninos replican eso.

**CV:** Todo escritor está formado por sus lecturas. ¿Cuáles han sido tus autores preferidos y por qué?

**MG:** Bueno, ya mencioné a los autores que me marcaron en la infancia y adolescencia, como sir Arthur Conan Doyle, de quien más tarde, siendo adulta, leí obras de diversa índole, no solamente detectivescas: novelas históricas, ensayos, conferencias, cuentos de todo tipo, incluso sus memorias y algo de poesía. Debería agregar a Charles Dickens, que fue uno de mis preferidos también en ese período y después, incluso ahora. Dickens fue un maestro para la observación y la pintura de los caracteres. Su historia de vida, además, le brindó una madurez profunda que no por eso le quitó frescura y hasta cierta esperanza en el género humano que es propia del siglo XIX, antes de las guerras mundiales. A mí me marcó tanto que, en la adolescencia, en lugar de posters de estrellas de cine o de músicos, en mi

habitación tenía colgado uno con escenas de sus novelas. Recuerdo que íbamos con mi mamá a la feria de libros del Parque Rivadavia, en Buenos Aires, a buscar antiguas ediciones que ya no circulaban.

Otro tanto puedo decir de don Benito Pérez Galdós, cuya obra descubrí cuando estudiaba Letras. No me refiero solo a los Episodios Nacionales, que me parecen un formato interesante y efectivo para reflexionar en cadena los avatares y momentos clave de una nación, sino también sus otras novelas, especialmente *Misericordia* y la serie de Torquemada, aunque la obra de Galdós es tan abarcadora que todavía no he acabado de leerla. Y lo mismo puedo decir de esa autora extraordinaria que fue Emilia Pardo Bazán, su contemporánea.

Por otro lado, Jane Austen me parece una refinadísima observadora de la sociedad, que con amabilidad y cierta piedad, abre como un escalpelo su objeto de estudio y lo expone a los lectores para que se vean reflejados en él. Las hermanas Brontë, en especial Charlotte, también significaron mucho en mi formación de lectora. Albert Camus, a quien respeto no solo como autor, sino como ser humano, por su entrega incondicional y su coherencia intelectual ante toda adversidad, me abrió un panorama del siglo XX y me mostró la importancia de la Justicia como referente y código con el cual ordenar el caos del mundo contemporáneo.

Actualmente estoy fascinada con la lengua y la literatura galesas, y descubrí a un autor magnífico que se llama Cynan Jones (quien paradójicamente escribe en inglés). Con una pluma exquisita, sutileza y belleza, él explora en las pequeñas tragedias de la vida cotidiana, así como en la existencia de cierta fuerza trascendente, cierta presencia observable en la naturaleza y en la vida. La suya es una voz especial, originalísima, a contramano de lo que abunda en las mesas de novedades de las librerías.

En cuanto a la literatura argentina, el siglo XIX también me ha resultado fascinante: tanto la poesía gauchesca como las obras de Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol, Juana Manuela Gorriti o los hermanos Mansilla, además de la literatura fantástica y la fantaciencia (Holmberg, Wilde) de fin de ese siglo e inicios del siglo XX. En una época me fasciné con la literatura latinoamericana, en especial la obra de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa y Alejo Carpentier.

**CV:** El discurso policial en la actualidad indaga preferentemente el policial negro, el *thriller*, el neopolicial. ¿Frecuentes textos de estas características, especialmente de escritoras?

**MG:** Sí, lo hacía seguido hasta hace unos años. Valoro la fuerza, el ímpetu narrativo que poseen. Aunque ahora me saturó un poco esa capacidad especular que tiene el policial negro, porque a menudo refleja la corrupción y lo escabroso de la vida contemporánea, que de por sí ya me resulta asfixiante. En este momento trato de (re)vincularme con los clásicos y con aquello que me conecte, como Cynan Jones, con algo trascendente. No obstante, cada tanto leo alguna novela negra.

**CV:** En el mundo académico se percibe un interés creciente por la indagación de las escrituras policiales en distintos momentos y contextos de la sociedad actual. ¿Podrías señalar algunos artículos, capítulos de libros, etc. que te parezcan más relevantes?

**MG:** En lo que respecta a la Argentina y al policial en español, me parecen relevantes e indispensables los trabajos de Román Setton, Ezequiel De Rosso, Juan José Delaney, Sonia Mattalia, Néstor Ponce y el clásico *Asesinos de Papel*, de Rivera y Lafforgue. En España, los trabajos de Javier Sánchez Zapatero e Iván Martín Cerezo, y en Canadá está trabajando mucho en este sentido el escritor y académico argentino Alejandro Soifer. Yo misma he dictado seminarios sobre literatura policial y he participado de festivales y congresos. Creo que es muy positivo que al fin se reconozca que es un género de envergadura y, por lo tanto, un digno objeto de estudio.

**CV:** El lema investigativo de Sherlock Holmes es “Uno de los principios elementales del razonamiento lógico es el hecho de que, una vez descartado lo posible, en lo que resta, aunque parezca improbable, debe estar la verdad”. El desenlace del policial clásico debe cumplir esta regla. ¿Cómo se arma una novela que debe tener presente el desenlace, mantener el suspenso, atender a la psicología del personaje y sostener el razonamiento lógico?

**MG:** Borges, que reflexionó bastante sobre el policial clásico, dijo que había que tener muy claro el final antes de empezar a escribir la historia. Yo creo que, al menos en esa vertiente del género, es así. Luego se traza un esquema, una hoja de ruta digamos, se piensan los episodios y los

obstáculos, como en un cuento. También Tzvetan Todorov, a quien respeto como intelectual y cuyo fallecimiento lamento, estudió y describió la estructura interna de este tipo de obras que implican, como el *Estudio en escarlata* de Conan Doyle, dos historias en una: la del crimen y la de su resolución. Esto hay que tenerlo muy presente, lo mismo que saber quién va a contar la historia y quién va a investigar. Por lo demás, el policial, como cualquier novela, requiere de personajes atractivos y de una trama estimulante que haga que los lectores no duden en invertir su tiempo en la lectura. Esos estímulos hay que dosificarlos para que la atención no decaiga, no contar todo, dejar que los lectores pongan algo de sí.

**CV:** ¿Hay algo que te gustaría añadir y que no se contempló en esta entrevista?

**MG:** Mi agradecimiento.