



**UNIVERSIDAD MICHOCANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**



**MAESTRÍA EN ESTUDIOS
DEL DISCURSO**

**FACULTAD DE LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO**

**Representaciones de la violencia en *La muerte me da*,
de Cristina Rivera Garza**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRA EN ESTUDIOS DEL DISCURSO

PRESENTA:

VERÓNICA ZAVALA TAPIA

ASESORA

DRA. ADRIANA SÁENZ VALADEZ

MORELIA, MICHOACÁN, MAYO DE 2019

A Mahal, mi pequeña y florecida luciérnaga

A Jorge, cómplice y compañero de vida

A mi mamá, imbatible guerrera

A mi papá, siempre presente aún en la ausencia

...A todas las víctimas de la violencia real

AGRADECIMIENTOS

A mi Directora de tesis, la Dra. Adriana Sáenz Valadez, por su infinita paciencia, su sabia lectura y por no dejarme caer en el intento de llevar a buen fin este barco.

A mis lectores, la Dra. Raquel Mosqueda y el Dr. Víctor Pineda, por su persistente y colaborativo ojo crítico.

Al cuerpo académico de la maestría en Estudios del Discurso, de la Facultad de Letras de la UMSNH, por todo el conocimiento transmitido en estos dos años.

Al Dr. Raúl Eduardo González, por sus ánimos y amables recomendaciones para la elaboración de este trabajo.

A mis compañeros del posgrado, por la amistad germinada, el sinfin de buenos momentos y su incansable escucha.

Al CONACYT, por la beca otorgada para llevar a cabo mis estudios de maestría y por brindarme la posibilidad de una movilidad al extranjero.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. Tras las huellas del género policiaco	7
1.1. <i>Metaphysical detective story</i> y <i>anti-detective fiction</i> , dos conceptos clave.....	8
1.2. Evidencias del género policiaco en Latinoamérica.....	16
1.3. El caso de México.....	22
1.4. Un cambio de paradigma: el posmodernismo literario.....	27
Capítulo 2. Gran saña contra los muertos	34
2.1. La violencia como norma.....	34
2.2. Glamourización y representación de la violencia.....	39
2.2.1. Un cadáver llamado deseo.....	43
2.3. Violencia en México.....	47
2.4. Vulnerabilidad y ultraje de la condición humana.....	52
Capítulo 3. El asedio de la violencia	59
3.1. <i>La muerte me da</i> : la investigación frustrada.....	60
3.2. La herida en los ojos.....	79
3.3. La articulación del horror.....	87
3.4. La verdad amordazada.....	91
Conclusiones	96
Bibliografía	102
Referencias en línea	113

Resumen: El presente trabajo de tesis dirige su atención a dos ejes principales: el análisis de la novela *La muerte me da*, de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, a partir del uso de las categorías teóricas *metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*, así como la configuración de las representaciones sobre la violencia que se encuentran en el interior de dicho texto. Con base en ello, se pretende dar constancia de la manera en que cada una de estas representaciones se conforma, además de especificar qué función cumplen en la novela y describir cómo es que se articulan en conjunto. Asimismo, se pone de relieve la integración social de la violencia que ha conducido a su normalización tanto en el plano de la ficción como de la realidad, con lo cual ha cobrado una dimensión que la hace poseedora de una función comunicativa conformada por una tríada que involucra al victimario, a la víctima y a un tercero, quien es un espectador al que se le hace llegar un mensaje. Se propone la lectura de *La muerte me da* a la manera de un dispositivo de visibilización, de extrañamiento y de enunciación del fenómeno de la violencia tanto real como ficticio, en el sentido de una medida emergente ante la necesidad de estrategias escriturales que funjan como nuevas y distintas prácticas de hacer hablar al lenguaje y al cuerpo. Para ello resulta de vital importancia la co-participación del lector para dotar de espesor significativo el sentido del texto, como una vía de co-escritura activa que le permita develar tanto lo enunciado como lo no enunciado.

Abstract: This thesis work directs its attention to two main axes: the analysis of the novel *La muerte me da*, of the Mexican writer Cristina Rivera Garza, from the use of the theoretical categories *metaphysical detective story* and *anti-detective fiction*, as well as the configuration of the representations on the violence that are found inside this text. Based on this, it is intended to give evidence of the way in which each of these representations is made up, in addition to specify what function they fulfill in the novel and describing how they are articulated together. It also highlights the social integration of violence that has led to its normalization both in the plane of fiction and reality, which has taken a dimension that makes it possess a communicative function conformed by a triad that It involves the perpetrator, the victim and a third party, who is a spectator to whom a message is made. It is proposed the reading of *La muerte me da* as a way of a device of visibility, of wonder and enunciation of the phenomenon of violence both real and fictitious, in the sense of an emergent measure to the necessity of scriptural strategies that act as new and different practices of making language and body speak. For this it is of vital importance the co-participation of the reader to give a significant thickness the meaning of the text, as an active co-writing path that allows him to unveil both the enunciated and the non-enunciated.

Palabras clave: novela policiaca, *metaphysical detective story*, *anti-detective fiction*, condición humana, dispositivo estético.

INTRODUCCIÓN

Tras el nombramiento, en el año 2006, de Felipe Calderón como Presidente de México, se agudizó de manera alarmante el fenómeno de la violencia en nuestra nación a raíz de la puesta en marcha de su plan para combatir al crimen organizado, una lucha que, no obstante, aún persiste sin mayores resultados para el Estado o para la población, y en cambio ha conducido al caos político y social. Ejemplo de esto es la serie de horrores generalizada que tiene lugar día con día y que se ha traducido en formas terribles como el homicidio, el feminicidio, el robo, el secuestro, la extorsión, la violación, la tortura, la desaparición, etc.

En dicho contexto, la literatura mexicana enfrenta el dilema ético y estético de representar este complejo fenómeno, para lo cual, en un intento de resolución de su abordaje, se ha tenido que valer de los recursos ofrecidos por los diferentes géneros o de novedosas estrategias de escritura. Muestra de ello es la novela *La muerte me da* (2007)¹, de la autora Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964), que bien puede considerarse como una construcción crítica, elaborada para poner en relieve los crímenes perpetrados en nuestro País, particularmente los llevados a cabo contra el cuerpo femenino, en una creciente ola de feminicidios. Para tal propósito, la escritora utilizó los elementos narratológicos del género policiaco para convertirlos en una suerte de artilugio que redirige el destino de la violencia hacia las víctimas varones, con la pretensión de magnificarla y hacerla imposible de no ver para el lector, y así formularle a éste implícitamente la pregunta sobre que sucedería “...¿si toda esta violencia ocurriera en el cuerpo masculino?, ¿nos resultaría menos natural?, ¿alzaríamos un poco la mirada y otro tanto la voz?” (Rivera, 2016: 7).

En ese sentido, la trama de la novela consiste, en resumidas cuentas, en la investigación policiaca que lleva a cabo la Detective², al lado de su asistente Valerio, para resolver el asesinato de cuatro víctimas masculinas, encontradas en circunstancias similares

¹ Editada por el sello Tusquets en 2007 en la colección Andanzas; más tarde, en 2016, la misma casa editorial publicó una reedición de pasta dura en Maxi Tusquets, a la que se le agregó un prólogo de Rivera Garza titulado “En pleno sexo”. En el 2009, la novela fue designada ganadora del decimoséptimo Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz. La edición que utilizo para esta investigación es la segunda: Rivera Garza, Cristina (2016). *La muerte me da (en pleno sexo)*, México-Barcelona: Tusquets Editores.

² Con mayúsculas en el original. Es pertinente aclarar que el resto de los nombres de los personajes corresponden a roles o a profesiones dentro del mundo de la novela y están indicados igualmente con mayúsculas, a excepción de unos cuantos que conservan su apelativo.

y muy particulares: todos los cadáveres estaban castrados y en compañía de un poema de Alejandra Pizarnik. Durante la narración aparecen personajes como la escritora y profesora universitaria de literatura Cristina Rivera Garza, en un claro guiño metaficcional, quien se convierte en la principal sospechosa tras haber encontrado el primer cuerpo, así como en la Informante por su conocimiento de la poesía de la poeta argentina. Sin embargo, a pesar del intento de la Detective para dar con el/la culpable de los homicidios seriales, la historia llega a su fin sin la resolución del caso y sin que ella pueda descifrar la identidad genérica de el/la asesino/asesina.

Con la finalidad de ahondar con mayor profundidad en lo expuesto anteriormente, el presente trabajo de tesis busca dirigir su atención a dos ejes principales: el análisis de la novela *La muerte me da* y la configuración de las representaciones sobre la violencia que se encuentran en el interior de dicho relato.

Para ello, su elección como *corpus* de estudio obedece a las siguientes razones: 1) por ser un texto de una escritora mexicana, lo cual considero importante porque, aún en la actualidad, hablar de literatura escrita por mujeres, y además pertenecientes a este país, sigue representando un reto teórico y académico, en el sentido de visibilizar una historia literaria que sigue permaneciendo en el margen y en el silencio, ya que "...todavía hoy las escritoras mexicanas siguen buscando una conceptualización de la mujer que pueda evadir los peligros del esencialismo para presentarse como una realidad en proceso de construcción" (Estrada: 2014: 19); 2) porque existe una identificación y un gusto personal por la obra de Rivera Garza, ya que la percibo como una escritura que constantemente crea espacios y atmósferas incómodas, subversivas y perturbadoras, a través de las cuales su creadora intenta reconfigurar las formas y los contenidos desde antaño trazados en la literatura, situación que se extiende en la novela elegida a partir de la indagación de un género -el policiaco- poco practicado por las escritoras mexicanas, y; 3) porque la novela me impactó desde su primera lectura, tras lo cual surgieron las ganas y las ansias de indagar más sobre ella, en un intento de comprender su historia, su estructura y el motivo de que me inquietara tanto.

Mientras que la elección del tema de la violencia se debió a que: 1) el trasfondo de la novela -el de la sociedad mexicana- ha terminado por convertirse en una realidad atravesada por prácticas cotidianas normalizadas de violencia, que de tanto repetirse pasan

desapercibidas, o bien, han caído en el extremo del ensañamiento contra el cuerpo y el sujeto para arrancarle a éste sus últimos rasgos de identidad y de humanidad; por dicha razón, considero de vital importancia reflexionar sobre este doble acontecimiento, tanto en el plano de la ficción como en el real, por ser un hecho que nos trastoca tanto individual como socialmente; 2) a pesar de que el tópico de la violencia aparece recurrentemente en la novela, éste ha quedado un poco desatendido por la crítica y las investigaciones académicas, lo que representa para mí una buena oportunidad para ahondar en otra posibilidad de lectura un tanto inexplorada, y; 3) me decidí por este tema porque personalmente sentía la urgencia de abordarlo académicamente como una alternativa para encontrar respuestas a acontecimientos que me sobrepasaban en aquel entonces -y que aún sigo lamentablemente sin entender-. Por tanto, sin la facultad efectiva de la acción, lo que me restaba era ir tras las palabras, ponerle nombre a los hechos y quitarme la mordaza del miedo y del silencio.

Por otro lado, si bien es cierto que existen diferentes tipos de violencia y definiciones para cada una de ellas, opté por no elegir ninguna en particular y preferí más bien realzar la dimensión social y comunicativa de los actos violentos así como de sus representaciones, basándome para ello en la concepción al respecto del teórico Jan Philipp Reemstma³. De acuerdo con él, la función comunicativa de estos actos se compone a la manera de una tríada entre el victimario, la víctima y el testigo o destinatario, al que se dirige implícita o explícitamente un mensaje que se le hace llegar por medio de un hecho violento. La tarea entonces es poner en evidencia a este tercero, averiguar quién es, qué mensaje se le está entregando, a partir de qué medios y cuál es la finalidad de su contenido.

Asimismo, tomando en cuenta que los asesinatos de la novela tienen la marca del desmembramiento, es decir, la saña contra el cuerpo, tal como sucede con la violencia que se practica contra muchas de las víctimas reales, me valí del uso de nuevas categorías y conceptualizaciones para nombrar este tipo de violencia, a raíz de lo cual retomé las propuestas por la filósofa italiana Adriana Cavarero⁴, tales como horrorismo, vulnerabilidad

³ Consúltese: Reemstma, Jan Philipp (2012). *Trust and violence: an essay on a modern relationship*. EUA: Princeton University Press.

⁴ Consúltese: Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

y ultraje de la condición humana, cuya pérdida conlleva también a la destrucción de la unicidad y de la singularidad del sujeto.

También es conveniente aclarar que *La muerte me da* puede leerse desde diferentes ángulos -como el de la intertextualidad, el metafictional, el poético, el filosófico, el feminista, la ecfrasis, por mencionar algunos-, sin embargo, tomé la decisión de hacerlo en la clave del género policiaco porque resultó para mí necesario poseer una mayor comprensión de la novela desde su propia estructura y composición, ya que, una vez resuelta esa parte, tuve al fin un piso firme que me permitió seguir avanzando en la investigación, al tiempo que me amplió la visión para darme cuenta de que existían otros tipos de violencias soterradas en el texto y que estaban teniendo lugar desde la misma subversión del género mencionado. Para explicar y dar cuenta de este fenómeno transgresor, recurrí al uso de las categorías teóricas *metaphysical detective story* y *anti-detective fiction* -la primera de las autoras Patricia Merivale y Susan E. Sweeney⁵ y la segunda de Stefano Tani⁶-, por ser las más claras y pertinentes metodológicamente para llevar a cabo el estudio.

En ese sentido, el objetivo general de la tesis reside en analizar *La muerte me da*, a partir de las dos categorías mencionadas, con la intención de identificar las representaciones de la violencia que tienen lugar en esta novela. Con base en ello, se pretende dar constancia de la manera en que cada una de éstas se conforma, además de especificar qué función cumplen en el texto y describir cómo es que se articulan en conjunto. La hipótesis de la que parto es la de que tales representaciones conforman un aparato crítico hacia la violencia real.

Para cumplir con tal cometido, el trabajo de investigación se divide en tres capítulos. El primero, “Tras las huellas del género policiaco”, presenta un rastreo de los antecedentes históricos de las categorías *metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*, hasta llegar al momento en que fueron fijadas sus características distintivas, que tienen que ver con la subversión de los convencionalismos del género policiaco, así como

⁵ Consúltense: Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (1999). “The game’s afoot. On the trail of the Metaphysical Detective Story”. En Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (Eds.), *Detecting texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-24.

⁶ Consúltense: Tani, Stefano (1984). *The doomed detective. The contribution of the Detective novel to Postmodern American and Italian fiction*. USA: Southern Illinois University Press.

de la racionalidad emanada de la modernidad. En un segundo y tercer momento, se presenta una breve recopilación de los autores más sobresalientes del género policiaco en Latinoamérica y en México, para identificar el proceso que se dio paralelamente entre los escritores continentales y los de nuestro país en la práctica de las diferentes variantes del mismo, las cuales corresponden principalmente al modelo clásico, al negro, al neopoliciaco y a las *metaphysical detective stories* y *anti-detective fictions*. Por último, se describe el contraste del género policiaco y su personaje por antonomasia –el detective–, ambos surgidos de los fundamentos de la modernidad, con el posmodernismo literario que se ha manifestado, en este género en especial, a la manera de un desencanto de la época y de una decepción de la razón, lo cual ha llevado a la frustración de las expectativas de lectura y a un nuevo uso de las herramientas narratológicas para tal fin.

El contenido del segundo capítulo, “Gran saña contra los muertos”, hace alusión al fenómeno de la violencia tanto real como ficticio, por que si bien son dos cosas totalmente distintas, no se puede pasar por alto el hecho de que su representación alude y emana, directa o indirectamente, de una situación existente. Para ello, se da cuenta de la manera en que un acto violento, como lo es el crimen, ha terminado por normalizarse en el género policiaco a partir de su racionalización. Asimismo, se exhibe la forma en que el cuerpo humano exánime es violentado, particularmente el femenino, en un exceso de representación, banalización y glamourización de su imagen, no sólo en el género policiaco, sino también en otros medios de comunicación, y cómo es que tales expresiones adquieren una dimensión social y comunicativa, que tiene lugar en una tríada compuesta por la víctima, el victimario y un destinatario, al que se le manda un mensaje. Dado que esta función comunicativa de la violencia tiene como trasfondo el ensañamiento contra el cuerpo y el ultraje de su condición humana, cuya pérdida conlleva además a la destrucción de su unicidad y de su singularidad, se examinan las categorías y conceptualizaciones de Adriana Cavarero para nombrar este tipo específico de violencia, tales como horrorismo, vulnerabilidad y ultraje de la condición humana.

El tercer capítulo, “El asedio de la violencia”, da inicio con el análisis de la novela *La muerte me da*, a la luz de las categorías *metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*, motivo por el cual se expone un listado de los resultados de su aplicación. Tras ello, se destaca la representación de los crímenes en el relato, a la manera de una escenificación,

característica que los pone en diálogo con las artistas Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman, y que apunta a la introducción de la mirada de un tercero, en este caso el lector, al que se pretende perturbar mediante la exposición del horror y la estetización de la violencia en el cuerpo de las víctimas y en el cuerpo del texto, para cuestionar su rol pasivo o motivarlo para la acción. De ello se desprende una búsqueda por parte de Rivera Garza para dar con un discurso –conformado por lenguaje, escritura e imagen- que logre articular y representar el horror de la violencia, para lo cual se sugiere que esta novela puede ser leída como un dispositivo estético de enunciación y visibilización, completado únicamente gracias a la intervención del lector. Finalmente, se pretende fijar una postura crítica dirigida a las estrategias narratológicas de la novela por su reiteración en el uso de imágenes violentas para llamar la atención sobre este fenómeno, y se evidencia asimismo un acto último acto de violencia en el texto que consiste en la no formulación del nombre de las víctimas, lo que trastoca de nueva cuenta su humanidad y su singularidad. Frente a ello, se enumeran algunos ejemplos, desde la literatura y otras artes, de dispositivos de enunciación y de visibilización de las víctimas reales y ficticias de la violencia, a partir de la restitución del nombre propio, lo que les otorga la posibilidad de mantenerse en la memoria.

CAPÍTULO 1

TRAS LAS HUELLAS DEL GÉNERO POLICIACO

If you like, you can play games with this game.
You can say: the murderer is the writer,
the detective is the reader, the victim is the book.
Or perhaps, the murderer is the writer,
the detective is the critic and the victim is the reader.
In that case the book would be the total mise en scène...
Margaret Atwood's (Murder in the Dark)

En este capítulo se lleva a cabo una revisión, explicación y recuperación de los conceptos *metaphysical detective story* y *anti-detective fiction* -el primero fijado por Patricia Merivale y Susan E. Sweeney, mientras que el segundo por Stefano Tani-, por ser las categorías que funcionan como marco de análisis para nuestro objeto de estudio: *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza, el cual se desarrolla con mayor amplitud y detalle en el último capítulo de la investigación; sin embargo, desde este primer momento se considera conveniente su explicitación con la intención de perfilar sus características y tenerlas en cuenta para la lectura de la novela. De igual modo, se realiza una retrospectiva para seguir las pistas del género policiaco en Latinoamérica y en México, para lo cual se hace mención de sus principales variantes, así como de los autores y de las obras más significativas, hasta llegar a ejemplos que se insertan en el ámbito de las llamadas *anti-detective novels* y así rastrear los antecedentes de las mismas. Por último, se llama la atención en torno al posmodernismo literario, cuyas características son retomadas por las *metaphysical detective stories* y las *anti-detective fictions*, tales como la subversión del género -en este caso el policiaco-, la problematización de la lectura y el papel del lector, el uso de mecanismos narratológicos como la metaficción y la intertextualidad, así como la ruptura con el paradigma epistemológico que tenía como centro la razón y un mundo perfectamente cognoscible y ordenado, por mencionar algunos, elementos que son utilizados por Rivera Garza en el relato en cuestión.

1.1. *Metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*⁷, dos conceptos clave

Los antecedentes de lo que hoy conocemos como el concepto de *metaphysical detective story* los podemos encontrar poco antes de mediados del siglo XX, a través del escritor estadounidense Howard Haycraft quien en 1941 lo introdujo por primera vez en su libro *Murder for pleasure: The life and Times of the Detective Story*⁸, para hacer alusión de los cuentos de Gilbert Keith Chesterton, particularmente de sus tramas paradójicas y de las intenciones teológico-filosóficas de su personaje el Padre Brown. Sin embargo, dicho concepto no trascendió y permaneció por mucho tiempo en el olvido hasta que fue recuperado y reformulado por Michael Holquist en 1971 en su artículo “Whodunit and the Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction”⁹, para referirse a la ficción policial posmoderna cuyo objetivo es subvertir la racionalidad y el cumplimiento de las normas del género policiaco. Las historias de este tipo de literatura -cuyos principales ejemplos son el cuento “La muerte y la brújula”¹⁰ (1944) de Jorge Luis Borges, o las novelas *Las gomas* (1953)¹¹ y *El mirón* (1955)¹² de Alain Robbe-Grillet- adoptan una postura anti teleológica que dramatiza el vacío de la existencia y niega o pone en duda la posibilidad de alcanzar un final con la resolución de todas las preguntas, su *telos* es precisamente la falta de un *telos* y su trama consiste en la calculada ausencia de ella, por ello es posible afirmar que, “No es una historia –es un proceso; el lector, si es él quien experimenta el libro, debe hacer lo que hacen los detectives, debe convertirlo en una serie de objetos, y luego recopilar todas las pistas” (Holquist, 1971: 153)¹³.

De acuerdo con Holquist, estos ejemplos derrotan las expectativas de lectura de las historias de detectives clásicos, que parten de la suposición de que la mente del

⁷ En español algunos autores utilizan los términos policial metafísico y antipoliciaco como equivalentes de ambos, sin embargo, dada su poca difusión y para evitar confusiones he optado por su manejo en el original inglés.

⁸ Véase: Haycraft, Howard (1941). *Murder for pleasure: The life and Times of the Detective Story*, EUA: D. Appleton-Century Company, p. 76.

⁹ Consúltese: Holquist, Michael (1971). “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War fiction”. En *New Literary History*, Vol. 3, Núm. 1, EUA: Johns Hopkins University Press, pp. 135-156.

¹⁰ Borges, Jorge Luis (1974). “La muerte y la Brújula”. En *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 499-507.

¹¹ Robbe-Grillet, Alain (1986). *Las gomas*, Barcelona: Anagrama.

¹² Robbe-Grillet, Alain (1969). *El mirón*, Barcelona: Seix Barral.

¹³ “It is not a story -it is a process; the reader, if he is to experience the book, must do what detectives do, must turn it into a series of objects, must then collate all the clues”. (Ésta y el resto de las traducciones son mías)

investigador puede resolverlo todo, sin embargo, en el momento en que los detalles de la trama se tuercen sucede exactamente lo contrario:

Por lo tanto, la *metaphysical detective story* no tiene el efecto narcotizante de su progenitor; en lugar de familiaridad, da extrañeza, una extrañeza que la mayoría de las veces es el resultado del alboroto de los patrones conocidos de las historias de detectives clásicos. En lugar de tranquilizar, perturban. No son un escape, sino un ataque. [...] Si, en el policíaco, la muerte debe resolverse, en la nueva *metaphysical detective story* es la vida la que debe resolverse (Holquist, 1971: 155)¹⁴.

En ese sentido, un año después, William V. Spanos acuñó el término *anti-detective story* en su ensayo “The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination” (1972)¹⁵, mediante el cual denomina al arquetipo paradigmático de la imaginación literaria posmoderna, que frustra de manera violenta las expectativas del lector al subvertir deliberada y sistemáticamente la estructura de la trama aristotélica comprendida por inicio, nudo y final.

Debido a la amplitud de lo que puede ser considerado bajo el concepto *anti-detective story*, Stefano Tani propuso el de *anti-detective fiction* en su libro *The doomed detective. The contribution of the Detective novel to posmodern American and Italian fiction* (1984)¹⁶, que marcó el inicio de manera formal del análisis y de la categorización de una variante del género policíaco que subvierte abiertamente las convenciones tradicionales del mismo, al utilizar sus reglas para parodiarlo y frustrar las expectativas del lector:

La ficción anti-detectivesca niega lo que el lector está acostumbrado a esperar, justicia y un final feliz; lo atormenta y confunde multiplicando pistas sin solución; incluso juega con él juegos de prestidigitación y le niega una sincera participación, la tranquilidad, y el escape de la realidad recordándole continuamente que la ficción es sólo ficción (Tani, 1984: 148)¹⁷.

¹⁴ “Thus, the metaphysical detective story does not have the narcotizing effect of its progenitor; instead of familiarity, it gives strangeness, a strangeness which more often than not is the result of jumbling the well-known patterns of classical detective stories. Instead of reassuring, they disturb. They are not an escape, but an attack. [...] If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is life which must be solved”.

¹⁵ Cfr. Spanos, William (1995). “The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination”. En Bové, Paul A. (Ed.), *Early Postmodernism: Foundational Essays*, EUA: Duke University Press, pp. 17-39. [1972]

¹⁶ Véase: Tani, Stefano (1984). *The doomed detective. The contribution of the Detective novel to Postmodern American and Italian fiction*. USA: Southern Illinois University Press.

¹⁷ “Anti-detective fiction denies what the reader is accustomed to expect, justice and happy denouement; it tantalizes and confuses him by proliferating clues and by non-solution; or even plays prestidigitation games

Los relatos clásicos policíacos –que abarcan a autores tales como Poe, Doyle, Chesterton, Leblanc, Leroux, o Christie–, poseen rasgos convencionales típicos del género, como lo es la presencia de un detective, profesional o aficionado, que trata de resolver un misterio, generalmente un crimen, a través de métodos lógicos para develar la identidad del culpable y su posterior castigo. Tras ello se alcanza el triunfo de lo racional sobre lo irracional, así como la restitución del orden perdido por la irrupción de una transgresión en la sociedad. De este modo, en este tipo de narrativa encontramos por lo menos tres elementos invariables: el detective, el proceso de investigación y la solución del misterio, último elemento de capital importancia en la variante clásica por ser el que encauza el final y la secuencia de la historia.

Tras la Segunda Guerra Mundial, escritores como Borges (*La muerte y la Brújula*, 1944), Grillet (*Les Goggles*, 1953), Nabokov (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941)¹⁸ o Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957)¹⁹, valiéndose de las técnicas de la novela policíaca y sin ser escritores propios del género, comenzaron a experimentar en la búsqueda de una narrativa que expresara la atmósfera cultural de ese tiempo, con su respectivo desorden y vacío existencial, y para ello dirigieron su atención principalmente a la resolución del misterio para transgredir al policíaco, al anticipar la solución, o bien negarla, nulificarla o parodiarla. A este tipo de escritura fue lo que Tani llamó como *anti-detective fiction*, de clara tendencia posmodernista. En sus historias la misma trama se vuelve en contra del personaje del detective –de ahí el término *doomed detective*–, quien está destinado al fracaso, a la desgracia o a convertirse en la víctima, al grado de preguntarse: “...¿Quién es el detective para imponer un significado a una realidad ambigua y multiforme *per se*?”²⁰ (Tani, 1984: 52). Ante una realidad que se le presenta como caleidoscópica y llena de pistas, el investigador se ve rebasado y se torna incapaz de imponerle un significado o de darle una interpretación a los acontecimientos que se le pide resuelva, de modo que arriesga su cordura en esta búsqueda de una posible solución.

with him as it denies him heartfelt involvement, reassurance, and escape from reality by reminding him continuously that fiction is only fiction”.

¹⁸ Nabokov, Vladimir (1999). *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Barcelona, Anagrama.

¹⁹ Gadda, Carlo Emilio (2004). *El zafarrancho aquel de via Merulana*, Barcelona, Seix Barral.

²⁰ “...Who is the detective to impose one meaning on a reality that is ambiguous and multiform *per se*?”

La detección se convierte en una indagación por la identidad y por ello el investigador renuncia a seguir las pistas del crimen pero admite que, a pesar de no haber encontrado una solución objetiva, por lo menos ha comprendido un poco más sobre sí mismo; no obstante, si se da el caso de que resuelva el misterio, es muy probable que él sea el criminal y su asesinato esté estrictamente ligado a su creatividad y a mostrar que habita en una sociedad alienada y corrompida, de ahí que, "...la confrontación ya no tiene lugar entre un detective y un asesino, sino entre el detective y la realidad, o entre la mente del detective y su sentido de identidad, que se está desmoronando, entre el detective y el asesino que hay en sí mismo" (Tani, 1984: 76)²¹.

El detective deja de ser una mente lógica y optimista tal como lo fue en el mundo positivista y moderno de los cuentos de Poe del siglo XIX, puesto que ahora se enfrenta a una realidad cuestionada y difícil de explicar por las mismas teorías científicas relativistas. En esta nueva noción del mundo fracasa en la resolución del misterio, así como en la restauración del orden moral, epistemológico y axiológico. Si se trata de un investigador serial está condenado a repetir una y otra vez su labor:

Si es una serie detectivesca, debe repetir el mismo proceso una y otra vez, y es quizás debido a su continua visitación del pasado, debido a su vida en el pasado, que nunca envejece en el presente. Nero Wolfe y Hercule Poirot son siempre los mismos, impermeables al paso del tiempo. Su próxima victoria, que de ninguna manera es inesperada [...], representa sólo una ligera variación en una fórmula repetitiva; la victoria es privada y efímera, ya que concierne sólo a unas pocas personas y nunca trasciende el razonamiento de rompecabezas del caso. [...] Como Sísifo, están condenados a rodar la piedra de la detección hasta la cima de la colina una y otra vez (Tani, 1984: 46)²².

En ese sentido, conforme a la técnica utilizada en el tratamiento de la solución se pueden distinguir tres tipos de *anti-detective novel*: *innovative*, *deconstructive* y *metafictional* de

²¹ "The confrontation is no longer between a detective and a murderer, but between the detective and reality, or between the detective's mind and his sense of identity, which is falling apart, between the detective and the "murderer" in his own self".

²² "If it is a detective-fiction serial, he must repeat the same process over and over, and it is perhaps because of his continuous frequenting of the past, because of his living in the past, that he never ages in the present. Nero Wolfe and Hercule Poirot are always the same, impervious to passing time. Their next victory, which is by no means unexpected [...], represents just a slight variation in a repetitive formula; victory is private and ephemeral since it concerns only a few people and never transcends the puzzle-like ratiocination of the case. [...] Like Sisyphus, they are doomed to roll the Stone of detection up to the top of the hill over and over".

acuerdo con Tani, las cuales, cabe aclarar, por momentos se superponen unas con otras, sin implicar que posean características rígidas y definitivas. Las innovaciones tienen en común una resolución poco satisfactoria que puede ser hallada por azar, por casualidad o de manera temprana en la trama, que al final puede resultar falsa y que en lugar de aclarar confunde, lo que tampoco implica la justicia o el castigo del culpable, lanzando con ello una crítica social. Ejemplo de ello son *Al ciascuno il suo* (1966) de Leonardo Sciascia²³, *The Sunlight Dialogues* (1972) de John Gardner²⁴, y *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco²⁵.

Mientras que la deconstrucción implica la ausencia de la justicia como problema porque no existe solución en una realidad que se le presenta al detective como ambigua, esquiva e imposible de alcanzar. La confrontación en términos de personajes ya no se da entre el detective y el criminal, en vez de eso tiene lugar entre el primero y la realidad o entre su mente y su sentido de la identidad, pues al estar imposibilitado de dotar de un significado o de sentido a su investigación, la refracta en su interior en busca de su propia identidad. Pertenecen a este tipo novelas como *The Crying of Lot 49* (1966) de Thomas Pynchon²⁶, *Todo modo* (1974) de Leonardo Sciascia²⁷, y *Falling Angel* (1978) de William Hjortsberg²⁸.

En la tercera variante, es decir, la metaficcional, la detección se traslada al plano de la relación entre el lector y el escritor, tornándose un juego sofisticado de busca y encuentra que tiene lugar dentro y fuera de la ficción:

Ahora el detective es el lector quien tiene que dotar de sentido a una ficción inacabada, que ha sido distorsionada o interrumpida por un “criminal” juguetón y perverso, el escritor. De este modo, el detective, el criminal y la investigación ya no están dentro de la ficción, sino fuera de ella. El detective ya no es un personaje sino una función asignada al lector, como el criminal ya no es un asesino sino el escritor que “mata” (distorsiona y corta) el texto y por lo tanto obliga al lector a convertirse en un “detective”. La ficción se convierte en una excusa para una “detección literaria”, y si acaso hay un asesino en la ficción, se trata de un “asesino literario”, un

²³ Sciascia, Leonardo (2009). *A cada cual lo suyo*. Barcelona: Tusquets.

²⁴ Gardner, John (1982). *Diálogos de la luz del sol*. Barcelona: Destino.

²⁵ Eco, Umberto (1982). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

²⁶ Pynchon, Thomas (2014). *La subasta del lote 49*. Barcelona: Tusquets.

²⁷ Sciascia, Leonardo (2009). *Todo modo*. Barcelona: Tusquets.

²⁸ Hjortsberg, William (2009). *Corazón de ángel*. Madrid: Valdemar.

asesino de textos, no de seres humanos, y este asesino representa dentro de la ficción la operación que el escritor ha realizado en él (Tani, 1984: 113)²⁹.

Al extrapolarse los roles típicos del detective y el criminal, a la relación entre el escritor y el lector, el papel de este último adquiere una nueva dimensión puesto que se convierte en el encargado de reconstruir el texto “asesinado” –considerado como un cuerpo-cadáver mutilado, desfigurado, fragmentado– que el escritor pone en sus manos, al que puede traer a la vida una vez resuelto el misterio, o juntando todas sus piezas, o bien dando sentido a la distorsión de la que fue objeto. Cabe resaltar que continuamente el escritor hace consciente al lector de su creación ficcional, e inclusive se dirige a él de manera directa. Tani menciona como ejemplos las novelas *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov³⁰ y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino³¹. La parodia y la “detección intertextual” tienen un papel importante en esta variante metaficcional, emparentadas con el crecimiento de la imaginación posmoderna³² y de donde surgen precisamente los tres tipos de *anti-detective novel*.

Para dar cuenta de este fenómeno presente y constante en la literatura policiaca desde hace muchos años, Patricia Merivale y Susan E. Sweeney escribieron en 1999 el prólogo titulado ‘The game’s afoot. On the trail of the Metaphysical Detective Story’ perteneciente al texto recopilatorio *Detecting texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*³³, en el que retoman el término *metaphysical detective story* acuñado, como mencionamos antes, por Haycraft en 1941, y llevan a cabo el estudio más amplio y meticuloso hasta la fecha en torno a dicho concepto.

²⁹ “By now the detective is the reader who has to make sense out of an unfinished fiction that has been distorted or cut short by a playful and perverse “criminal”, the writer. Thus detective, criminal, and detection are no longer within the fiction, but outside it. The detective is no longer a character but a function assigned to the reader as the criminal is no longer a murderer but the writer himself who “kills” (distorts or cuts) the text and thus compels the reader to become a “detective”. The fiction becomes an excuse for a “literary detection”, and if there is a killer in the fiction, he is a “literary killer”, a killer of texts [...], not of human beings, and this killer represents within the fiction the operation that the writer [...] performed on it”.

³⁰ Nabokov, Vladimir (2006). *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.

³¹ Calvino, Italo (2007). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.

³² Los términos modernidad, modernismo, posmodernidad y posmodernismo se abordan en el apartado 1.4. de este capítulo.

³³ Cfr. Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (1999). “The game’s afoot. On the trail of the Metaphysical Detective Story”. En Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (Eds.), *Detecting texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-24.

Para ellas, este tipo de historias dan comienzo en los cuentos de Edgar Alan Poe en el siglo XIX, con la introducción de cuestiones filosóficas y una acentuada auto-reflexividad, que se continúan con Arthur Conan Doyle y su manejo de las preguntas y la parodia, que de igual modo se mantienen en Chesterton en donde los crímenes y su resolución están más allá del entendimiento humano por la intervención de una divinidad. Ya en el siglo XX, retomarán este tipo de cuestiones y las llevarán a un plano más sofisticado escritores como Vladimir Nabokov³⁴, Alain Robbe-Grillet³⁵, Umberto Eco³⁶, Georges Perec³⁷, Paul Auster³⁸, por mencionar algunos. En el plano latinoamericano lo hará Jorge Luis Borges³⁹ y siguiendo sus pasos Julio Cortázar con su cuento “Continuidad de los parques” (1964), Gabriel García Márquez con *Crónica de una muerte anunciada* (1981), Carlos Fuentes con *La cabeza de hidra* (1978), José Donoso con *El oscuro pájaro de la noche* (1970), Ricardo Piglia con *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992), Manuel Puig con *The Buenos Aires Affair* (1973), entre otros, sólo que en estas latitudes esta tendencia adoptará el nombre de ficción anti detectivesca o policial metafísico.

El término *metaphysical detective story* fue escogido por Merivale y Sweeney de todos los antes expuestos, porque consideran que abarca tanto a los escritores modernistas tardíos como a los posmodernistas que han alterado las reglas del policial clásico, valiéndose del proceso racional de las historias de Poe para dirigirlo a cuestiones epistemológicas y ontológicas. El sentido metafísico de sus textos es enfatizado a través de símbolos, por elaboradas ironías, parodias, paradojas, incongruentes yuxtaposiciones, o por el pastiche auto-reflexivo, para indicar que estamos ante una realidad que no puede ser conocida con certeza o que en última instancia nos es inefable:

Un *metaphysical detective story* es un texto que parodia o subvierte las convenciones tradicionales del policiaco -tanto el cierre narrativo como el papel del detective como lector sustituto-, con la intención, o al menos el efecto, de formular preguntas sobre los misterios del ser y el conocimiento que trasciendan

³⁴ De este autor véanse sus textos *Desesperación* (1934), *Pálido fuego* (1962) y *La verdadera vida de Sebastian Knight* (1941).

³⁵ Consúltense sus relatos *Las gomas* (1953) y *El mirón* (1955).

³⁶ Véase su novela *El nombre de la rosa* (1980).

³⁷ Véanse sus narraciones *El secuestro* (1969) y *53 días* (1989).

³⁸ De este autor consúltense la serie *Trilogía de Nueva York*, compuesta por las novelas *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasma* (1986) y *La habitación cerrada* (1986).

³⁹ Véanse sus cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), “La muerte y la brújula” (1944) y “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” (1949).

las meras maquinaciones de la trama del misterio. Las *metaphysical detective stories* a menudo enfatizan esa trascendencia al convertirse en auto-reflexivas (esto es, representando alegóricamente los propios procesos de composición del texto) (Merivale y Sweeney, 1999: 2)⁴⁰.

Las *metaphysical detective stories* se distinguen por un profundo cuestionamiento que dirigen sobre sí mismas, hacia su narrativa, a la interpretación, a la subjetividad, a la naturaleza de la realidad y a los límites del conocimiento; por lo regular terminan con una o varias preguntas luego de que el detective es incapaz de resolver el crimen y queda enfrentado con los insolubles misterios de su interpretación y de su propia identidad, o bien, en otras ocasiones puede resolver el caso por accidente, o se convierte en la víctima o en el mismo asesino que está buscando. La subjetividad se presenta como un problema constante para los investigadores metafísicos puesto que "...detectar una identidad singular es difícil en un mundo posmoderno de papeles falsificados y nombres vacíos"⁴¹ (Merivale y Sweeney, 1999: 10). La búsqueda de un otro por parte del detective es una búsqueda infructuosa de sí mismo, al grado de involucrar al lector para que participe en esta investigación para dar con su identidad.

De este modo, los temas característicos de las *metaphysical detective stories* son los siguientes:

1) El detective fracasado, ya sea un detective de sillón o un investigador privado; (2) el mundo, la ciudad, o el texto como un laberinto; (3) la carta robada, el texto incrustado, *mise en abyme*, la restricción textual, o el texto como objeto; (4) la ambigüedad, la ubicuidad, el significado inquietante, o la simple falta de sentido de las pistas y de la evidencia; (5) la persona desaparecida, "el hombre de la multitud", el doble, o la identidad perdida, robada o intercambiada; (6) la ausencia, la falsedad, la circularidad, o la naturaleza auto-destructiva de cualquier tipo de cierre de la investigación (Merivale y Sweeney, 1999: 8)⁴².

⁴⁰ "A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions - such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader- with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot. Metaphysical detective stories often emphasize this transcendence, moreover, by becoming self-reflexive (that is, by representing allegorically the text's own processes of composition)".

⁴¹ "...detecting a singular identity is difficult in a postmodern world of forged papers and empty names".

⁴² "The defeated sleuth, whether he be an armchair detective or a private eye; (2) the world, city, or text as labyrinth; (3) the purloined letter, embedded text, *mise en abyme*, textual constraint, or text as object; (4) the ambiguity, ubiquity, eerie meaningfulness, or sheer meaninglessness of clues and evidence; (5) the missing person, the "man of the crowd", the double, and the lost, stolen, or exchanged identity; and (6) the absence, falseness, circularity, or self-defeating nature of any kind of closure to the investigation".

En estas historias el misterio se torna un laberinto sin salida, y el propio investigador se enfrenta al texto como si se tratara de un laberinto literario, que bien puede ser espacial o temporal. Las letras, las palabras, los documentos o los textos dentro de las *metaphysical detective stories* no denotan de manera confiable los objetos que deben representar, transformándose en impenetrables, de modo que, "...un mundo así, hecho de tales "cosas" sin nombre, intercambiables, clama por una interpretación ordenada que simultáneamente declara ser imposible" (Merivale y Sweeney, 1999: 9-10)⁴³. Uno de los aspectos más llamativos es su naturaleza auto-reflexiva y su constante intento de develar los misterios de su narrativa y de su interpretación, sin embargo, por lo regular el detective fracasará en dicho intento, así como en encontrar a las personas perdidas y su identidad, y por ende en la resolución del misterio.

Cabe señalar que tanto en las *anti-detective fictions* y en las *metaphysical detective stories*, a raíz de la desazón y de la incertidumbre propias de la realidad, las expectativas de causalidad y de racionamiento lógico del lector se ven frustradas al no conocer la solución del crimen y por lo tanto al culpable, de manera que ocurre un desvanecimiento en la noción de culpabilidad porque no existen límites claros entre los involucrados: ¿quién es realmente el culpable?, ¿quién persigue?, ¿quién castiga? Es más, pareciera que ya ni el castigo es necesario, como en las pasadas fórmulas narrativas de detección. Mientras que para el detective, al abandonar su papel de personaje central que restablece el orden, la búsqueda de la verdad se convierte para él en una fuente de tormentos y por ello traslada su investigación a otros ejes y no a la resolución del delito.

1.2. Evidencias del género policiaco en Latinoamérica

En el caso de Latinoamérica, la literatura policial se arraigó entre el periodo que comprende de 1930 a 1940⁴⁴ gracias a la publicación de revistas y de obras editadas principalmente por Antonio Helú en México, y por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en Argentina. En el primer caso, Helú dirigió la editorial *Albatros* que editó textos policiacos sobre todo de

⁴³ "...such a world, made of such nameless, interchangeable 'things', cries out for the ordered interpretation that it simultaneously declares to be impossible".

⁴⁴ Esto no quiere decir que en décadas anteriores no existieran relatos policiacos en este continente, sin embargo, se trata de manifestaciones aisladas que no constituyen un *corpus* con características comunes formales.

autores hispanoamericanos, así como la publicación periódica *Selecciones Policiacas y de Misterio* (1946-1957), que supuso un antecedente para la conformación de la atmósfera propicia para el desarrollo del género en nuestro país debido a la difusión de traducciones en español de novelas y cuentos del modelo clásico pertenecientes a escritores como Agatha Christie, George Simenon o Ellery Quenn, por mencionar a algunos, así como de autores mexicanos, entre ellos Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez o Pepe Martínez de la Vega.

En Argentina, Borges y Bioy Casares hicieron lo propio en la dirección de la colección *Séptimo Círculo* (1945-1983) de Emecé Editores –cuyo título evoca el anillo que Dante reservó a los violentos en *La divina Comedia-*, y que publicó un total de 366 volúmenes pertenecientes a traducciones de editoriales londinenses y neoyorkinas que se movían dentro de las pautas de la novela problema, así como obras inéditas de autores latinoamericanos tales como *El asesino desvelado* (1945) de Enrique Amorim, *Los que aman, odian* (1945) de Bioy Casares y Silvina Ocampo, o *El estruendo de las rosas* (1948) de Manuel Peyrou. Fue tanta la influencia y el alcance de la colección que, “...cumplió un rol fundamental: durante más de cincuenta años incluyó todas las variantes y «descubrió» en lengua española a casi todos los escritores del género” (Giardinelli, 2013: 219).

Debido a lo anterior, tanto Borges como Bioy Casares pueden ser considerados como grandes difusores del policial clásico en Latinoamérica así como pioneros del mismo por su publicación conjunta *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), un grupo de relatos firmados bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq y que son una relectura paródica del policial analítico, ya que incluye a un detective que resuelve los casos que se le presentan desde el interior de su celda, sin olvidar, por supuesto, que antes de eso el primero de ellos ya había publicado los cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) y “La muerte y la brújula” (1944), textos en donde la muerte y el crimen están ligados a las actividades intelectuales de la lectura, la escritura y la investigación.

Para finales de la década de los 40’s, el género policiaco ya contaba en su haber con revistas especializadas, colecciones masivas de cuentos y novelas identificadas como tales, como es el caso de las arriba señaladas, a las que hay que sumar *Los minutos pasan* (1947), del chileno Camilo Pérez de Arce, cuyo seudónimo era Guillermo Blanco, así como *Ensayo*

de un crimen (1944), del mexicano Rodolfo Usigli, considerada por la crítica⁴⁵ como una obra inaugural del género en su país.

A mediados del siglo pasado ya existían un considerable número de textos que dieron pie a la aparición de las primeras antologías del cuento policiaco, entre ellas la *Antología de los mejores cuentos policiacos* (1951) de José Navasal en Chile, *Diez cuentos policiales argentinos* (1953) de Rodolfo Walsh, así como *Los mejores cuentos policiacos mexicanos* (1955) de María Elvira Bermúdez. Tras su publicación surgió entre los escritores de la época una preocupación estética por el género que intentó apartarse de la reproducción de la tradición clásica europea, y que los condujo al acercamiento de la variante negra, surgida en los años 20's en Estados Unidos a partir de la experimentación de nuevas formas.

El relato negro o *hard-boiled* vivió su auge a partir de las publicaciones periódicas de la revista *Black Mask*, que editó a escritores hoy consagrados del género como Dashiell Hammett o Raymond Chandler. En esta variante se rompe con las expectativas del relato clásico inglés debido a la inversión de los principios éticos y del orden, de modo que aparecieron nuevos personajes en la trama como policías y detectives corruptos incapaces de resolver el misterio del crimen, en donde lo más importante es la atmósfera creada por un entorno de violencia y decadencia, acompañada de una sensación de infortunio, dolor, miseria y desamparo. En ese sentido, la ciudad cobró un papel preponderante y se convirtió en un elemento de denuncia por ser la pieza que brinda cohesión a la organización social y vital, en la que conviven infinidad de personajes y donde, paradójicamente, se desata la violencia, la corrupción y el crimen.

La fórmula del detective como una especie de superhombre dotado de una gran inteligencia deductiva, de objetividad incuestionable y de moralidad intachable, proveniente del modelo clásico, se vio sustituida por la del detective duro, marginal, vulnerable, cínico y de moralidad ambigua, que al salir a las calles a resolver el crimen sufre en su propio físico las consecuencias, actuando al margen de la ley y de las instituciones, sabedor de que las leyes están hechas para los que tienen el dinero y el poder:

⁴⁵ Cfr. Torres, Francisco Javier (2002). "Dos obras maestras de la novela policial mexicana". *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 4, pp. 277-291.

Al detective, movido por un personal código de honor y consciente de su marginalidad y de su vulnerabilidad, no le queda más remedio que enfrentarse a la sociedad utilizando sus mismas armas: el ejercicio de la violencia para defenderse de sus agresiones y la transgresión de la ley para hacer justicia (García Talavan, 2014: 69).

Los escritores latinoamericanos, e incluso los mismos lectores, se sintieron más identificados con las condiciones sociales retratadas con mayor verosimilitud en este modelo, que en el clásico desarrollado previamente, por lo que su temática se encuentra atravesada por los flagelos de la impunidad, la injusticia, la corrupción, el narcotráfico, el machismo, las dictaduras, la relación entre el crimen y la política, etc., y por ello difícilmente se restablece el orden social, se castiga al culpable o se encuentra la verdad buscada, además de que en varias ocasiones la figura del investigador es ridiculizada o caricaturizada.

De las producciones en este ámbito, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato (1911-2011), se puede catalogar como uno de los primeros intentos de novela negra en el sur del continente, a quien se sumaron en Argentina Rodolfo J. Walsh (1927-1977) con *Operación masacre* (1957), *Variaciones en rojo* (1953), *El caso Satanowsky, ¿Quién mató a Rosendo?* (1958); Ricardo Piglia (1940-) con *Nombre falso* (1975), *Plata quemada* (1997), *Blanco nocturno* (2010); Osvaldo Soriano (1943-1997) con *Triste, solitario y final* (1973), *No habrá más penas ni olvido* (1980); Mempo Giardinelli (1947-) con *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), *El décimo infierno* (1999); así como Marco Denevi (1921-1998) con *Ceremonia secreta* (1960) y *Rosaura a las diez* (1984)⁴⁶.

En Colombia se encuentran Mario Mendoza (1964-) con *Scorpio City* (1998) y *Relato de un asesino* (2001), además de Santiago Gamboa (1965-) con *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001). El mayor representante de Cuba es Leonardo Padura (1955-) y sus obras más representativas dentro de la variante negra son *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1944) y *El hombre que amaba a los perros* (2009). Mientras que en Brasil aparece Rubem Fonseca (1925-) con *El caso Morel* (1973), *El gran arte* (1983) y *Bufo & Spallanzani* (1985). México cuenta con Rafael Bernal (1915-1972) y sus obras *Un muerto en la tumba* (1946), *Tres novelas policíacas* (1946), *El final*

⁴⁶ Para un listado más exhaustivo y detallado de obras y autores de la variante negra en nuestro continente consúltese: Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

de la esperanza (1948) y el *Complot mongol* (1969); así como con María Elvira Bermúdez (1916-1988) cuyos textos son *Diferentes razones tiene la muerte* (1953), *Muerte a la saga* (1955), *Detente, sombra* (1984) y *Encono de hormigas (y otros relatos)* (1987); y Paco Ignacio Taibo II (1949-) con *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977) y *No habrá final feliz* (1989).

Más tarde, en la década de los 60's, los temas y las formas del policiaco sufrieron modificaciones tras el triunfo de la revolución cubana y por la consiguiente defensa de la utopía socialista y las ideas libertarias, lo que culminó en el movimiento de estudiantes mexicanos en 1968, que fue reprimido por el gobierno de ese país. Los escritores de este periodo se vieron confrontados en la coyuntura de seguir dentro de una tradición realista o de renovarse en la línea de la violencia, la corrupción y los cambios políticos de aquel entonces, porque a diferencia de los países europeos y de los Estados Unidos, donde las fuerzas del orden gozan de una amplia aceptación y del reconocimiento social -lo cual se ha visto reflejado en sus relatos de investigación-, en Latinoamérica los cuerpos policíacos han escrito la historia de este continente con sangre al actuar como grupos cómplices y mano derecha y ejecutora de la corrupción de los crímenes de los gobiernos en turno, particularmente de las dictaduras militares que azotaron este continente durante los 70's y 80's en países como Chile, Argentina, Paraguay, México, Bolivia, Nicaragua, Haití, Perú, Uruguay y Brasil, donde hubo miles de asesinatos, desaparecidos, exiliados, personas apresadas y torturadas, supresión de los derechos constitucionales, violación de los derechos humanos, así como represión en contra de los opositores al Estado.

Por este motivo, en la narrativa policiaca latinoamericana es muy evidente la gran desconfianza hacia los guardianes del orden y a su método de investigación, así como hacia la ley y a los encargados de impartir justicia, producto de una visión del sistema que no garantiza la seguridad ni brinda bienestar a sus ciudadanos, motivo por el cual "...parece estar presente la convicción de que la violencia y la corrupción son algo así como irremediamente males "naturales", y no siempre se evidencia el contexto social en que se producen" (Giardinelli, 2013: 229).

A pesar de las circunstancias sociales, políticas y económicas, los relatos policíacos se han convertido en una manifestación sumamente interesante y prolífica de la narrativa de nuestro continente, y han sido los mismos escritores –vistos en la necesidad de mostrar al

mundo que están haciendo una literatura policial diferente y renovada, que se distingue de otras vertientes— los que han marcado sus propias pautas. En 1990, el mexicano Paco Ignacio Taibo II acuñó el término neopolicial para designar una nueva variante del género y distinguirla de la novela negra convencional, en donde el prefijo *neo* alude justamente a la reactualización de algo ya existente en la tradición literaria pero que aparece renovado y adecuado a la realidad latinoamericana. A través de un acentuado uso del humor negro y de la mano de personajes anti-héroes como los detectives Heredia o Héctor Belascoarán Shayne -del chileno Ramón Díaz Eterovic y de Taibo II, respectivamente-, por dar un ejemplo, los autores del neopoliciaco hacen una fuerte crítica social y una denuncia de la corrupción del Estado y del gobierno, así como de la arbitrariedad policiaca y del abuso del poder. Y es en ese sentido que dichas narraciones confirman el hecho de que:

Es imposible desligar los factores políticos y sociales de la criminalidad en nuestros países: están tan absoluta e íntimamente vinculados, que el hecho del crimen es un reflejo de los comportamientos, los modelos y los conflictos de cada una de nuestras sociedades (Taibo II, 2008, en línea).

La exposición de la violencia en la narrativa policiaca de Latinoamérica también ha sido considerada como un elemento de denuncia y de reflexión de nuestras realidades en conflicto, en donde más que representarlas de manera mimética, posibilita su crítica y trae a la luz las desigualdades sociales y económicas que sus habitantes padecen a diario, toda vez que:

...la nueva novela policial, al imponer definitivamente la presencia de una literatura urbana apegada a una cotidianidad donde no hay demasiado espacio para la poesía, que artísticamente procesa y devuelve sin exotismos la vida de unas sociedades en descomposición, ha creado con su insistencia un nuevo rostro, acaso hoy más verdadero, de un mundo donde se imponen, como el pan nuestro de cada día, el miedo y la violencia (Padura Fuentes, 2003: 19).

Dentro de esas manifestaciones se encuentra una especie de violencia narrativa que los escritores ejercen hacia las formas, en tanto que buscan destruir los esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje literario, así como representar personajes igualmente fragmentados que toquen al lector, lo desconcierten, lo inquieten, lo confundan y lo angustien, de manera que éste pueda cuestionarse acerca de su condición como ser humano

y de la sociedad en que vive. Por lo tanto, “...lo esencial, entonces, no es comprobar el indiscutible peso de la temática de la violencia en nuestra realidad factual y literaria, sino desentrañar las formas específicas, múltiples, contradictorias, y profundamente humanas, que esa temática presenta” (Dorfman, 1972: 9).

A la par del neopoliciaco también se ha desarrollado la ficción anti detectivesca o el policial metafísico, claro deudor del universo borgiano, en donde se reproduce el procedimiento de la *metaphysical detective story* y de la *anti-detective fiction* en cuanto al fracaso del detective y su no hallazgo de la verdad, o bien la incesante postergación de la solución o un final con resolución inquietante. En estas historias:

la reflexión se universaliza y los temas giran en torno a la relatividad del conocimiento, la inestabilidad de los signos, la crisis de la identidad. El acto violento adquiere grosor semántico y se carga de un simbolismo que alude a los esfuerzos cognoscitivos de la humanidad, a las pretensiones de penetrar en los misterios del universo [...]. En consonancia con la crítica posmoderna, queda cuestionada la racionalidad cartesiana, [...] lo cual hace al acto criminal inmune al arma del razonamiento lógico. Los protagonistas, marcados por el espíritu de la derrota, extienden su escepticismo a la problemática del arte, la creatividad y la actividad científica y literaria (Pluta, 2012: 57).

Los elementos convencionales del género se comportan como símbolos de la existencia, de lo metafísico y de lo epistémico. La realidad y la identidad de los personajes están llenas de dudas, incertidumbre e inestabilidad, lo que los orilla a la fragmentación en su status de criminal, víctima o investigador. Más que encontrar al culpable, la trama nos cuenta las inquietudes de los protagonistas y las limitaciones de su conocimiento⁴⁷.

1.3. El caso de México

En lo que se refiere a nuestro país, la narrativa policiaca surgió en la década de los 40's bajo la influencia de la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* (1946) que dio a conocer a cuentistas como Rafael Bernal⁴⁸, María Elvira Bermúdez⁴⁹, Pepe Martínez de la

⁴⁷ Para consultar autores latinoamericanos así como obras dentro de esta variante, véase en esta tesis el apartado 1.1. *Metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*, dos conceptos clave.

⁴⁸ Consúltese sus libros: *Un muerto en la tumba* (1946), *La muerte poética* (1947), *La muerte madrugadora* (1948), *El extraño caso de Aloysus Hands* (1948), *De muerte natural* (1948), *El heroico don Serafín* (1948) y *El complot mongol* (1969).

⁴⁹ Véase las referencias de sus textos en el apartado 1.2. Evidencias del género policiaco en Latinoamérica.

Vega⁵⁰ y a su fundador Antonio Helú⁵¹, quienes en sus inicios conservaron la influencia del relato clásico de deducción y de análisis del crimen de cuarto cerrado, así como la técnica del relato a la inversa. Fue hasta más tarde que la narrativa mexicana policiaca, alejada de la imitación, adoptó sus propias formas y temáticas en relación con su propio contexto, al grado de que aspectos centrales de la estructura típica del género se vieron transformados, transgredidos, subvertidos y hasta parodiados. Quizás el caso más paradigmático de parodia sea el del detective Péter Pérez, de Pepe Martínez de la Vega, una imitación burlesca de Sherlock Holmes que congregó en su personaje todo un modo de vida del México de los años 40's y 50's del siglo pasado, mediante el cual su autor llevó a cabo una crítica social de la época con un gran sentido del humor.

En esta primera etapa, comprendida entre las décadas de los 40's y 60's, el género logró posicionarse en el gusto del público gracias a las publicaciones periódicas de los escritores en la prensa o en revistas como la ya mencionada *Selecciones*, principalmente por medio de cuentos. En 1945 salió a la luz la novela *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli y en 1946 hizo lo propio la colección de relatos *La obligación de asesinar* de Antonio Helú, prologada por Xavier Villaurrutia, a la cual siguieron artículos y ensayos como el de Alfonso Reyes 'Sobre la novela policial' (1945), y para 1955 ya se contaba con la primera antología hecha por María Elvira Bermúdez, titulada *Los mejores cuentos policiacos mexicanos*.

A finales de los 60's los escritores de nuestro país se aproximarían a la estética del *hard boiled* norteamericano, y sería la novela *El complot mongol* (1969) la que marcaría un antes y un después en este terreno, al grado de que su autor Rafael Bernal es considerado como el padre del género negro en México y su obra como "...una de las mejores novelas mexicanas de este siglo por su alegría creativa, su profundidad de pensamiento y el admirable conocimiento psicosocial del mexicano medio" (Giardinelli, 1984: 245). Escrita y ambientada en los años 60's, *El complot mongol* es una obra plenamente urbana, en donde la descripción del crimen está íntimamente relacionada con el lugar en el que ocurre -los barrios chinos de la Ciudad de México, sus calles, sus cafés, sus cantinas, sus

⁵⁰ Consúltense sus títulos: *Humorismo en camiseta* (1946) y *Peter Pérez, detective de Peralvillo y anexas* (1952).

⁵¹ Publicó varios cuentos en antologías mexicanas del género policiaco, así como en periódicos y revistas de la época, sin embargo únicamente existe una compilación de seis de ellos en *La obligación de asesinar* (1946).

restaurantes, sus tiendas-, para lo cual su autor se vale de los elementos propios del género negro. La novela narra la investigación que lleva a cabo Filiberto García, miembro de la policía mexicana, para resolver un caso que puede degenerar en un conflicto internacional por un supuesto complot planeado por los chinos comunistas, para asesinar en nuestro país al presidente de los Estados Unidos. Es de destacar que su trama no comienza con un crimen como sucede a menudo en el policial clásico, sino que los asesinatos son obra del mismo investigador, es decir, se trata de un detective que tiene que matar para encontrar pistas y conseguir avances en su búsqueda, y así dar cabal cumplimiento a las órdenes dadas por altos políticos y policías corruptos de México, su oficio consiste, en resumen, en hacer muertos: "...Ese soy yo, fabricante en serie de pinches muertos" (Bernal, 1985: 60).

En esta cadena de mando, García es el único que se ensucia las manos, puesto que se encuentra insertado en un mundo que se debate entre la polarización de la guerra fría por el capitalismo y el comunismo. Al término de la novela, él desenreda el misterio de la conspiración y revela que eran los chinos maoístas, residentes de Cuba, los que querían asesinar a su presidente; sin embargo, se da cuenta de que tal historia sólo sirvió de cubierta y de distracción para consumar un golpe de estado en México. Influenciadas por este texto, se escribieron posteriormente obras como *Trampa de metal* (1979) de Rafael Ramírez Heredia y *Asalto al museo* (1985) de Mariano Flores Castro, y en un ambiente más de espionaje podemos mencionar *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes.

Posteriormente, surgió el neopolicial mexicano con la publicación de dos novelas paradigmáticas del género: *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II y *En el lugar de los hechos* (1976) de Rafael Ramírez Heredia. En esta variante se pretende reflejar una realidad tan caótica como diversa, con tintes de verosimilitud y con toda la sordidez de los ambientes en donde tiene lugar, sacando de foco a la Ciudad de México como la urbe por excelencia y trasladando la atención a la periferia, principalmente hacia la frontera norte. A partir de la revisión de la historia oficial, sus autores denunciaron los abusos y atropellos que sufrieron en este país integrantes de la sociedad civil durante los años 60's y 70's de la mano del gobierno y de los mandos policiales. A raíz de esto es evidente la desconfianza hacia la ley y la crítica hacia el sistema, en donde la clase política actúa en connivencia con los criminales, de modo que la búsqueda del orden y de la justicia resulta un acto fallido.

Paralelo a ello, existen ejemplos de neopoliciales basados en crímenes reales y escritos a partir de la recuperación de archivos, testimonios, o crónicas de la nota roja, como las novelas *Los albañiles* (1964)⁵² de Vicente Leñero, *Las muertas* (1977)⁵³ de Jorge Ibargüengoitia, *Charras* (1990)⁵⁴ de Hernán Lara Zavala o *Un asesino solitario*⁵⁵ (1999) de Elmer Mendoza. También se da el caso de la incorporación en la trama de los puntos de vista del criminal y de la víctima, mientras que cada vez hay menos investigadores profesionales y más aficionados o curiosos movidos por un difuso interés en la justicia, a quienes la realidad se les presenta como un caos sin solución que lleva a un desinterés por resolver el crimen, confirmando con ello que:

En México, los crímenes no se resuelven. Son excepcionales, insólitos, absolutamente minoría, los casos en verdad aclarados. Lo común, lo cotidiano, lo constatable es el crimen impune, el expediente eternamente abierto, el asunto que no se aclaró, ni se investigó, ni se resolvió jamás. Escribir novelas policíacas en las que un detective bueno o insobornable, o un inspector inteligente y honrado, desenrede la madeja de un hecho criminal equivale a escribir una novela de ciencia ficción más que una novela policíaca apoyada en la realidad mexicana (Leñero, 2016: 30).

Si el detective clásico se concentraba en la pura y simple revelación del enigma a través de la razón, el detective –ya sea como aficionado o como profesional– no forma parte del juego deductivo, sino que a menudo documenta y es testigo de la violencia política de su entorno. Su figura conecta con la fórmula del detective de la novela negra en cuanto a su vulnerabilidad y a la dureza de su carácter. Se vale de un lenguaje oral desenfadado mediante el cual se desenvuelve en múltiples ambientes y utiliza un lenguaje escrito burocrático y administrativo para rendir informes al cuerpo policial al que pertenece. En resumen:

⁵²La novela trata sobre el asesinato del velador de un edificio en construcción de la Ciudad de México, en la que todos los compañeros de la víctima son sospechosos, ya que cada uno tiene motivos para matarlo, sin que se aclare quién es finalmente el culpable.

⁵³Fue escrita a raíz de una nota que publicó el semanario mexicano *Alarma!* en enero de 1964 sobre las hermanas González Valenzuela, mejor conocidas como “las Poquianchis”, quienes se dedicaban a engañar a mujeres para prostituir las en la provincia de México; su trama hace alusión a una serie de asesinatos que llevaron a cabo las referidas hermanas.

⁵⁴Se trata de un relato testimonial sobre el asesinato en 1974 del líder estudiantil Efraín Calderón Lara, alias Charras, un suceso que conmovió a la opinión pública en Yucatán.

⁵⁵En esta novela se narra la preparación del atentado contra un candidato presidencial, donde todo apunta a que se trata de Luis Donald Colosio por las referencias históricas, la configuración del ambiente y la descripción física del personaje.

El nuevo tipo de investigador posee una compleja psicología, no siempre resuelve el misterio –cuestión obligatoria en el modelo clásico- y, cuando lo hace, deja otros muchos interrogantes sin resolver, lo que lo convierte en un antihéroe la mayoría de las veces consciente de sus limitaciones (García Talavan, 2014: 77).

La idealización del detective como personaje de ficción y en consecuencia su visión de héroe son puestas en cuestión en el neopolicíaco, por lo que su carácter será el de un investigador fallido o burlado, en el que el lector ya no deposita su confianza porque no es capaz de consumar el proceso de detección de manera favorable y en cambio se convierte en alguien que miente y asesina, y que no puede mantenerse al margen de la corrupción y del crimen.

De acuerdo con la académica Francisca Noguero Jiméne⁵⁶, se puede considerar a la ficción anti detectivesca o al policial metafísico como el fenómeno más relevante de la narrativa de *suspense* de los últimos años en nuestro país, en donde:

Tanto el adjetivo *metafísico* como el prefijo *anti* demuestran que los practicantes de esta variante han encontrado en la vuelta de tuerca a la fórmula detectivesca, tradicionalmente asociada con la explicación racional de la realidad, el modelo perfecto para reflejar la carencia de certezas que permea nuestros días. El texto anti detectivesco subraya así a través de su nombre la distorsión de un género que no niega, pero en el que los enigmas existenciales -la noción de verdad y el misterio de la identidad- son privilegiados frente a las cuestiones epistemológicas que se encontraban en la base del tradicional *whodunit* (Noguero, 2009: 43).

Recuperando a Stefano Tani⁵⁷, la profesora mencionada anteriormente ubica en la variante innovadora a textos como *El misterio del tanque* (1989) de Eduardo Villegas, *Los dineros de Dios* (1999) de Gonzalo Matré, *Decir adiós es morir un poco* (2004) de Julio Etienne, *Derrumbe* (2005) de Luis Felipe Hernández, o *Los argentinos no existen* (2005) de Luis Arturo Ramos, en donde se utilizan las reglas convencionales del género policíaco, sin infringirlas completamente, para llegar a una solución no satisfactoria o inesperada.

⁵⁶ Véase: Noguero, Francisca (2009). “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana”. En González Boixo, Juan Carlos (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, España: Iberomericana–Vervuert, pp. 169-200.

⁵⁷ De acuerdo con este autor, una *anti-detective novel* puede ubicarse por sus propias características en la línea de la innovación, la deconstrucción o la metaficción. Consúltase el apartado 1.1. *Metaphysical detective story* y *anti-detective fiction*, dos conceptos clave, de esta tesis.

Ejemplos de la segunda variante, la deconstructiva, son *La milagrosa* (1993) de Carmen Boullosa y *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi, tramas en las que no se descubre la verdad y terminan con una pregunta, lo que ocasiona que el lector dude en su intento de dotar de sentido al texto y al mundo en general. Y por último, en la variante metaficcional, en la que la detección se traslada al plano de la relación entre el lector y el escritor, se ubican novelas como *Tenga para que se entretenga* (1972) de José Emilio Pacheco, *Crimen sin faltas de ortografía* (1986) de Malú Huacuja, *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (1993) de César López Cuadras, *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna, *El último lector* (2004) de David Toscana o *La lágrima de Buda* (2008) de Antonio Malpica. Cabe resaltar que en esta tercer variante Nogueroles posiciona a *La muerte me da* (2007) de Cristina Rivera Garza, una novela a la que denomina como un “...fascinante ejercicio de escritura” (Nogueroles, 2009: 48), en la que se demuestra el interés de su autora “...por explorar nuevas e insospechadas posibilidades en la fórmula policial” (Nogueroles, 2009: 43).

1.4. Un cambio de paradigma: el posmodernismo literario

El género policiaco y el detective como su personaje central surgieron en el siglo XIX de los fundamentos de la modernidad, considerada como “...un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva «iluminación»” (Vattimo, 1987: 10), encaminada a la emancipación y a la libertad del individuo en una sociedad organizada y reglamentada por la ley, regida primordialmente por el carácter soberano, crítico, analítico, secularizado y optimista de la razón, una visión que alcanzó su máxima expresión en los ideales de la Ilustración, que, de acuerdo con Kant, consisten en:

...la liberación del *hombre de su culpable incapacidad*. La incapacidad significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela del otro. ¡*Sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte de tu propia razón (Kant, 1981: 25).

De este modo, el proyecto de la modernidad pretendió transformar un orden social para lograr que los individuos actuaran de acuerdo al libre ejercicio y al uso público de su razón,

alejada de los prejuicios de la religión y tendiente a demostrar que todo obedece a una causa y por tanto es posible de explicación.

Bajo esta influencia, el género policiaco se apropió de esta última idea para exponer que el crimen y sus huellas se deben a causalidades y a efectos que pueden ser demostrados, esclarecidos y perseguidos a la luz de la razón, de donde surgió además el personaje ficticio relacionado íntimamente con ella: el detective, quien es el “...héroe de la inteligencia y de la razón. [...] Más que un personaje, el detective es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio: es la razón encarnada” (Del Monte, 1962: 60), aquel que debe restituir el orden quebrantado y encontrar la verdad de los casos gracias a su ingenio y a su capacidad mental, valiéndose para ello de complicados métodos deductivos.

Configurado así, el investigador se convirtió en un ser dotado de una inteligencia y de una capacidad analítica fuera de lo común, un hombre racional, consciente de sí mismo, de su lugar y de su deber en el mundo, que tiene que hallar y desentrañar la historia del delito para que sea leída, interpretada y finalmente relatada⁵⁸ a partir de un proceso mental retrospectivo, inductivo, reflexivo y sin preconceptualizaciones. De él se puede también decir que es una especie de *dandy* urbano, un ser excéntrico, un personaje letrado, ocioso, despreocupado y nocturno, que recibió de Baudelaire el apelativo de *flâneur*, debido a su paralelismo con el burgués que recorre la ciudad sin una meta aparentemente prefijada y que en su andar va leyendo e interpretando los signos de la ciudad:

Como haría el *flâneur* mientras camina por los parajes citadinos, el investigador observa con particular agudeza los detalles de la escena del crimen; ambos sujetos requieren del tiempo necesario para leer en los indicios recogidos las historias ocultas (ya sea en las fachadas de los edificios o al interior del cuarto cerrado donde se ha cometido un asesinato), satisfaciendo una obsesión voyerista que los incita a detectar y luego comprender los códigos de la urbe y sus habitantes anónimos, todos ellos víctimas y criminales en potencia (Vizcarra, 2013: 117).

De esta lectura, lo que realmente le importan al detective son los hechos porque no admiten error, frente a los testimonios que pueden ser equívocos; cual sea su objeto de investigación utiliza los procedimientos de la ciencia y el vocabulario empleado por la lógica;

⁵⁸ En muchos de los relatos clásicos, la función del ayudante del detective, además de como su nombre lo indica -ayudar en la resolución del enigma-, es la de ser testigo de la historia de la investigación y en consecuencia ser el narrador de la misma.

continuamente habla en términos de deducción, inducción, hipótesis, teoría, verificación, etc., por ser las herramientas que posibilitan el ordenamiento y el esclarecimiento de los indicios y las huellas, incluso sin la necesidad de su observación directa:

Para los contemporáneos de Poe, la deducción es el hilo de Ariadna que, en lo sucesivo, va a conducir el pensamiento humano por el dédalo de las apariencias. El misterio de las cosas deja ya de ser impenetrable; lo creíamos opaco. Sólo era oscuro y esa oscuridad no tardaría en disiparse gracias a los adelantos de la razón, armada con el método científico. La deducción es el instrumento del poder (Narcejac, 1986: 26).

En ese sentido, la investigación también se constituyó a la manera de un juego o de un rompecabezas intelectual, un tipo de acto lúdico que tiene lugar entre el detective, el criminal y el lector, en donde interviene la astucia y la inteligencia de cada uno de ellos: el primero lo hace encontrando, siguiendo y descifrando las pistas con la firme convicción de la inteligibilidad del enigma; el segundo, buscando el crimen perfecto, encubriendo lo mejor posible su identidad a la espera de no ser descubierto; y el tercero, el lector:

...pierde la partida si no desenmascara al culpable, solo, antes de cualquier explicación. En cambio, la gana si encuentra la solución antes de llegar al epílogo, demostrando así que el autor no ha sido lo suficientemente ingenioso o no ha tomado suficientes precauciones (Narcejac, 1986: 96-97).

Dentro de la codificación del género policiaco quedó marcada la imprescindible labor del lector para seguir a la par del detective los indicios, desencadenando en él una serie de expectativas en su lectura y una suerte de recelo hacia los relatos que no cumplen con las convenciones estipuladas; inclusive, el escritor S. S. Van Dine especificó en 1928 como primera regla de este género el hecho de que "...el lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el problema" (Citado en Narcejac, 1986: 98).

Por otro lado, resulta importante señalar que la novela policial, desde su nacimiento hasta el presente y a través de sus distintas variantes, ha efectuado:

...el importante proceso que va de un ejercicio literario racional, propio de la modernidad⁵⁹ y de sus estructuras de pensamiento lógico, a la condensación literaria de la violencia y el crimen inmanente en la sociedad contemporánea-irracional y cada vez más deshumanizada, literariamente posmoderna (Padura Fuentes, 2002: 9).

Pero, ¿cómo es que se ha llegado a este momento?, ¿a qué apunta esta posmodernidad y cómo se manifiesta en el policiaco? El término posmodernismo fue utilizado por primera vez en 1934 por Federico de Onís⁶⁰ en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, para destacar la reacción de un movimiento contra el modernismo literario -básicamente poético y de filiación latinoamericana-, mientras que el concepto de posmodernidad fue acuñado por Arnold Toynbee en su texto *A Study of History* (1946)⁶¹, con el que designaba un nuevo ciclo histórico de la civilización occidental. Sin embargo, aún en nuestros días resulta complicado dar una definición única de ambos términos o precisar en qué momento el posmodernismo ocupó el lugar del modernismo, toda vez que existen expresiones, en términos literarios, en que ambos se mezclan o se superponen. En ese sentido, existen escritores que han contribuido en los dos, o contemporáneos que han escrito como modernistas, y otros que ya en los 40's del siglo pasado ya daban muestras de una sensibilidad posmoderna.

Sin embargo, aún cuando se ha empleado para nombrar distintos fenómenos, incluso incompatibles entre sí, y quizás debido al clima de enorme desconfianza hacia el conocimiento en que surge, es posible perfilar algunas cuestiones sobre la posmodernidad. En primer lugar se trata de un impulso de motivación desafiante de los grandes relatos de la modernidad, tales como la metafísica, la verdad, el sujeto, la representación, la noción de centro, la racionalidad, etc., para evidenciar que se trata de ideas construidas históricamente y no dadas por naturaleza, como anteriormente se creía. En lo que se refiere al individuo de

⁵⁹ Modernidad y modernismo son términos diferentes, el primero es básicamente un periodo cultural, económico y político, mientras que el modernismo es una corriente estética generalmente identificada con el cambio de siglo, del XIX al XX, y el acelerado declive del viejo orden europeo. Los autores modernistas lanzaron una fuerte crítica al principio de imitación en el arte por lo que optaron por la representación –la *Vorstellung* en alemán– para mostrar la subjetividad y el mundo del artista, así como su urgencia en la renovación de los temas, todo ello bajo el impulso teleológico hacia el futuro y las ideas del progreso y la utopía.

⁶⁰ Existe el acuerdo común que reconoce a este autor como el primero en usar el término, al respecto cfr. Sobejano-Morán, Antonio (2003). *Metaficción Española en la Postmodernidad*, Kassel: Reichenberg, así como Hassan, Ihab (1993). "Toward a concept of Postmodernism". En Natoli, Joseph y Hutcheon, Linda (Eds.), *A postmodern reader*, EUA: State University of New York Press, pp. 273-286.

⁶¹ Toynbee, Arnold (1947). *A Study of History*. New York-London: Oxford University Press.

la posmodernidad, éste se halla inmerso en un mundo desordenado, caótico y falto de unidad, que admite lo fragmentario y lo contradictorio al ya no existir una percepción única de la realidad; en resumen, “... estamos ante un sujeto que varía con el paso del tiempo, sin consolidarse nunca, sin adquirir una identidad estable” (Muñoz, 2009: 45), que mediante sus manifestaciones subvierte o cuestiona el discurso logocéntrico tradicional y acepta la contingencia, la fragmentación y la discontinuidad.

En el ámbito de la literatura, el posmodernismo asume que la interpretación de los textos, al igual que la del mundo, es un proceso abierto, provisional e histórico. Si la realidad se expresaba en los relatos literarios como una serie de acontecimientos relacionados, cronológicamente ordenados y expresados a través de argumentos construidos de manera lineal y lógica, ahora se presenta como múltiple y variada, a la manera de una visión caleidoscópica.

Asimismo, el posmodernismo literario⁶² desmitifica la figura del autor, rompe con los límites genéricos, subvierte los límites y problematiza la actividad de la lectura y la creación, pone en cuestión las formas recibidas y la práctica discursiva del canon de la modernidad, además rescata y revisita el pasado, para reconocer que éste “...no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente” (Eco, 1985: 74), por lo que hace uso del humor negro, de la parodia, de la ironía, de la autorreflexividad y de la metaficción para auto criticarse:

El paso del paradigma modernista al postmodernista se debe a un cambio en la dominante epistemológica del modernismo que se transforma en ontológica en el postmodernismo. Así, la literatura modernista, sitúa en primer término temas epistemológicos como la accesibilidad y circulación del conocimiento, la distinta estructuración impuesta por mentes diferentes sobre el “mismo” conocimiento y el problema de la imposibilidad o los límites del conocimiento (Sánchez-Pardo, 1991: 43).

En esta corriente, el texto cobra significado por la combinación y la participación activa del lector y del autor en la construcción de un sentido plural, no unívoco, a raíz de que “...cada

⁶² Cfr. Pérez Jora, Javier (2010). “La filosofía posmoderna y su teoría literaria”. En Maestro, Jesús G., y Enkvist, Inger (Eds.), *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, España: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 89-104.

lectura transforma la obra original. Es un compromiso entre la visión de mundo de quien escribe y la experiencia de quien lee” (Muñoz, 2009: 43-44). A partir de esta relación dialógica, el escritor intenta destruir la visión del lector y de su lectura como objetiva y desinteresada, con el fin de situarlo en el mundo histórico del que forma parte e inmiscuirlo dentro de un juego autorreflexivo como productor del texto, y no como simple consumidor, en donde son puestos en entredicho sus prejuicios.

La metaficción, entendida como una práctica literaria del posmodernismo, es una especie de conciencia que tiene sobre sí misma la ficción, una autorreflexión sobre su proceso creativo, de la naturaleza de sus sistemas ficticios, de sus posibilidades formales y de la manera en que la realidad queda transformada a través de los distintos procedimientos narrativos. Por tanto se trata de:

...un término dado a la escritura ficticia que de manera consciente y sistemática llama la atención sobre su *status* como un artefacto, para plantear preguntas sobre la relación entre la ficción y la realidad. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escritos no sólo examinan las estructuras fundamentales de la narrativa de ficción, sino que también exploran la posible ficcionalidad del mundo de la ficción literaria del texto (Waugh, 2001: 2)⁶³.

Su criterio estético no es la verosimilitud, sino su carácter fictivo, que conforma la base de su ontología narrativa. Su interés no consiste en reflejar la realidad o en transmitir la verdad, pretende más bien demostrar que éstas son convenciones arbitrarias que han cobrado validez a lo largo del tiempo y la costumbre, y que lo que aceptamos como tal es siempre cuestionable. En ese sentido, el autor crea su propia realidad otorgándole gran peso al proceso creativo, inclusive lo hace convirtiéndose muchas veces en el protagonista de sus propias historias para hablar, explicar o cuestionar el acto de su escritura.

Varios escritores del género policiaco, y algunos sin serlo pero valiéndose de sus técnicas narrativas y de las nuevas posibilidades que les brindaba el posmodernismo en términos literarios, expresaron en sus letras -a partir de lo que hemos denominado *metaphysical detective story* o *anti-detective fiction*- el desencanto de la época y el

⁶³ “... a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

sentimiento generalizado de la decepción hacia la razón, al grado de que algunos teóricos incluso han afirmado que la narrativa hispanoamericana contemporánea se fundamenta en la duda y en la incertidumbre por la creación de mundos narrativos investidos de ellas⁶⁴.

Los narradores posmodernos hispanoamericanos son antiutópicos, anteponen el caos al orden, sus ambientes narrativos están inmersos en la crisis y en los males de nuestro tiempo. Para ellos la verdad no es única ni indivisa como en la modernidad, ahora explota en fragmentos de verdades o de errores, ocurriendo lo mismo con el sujeto, su tiempo y su discurso, al igual que con sus personajes que están repletos de posturas débiles, balbucientes, indecisas, en los que la impostura parece ser la respuesta a este mundo sin razón. Lo que está en el centro de las temáticas narrativas posmodernas son las pequeñas tramas que tejen la vida cotidiana, pequeñas historias de vida aparentemente sin importancia, en las que hay un interés más global y no tanto localista. Su influencia en el policiaco latinoamericano la encontramos en:

...su afición por los modelos de la cultura de masas, su visión paródica de ciertas estructuras novelescas, su propia creación de estereotipos, el empleo de los discursos populares y marginales, y el eclecticismo, el pastiche, la contaminación genérica, y esa mirada superior, francamente burlona y desacralizadora, que lanzan sobre lo que, durante muchos años, fue la semilla del género: el enigma (Padura Fuentes, 1999: 41).

⁶⁴ Consúltense: Ríos Baeza, Felipe Adrián *et al* (2015). “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*”. En Palma Castro, Alejandro, Quintana, Cécile, Lámbarry, Alejandro, Ramírez Olivares, Alicia y Ríos Baeza, Felipe Adrián (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991- 2014)*, México: Ediciones EyC, pp. 23-64.

CAPÍTULO 2

GRAN SAÑA CONTRA LOS MUERTOS

El contenido de este segundo capítulo gira en torno al fenómeno de la violencia tanto en la ficción como en la vida real, debido a los vasos comunicantes entre ambas, toda vez que, aunque se trate de una representación, su trasfondo alude directa o indirectamente a una situación existente. Se explica inicialmente cómo es que un acto violento como lo es el crimen ha terminado por normalizarse y asimilarse en el género policiaco, al grado de ser racionalizado con el afán de restituir y preservar los ideales de la verdad, la justicia y el orden. Aún más al extremo, se da cuenta de la manera en que el cuerpo inerte y violentado, particularmente el femenino, es expuesto excesivamente en sus representaciones en los medios de comunicación como si formara parte de un macabro y mórbido espectáculo o inclusive como si se tratara de una mercancía a la que se glamouriza con el fin de obtener una ganancia. A partir de la evidencia de la dimensión social de estas expresiones, sucesivamente se advierte sobre su carácter comunicativo, compuesto por una tríada que integra a la víctima, al victimario y a un destinatario al que se le intenta hacer llegar el mensaje del horror. Debido a que *La muerte me da* evoca los asesinatos que ocurren en México, de manera especial los feminicidios de Ciudad Juárez, se refieren las cifras exponenciales y acumulables de las muertes por violencia, no con la intención de mostrar el dato frío, sino de ofrecer mínimamente una perspectiva de un contexto que nos rebasa y desde ahí poder situarnos como un punto de referencia. Si tomamos en cuenta que los asesinatos de la novela tienen la marca del desmembramiento, es decir, la saña contra el cuerpo, tal como sucede con la violencia que se practica contra las víctimas reales, es necesario recurrir al uso de nuevas categorías y conceptualizaciones para nombrar este tipo de violencia, razón por la cual recurre a las propuestas por la filósofa italiana Adriana Cavarero, tales como horrorismo, vulnerabilidad y ultraje de la condición humana, cuya pérdida conlleva también a la destrucción de la unicidad y de la singularidad del sujeto.

2.1. La violencia como norma

La investigación de los relatos policiacos clásicos se encuentra regulada por la búsqueda de huellas, claves, evidencias, pruebas o indicios, que en conjunto pueden ser considerados como elementos de significado y productores de sentido, porque actúan bajo una lógica de

causa y efecto que conduce a la resolución del misterio o del enigma. Mediante la reconstrucción de los hechos y de los eventos relacionados con la investigación, el detective deja entrever lo que nos está permitido conocer a la luz de la razón y de la ciencia, logrando con ello una hazaña epistémica que lo mantiene en el camino del anhelo de la verdad y de la represión del crimen:

El relato policial clásico surge de una apetencia de sentido: hace virar la promesa de felicidad del siglo XVIII a la promesa de saber del siglo XIX. Al ser un relato concentrado en el crimen y la verdad promete un viraje al corazón de lo inteligible en lo que se presenta como inexplicable: el crimen. De alguna manera es el relato del optimismo moderno: lo enigmático, lo oscuro, puede ser revelado por la razón (Mattalia, 2006: 117).

Movido por este anhelo de verdad, el detective quiere saber, necesita saber, por eso interroga, analiza, observa, deduce, remonta el curso de sus ideas, busca en las profundidades, sospecha y, lo más importante: ofrece soluciones y respuestas⁶⁵:

...la forma de averiguar la verdad sobre cómo y por qué ocurrieron las cosas ha de responder a las características básicas de las corrientes de pensamiento imperantes en cada momento histórico. La estable cosmovisión decimonónica, basada en la fuerza de la razón y en el determinismo filosófico como instrumentos ordenadores del mundo, influirá en la resolución de los casos de modo diferente a como lo hará, por ejemplo, el relativismo cognoscitivo y moral del posmodernismo (Sánchez Zapatero, 2007: 52-53).

Desde sus inicios, para dar sustento a sus investigaciones el género policiaco se basó en los avances y descubrimientos científicos del siglo XIX, como lo fueron los estudios fisionómicos, la frenología, la psicología, etc., que permitieron la catalogación, la descripción y el fichado de la criminalidad⁶⁶. El investigador se convirtió por su parte en un analista que procedía mediante el método deductivo para desenredar de modo metódico

⁶⁵ Sobre la figura prototípica del detective clásico véase: Sánchez Zapatero, Javier (2007). "Novela policiaca y sociedad: modelos de investigador y condicionamientos socioculturales". En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *Informe Confidencial. La figura del detective en el género negro*, España: Difácil, pp. 49-66.

⁶⁶ Al respecto consúltese: Pluta, Nina (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

los enigmas a los que se enfrentaba⁶⁷. A esta peculiaridad se sumaron condiciones sociológicas que influyeron en la aparición del género: la proliferación de los centros urbanos y el consiguiente auge de la criminalidad⁶⁸, la aparición de las primeras policías secretas y las noticias del crimen en la prensa sensacionalista⁶⁹, que por cierto, ha jugado un papel importante en la “domesticación” del horror de la violencia al presentárnosla como algo de todos los días:

Esto es lo que recibimos como información dominante, en la prensa escrita, en la literatura, y en las artes generales de la comunicación; lo que recibimos es que el contenido del “discurso de lo *normal*” es la violencia; y el *ideal*, “lo *deseable*”, pero *desconocido* (ahí habría una *incógnita*) es “la ausencia” del *delito*... de la *violencia*... de las *brutalidades*... del *terror* (Marín, 2016: 135-136).

Y es que por lo general los relatos policíacos dan comienzo desde el primer capítulo con el horror de un crimen⁷⁰, o más en concreto, con el perturbador hallazgo de un cadáver y la descripción pormenorizada del acontecimiento, fórmula extendida y practicada hasta el hartazgo aún hoy en día por los escritores más renombrados del género, inclusive nuestra novela a analizar, *La muerte me da*, no escapa a dicha tentación:

-Pero si es un cuerpo. [...] Lo dije cuando el ojo pudo descansar. Luego de ese largo rato que me tomó volverlo forma (algo visible) (algo enunciable). No lo dije: salió de mi boca. La voz baja. El tono del espanto o de la intimidad. [...] Sobre el

⁶⁷ Sobre el proceder meticuloso, analítico y científico del detective como personaje véase: Vizcarra, Héctor Fernando (2013). “Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial”. *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 143, pp. 115-134.

⁶⁸ Para un mayor estudio de las condiciones sociológicas que propiciaron el surgimiento del género policíaco, consúltese: Pluta, Nina (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

⁶⁹ Desde antes de la existencia de la prensa, se tiene conocimiento de relatos orales que se remontan a la Edad Media en los que se cuentan historias sobre la vida y las hazañas de malhechores y bandoleros famosos, que pueden considerarse como un antecedente del policíaco. Más tarde, a partir del siglo XVIII, estas narraciones fueron divulgadas en Europa de manera escrita a través de las endechas, las causas célebres, los romances de ciego, las aucas, los *canards*, los *broad-sides*, etc. Al respecto, consúltese Lafforgue, J. y Rivera, J. (1996). “El otro círculo de los violentos. El crimen en los relatos y cancioneros populares”. En *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

⁷⁰ Entendiendo crimen como la “acción voluntaria de matar o herir gravemente a alguien”, de acuerdo con la tercera acepción del término que aparece en el Diccionario electrónico de la Real Academia Española, dejando de lado otro tipo de delitos menos comunes en el policíaco, pero no por ello menos importantes, como el robo, el tráfico de drogas, el secuestro, la violación, etc.

pavimento, a un lado el charco de sangre. [...] Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo (Rivera Garza, 2016: 19-20).

Sin embargo, este horror inicial del policiaco, cuyo origen es un acto totalmente irracional, se trastoca y pasa a un segundo término en la narración, quedando prácticamente en el olvido, ya que su lugar es ocupado por el misterio del crimen. El impacto de un cuerpo exánime es disciplinado y civilizado con la investigación que se abre tras su encuentro, y es mediante el uso de la razón que se intenta explicar algo que escapa a sus dominios, como lo es al asesinato de otro ser humano. Buscar una causa de ello, significa hacer de la violencia una parte integrante de una cadena de indicios lógicos-rationales, de modo que "...si se encuentra para un acto de violencia una causa, si se construye un motivo convincente, entonces es compatible socialmente, está integrada socialmente" (Buschmann, 2012: 86).

La aclaración del misterio de un crimen nos brinda la apariencia consoladora de que existen motivos racionales que pueden explicar el asesinato de otra persona⁷¹. Mediante la razón, la sociedad aporta una explicación comprensible para el uso de la violencia, esclareciendo no sólo el cómo de un acto, sino incluso el por qué, para conectarlo con un sujeto visible y concreto que es el culpable. El delito, en la narración, es leído, consumido y aceptado porque se presenta como un enigma, pero sobre todo como un enigma que tiene una solución racional.

De acuerdo con Jan Philipp Reemstma⁷², nuestras sociedades reaccionan ante un acto de violencia siguiendo un modelo de respuesta conformado por tres fases: en primer lugar la existencia de la violencia es negada hasta donde sea posible; en segundo, cuando ya no se puede negar, o bien es exteriorizada y atribuida a los otros (el otro es la violencia: el enfermo psíquico, el musulmán de la Europa actual, el caucásico en Rusia, el latino en Estados Unidos); o tercero, se envuelve en frases de incompreensión o en fórmulas estereotipadas sobre su imposibilidad, tales como 'eso es impensable, ¿cómo ha podido

⁷¹ Se pueden explicar las causas y motivaciones de un asesinato, sin embargo ello no representa la justificación del acto.

⁷² Consúltese: Reemstma, Jan Philipp (2012). *Trust and violence: an essay on a modern relationship*. EUA: Princenton University Press.

sucedan algo así?, eso no lo puede hacer un humano⁷³, de modo que se convierte en un enigma racionalmente inconcebible a primera vista.

En el plano de la ficción también se encuentra la figura de ese otro al que se le atribuye la violencia, alguien inasimilable y antagónico caracterizado por su marcada diferencia, una otredad que lleva consigo la violación del orden establecido, de lo normado, un invasor del espacio que amenaza la identidad de lo propio, al que se le niega histórica, cultural, social y políticamente su reconocimiento, y que bien puede ser desde un indígena, un pobre, un villano, un criminal, un homosexual, una mujer o hasta un monstruo.

Bajo este panorama, la violencia aparece en la literatura no a la manera de una excepción o de un caso aislado, sino como la norma; y lo mismo ocurre con el delito, un acto de infracción que se repite día a día, a pesar de su constante cambio histórico. De acuerdo con Josefina Ludmer⁷⁴, escritora y crítica argentina, el delito puede ser considerado como un instrumento crítico que funciona para diferenciar, separar, excluir o trazar límites que indican lo que pertenece o está fuera de una determinada cultura, y a la vez como un elemento para relacionar a ésta, al estado, a la política, a la sociedad, a los sujetos y a la literatura. Se trata entonces de una noción articuladora y crítica que se encuentra en o entre muchos campos como la historia, la cultura, la política, la economía, lo jurídico, lo social y lo literario, lo cual es posible porque el delito es un instrumento conceptual visible, histórico, que se puede representar, cuantificar, personalizar y asignar a una subjetividad.

En ese sentido, la presencia del delito, particularmente en la literatura, funciona, por una parte, para separar, para marcar líneas y tiempos, pero por otra, nos conduce a leer en su manifestación las correlaciones tensas y contradictorias existentes entre los sujetos, las creencias, la cultura y el estado:

En las ficciones literarias “el delito” podría leerse como *una constelación* que articula delincuente y víctima, y esto quiere decir que articula sujetos: voces, palabras, culturas, creencias y cuerpos determinados. Y que también articula la ley, la justicia, la verdad y el estado con esos sujetos (Ludmer, 1999: 14).

⁷³ Recuérdese el cuento “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) de Edgar Allan Poe, en donde los asesinatos de Madame L’Espanaye y su hija son cometidos por un orangután y no por la mano del hombre, y son resueltos bajo un cuidadoso análisis lógico racional por parte del detective Dupin.

⁷⁴ Véase: Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.

De este modo, si lo que tenemos es la ubicuidad de la violencia y del crimen en el género policiaco, así como su perfecta integración en la sociedad y en la cultura, incluso al grado de parecernos elementos constitutivos, tenemos que preguntarnos por consecuencia si su presencia es realmente posible de racionalizar, de explicar y sobre todo de justificar en la ficción para alcanzar un fin mayor, como pueden ser el orden, la verdad o la justicia, dado que eso nos conduce a cuestionamientos y a paradojas en el plano tanto ético como estético, que tienen que ver con la respuesta a la violencia con otra espiral de violencia, puesto que sus tramas se mantienen "...dentro de la lógica de los epistemes de la razón, [...] pero sin cuestionar ni el acto mortal en sí mismo ni la manera de explicarlo" (Buschmann, 2012: 86).

2.2. Glamourización y representación de la violencia

*El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada,
que no expresa finalmente más que su deseo de dormir.
El espectáculo es el guardián de este sopor.*
Guy Debord

La proliferación de la violencia, del crimen, de la injusticia y del horror que brota de todo este conjunto de atrocidades, ocurre en un cruce de discursos que han dado pie a lo que el sociólogo David Garland⁷⁵ (2005) denomina el "complejo del delito" de las sociedades contemporáneas, sustentado en un serie de actitudes, creencias y presunciones, tales como la consideración de las altas tasas del delito como un hecho social normal, la existencia de una intensa y generalizada carga emocional compuesta por elementos de fascinación, miedo, indignación y resentimiento, así como una consciencia institucionalizada del delito en los medios de comunicación, en la cultura popular y en el ambiente urbano.

Esta institucionalización del delito y su consecuente violencia se halla fuertemente ligada a los beneficios económicos que conlleva su sobre exposición, espectacularización, comercialización y consumo en los medios de información, el internet, el cine, la música, los videojuegos, el arte y la literatura, los que en conjunto están cumpliendo -conscientes o no- "...la función de instaurar, legitimar y reproducir identidades violentas y, en muchos de

⁷⁵ Cfr. Garland, David (2005). "El complejo del delito: la cultura de las sociedades con altas tasas de delito". En *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, Barcelona: Gedisa, pp. 235-273.

los casos, criminales” (Valencia, 2016: 39). Qué tanto afectan estas prácticas a los espectadores es algo sumamente difícil de determinar, no obstante, sí es posible afirmar que debido a su fácil acceso, se han convertido en vehículos eficaces para que la violencia haga crecer sus raíces en la cotidianidad y en la colectividad:

La presencia masiva, en gran parte de la cultura actual, de lo brutal y lo cruento traduce algún trastorno poderoso en el imaginario colectivo. [...] La crueldad representada podría ser una especie de “vómito colectivo”, de válvula de escape de lo que corroe las sociedades (Pluta, 2012: 184).

Jean Baudrillard⁷⁶ señala que los *mass media* llevan a cabo una explotación abyecta de la muerte, de manera especial de la muerte violenta, porque exalta una especie de “sadismo inconsciente” y de “pasión colectiva” de la sociedad hacia sí misma, para quien la muerte natural no tiene ningún sentido porque no forma parte de ello, al estar ligada al sujeto individual o a una célula familiar cuyo duelo no es colectivo. En cambio una muerte violenta fascina por su artificialidad, se vuelve asunto del grupo y exige una respuesta colectiva y simbólica.

De igual modo, la muerte es convertida en espectáculo y es pintada de glamour particularmente en los anuncios publicitarios, donde es encarnada en mayor medida en el cuerpo femenino que da rostro a los estereotipos de pasividad y de sumisión de la mujer, contruidos a modo para consumo masivo de la audiencia⁷⁷. En las imágenes que nos llegan de esta publicidad aparecen modelos cosificadas, fetichizadas, fragmentadas, substraídas de su subjetividad, a través de una violencia visual que hace gala de su sofisticación; incluso llegando al grado de mostrar mujeres colgadas, acribilladas, golpeadas, apuñaladas⁷⁸, y

⁷⁶ Cfr. Baudrillard, Jean (1980). *El intercambio simbólico de la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.

⁷⁷ Para una mayor profundidad del tema consúltense: Hormigos Vaquero, Montserrat (2018). “El espejo publicitario, de la sumisión femenina a la ‘glamourización’ de la violencia”. *Tipeé*, año 1, vol. 1, México: UACJ. Recuperado de: <http://revistas.uacj.mx/ojs/index.php/tipee/article/view/2439/2262>; Bernárdez Rodal, Asunción (2009). “Representaciones de lo femenino en la publicidad”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 14, pp. 269-284. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0909110264A/7229>; Cascajosa, Concepción y Fernández Morales, María (2008). “Género y estudios televisivos”. En Clúa, Isabel (Ed.), *Género y Cultura popular. Estudios Culturales I*, Barcelona: Ediciones UAB, pp. 177-226; Correa, Ramón, Guzmán, Ma. Dolores y Aguaded, J. Ignacio (2000). *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, España: Grupo Comunicar.

⁷⁸ Cfr. Cochrane, Kira (9 de enero de 2014). “How female corpses became a fashion trend”. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus>

hasta “Ofelias” flotando en las aguas, que se convierten en un amplio mosaico de imágenes de la bella muerte, reflejada en “...modelos que por otra parte no pierden un ápice de su belleza y sensualidad malsana, ya que pretenden seducir, como si se tratase de cuerpos asesinados justo después de ser deseados, dejando la descomposición de estadios avanzados en el ámbito de lo obscuro” (Hormigos, 2018: 27), ofreciéndose de este modo al espectador bajo una delectación mórbida.

Ejemplos de lo anterior los encontramos en anuncios publicitarios como el de la tienda conceptual turca ‘Blender’, que muestra el cuerpo destazado de una mujer en posición horizontal, pendido de ganchos como si se tratara de trozos expuestos en una carnicería⁷⁹; en la imagen de la organización PeTA (Personas por el Trato Ético de los Animales), que exhibe a una modelo envuelta en plástico, encadenada y atravesada por un gancho, bajo la leyenda “*Hooked on meat? Go vegetarian*”⁸⁰; en la serie “*We are animals*” de la marca estadounidense de jeans ‘Wrangler’, donde aparece en algunas de las instantáneas una mujer flotando como un cadáver boca abajo en aguas fangosas y en otras se observa su cuerpo como un desecho en los lindes de un lago⁸¹; en la serie “*Far from Land*” de la revista *W Magazine*, que expone un conjunto de fotografías de una modelo-sirena en varias situaciones de cadáver erotizado y lleno de glamour⁸²; y no menos perturbador resulta el cartel de la marca exclusiva *Duncan Quinn* de ropa masculina, que con gran frivolidad celebra el asesinato por estrangulación de una chica semi desnuda sobre el cofre de un auto, a manos de un varón de clase alta⁸³.

El bombardeo constante de estas imágenes cargadas de violencia se encuentran al alcance de todos, en cualquier momento y en cualquier lugar, basta prender la televisión, leer la prensa, abrir una revista o conectarse a las redes sociales para ser testigos y consumidores activos, incluso de manera gratuita, de una serie de actos que quizás en un primer momento nos infunden miedo, pero que en otras ocasiones provocan hasta una

⁷⁹ Cfr. S/A (26 de julio de 2010). “Blender Butcher Shop”. *Ads of the World*. Recuperado de: https://www.adsoftheworld.com/media/print/blender_butcher_shop

⁸⁰ Cfr. S/A (8 de junio de 2017). “Amy Jackson ‘Hooked’ and ‘Bloodied’ for Animals on World Meat-Free day”. *Peta India*. Recuperado de: <https://www.petaindia.com/blog/amy-jackson-hooked-bloodied-for-animals/>

⁸¹ Cfr. S/A (6 de agosto de 2008). “We are animals”. *Ads of the World*. Recuperado de: https://www.adsoftheworld.com/media/print/wrangler_we_are_animals_6

⁸² Cfr. S/A (30 de diciembre de 2013). “Tim Walker mermaid”. *Rubia Mala*. Recuperado de: <http://www.rubiamala.com/2013/12/tim-walker-mermaid.html>

⁸³ S/A (13 de mayo de 2013). “Cartel publicitario de Duncan Quinn”. *Género y educación*. Recuperado de: <http://educagenero.blogspot.com/2012/05/cartel-publicitario-de-duncan-quinn.html>

atracción fatal⁸⁴; y es de lamentar que tal exceso y saturación cotidiana estén conduciendo a su insensibilización y a su normalización. Muestra de ello es el portal de internet *El blog del narco*⁸⁵, dedicado a informar sobre hechos violentos relacionados con el narcotráfico en México, el cual registra miles de entradas de usuarios al día, y se ha llegado a convertir en un lugar de propaganda de los carteles y de amedrentamiento hacia la población y las bandas rivales, al no contar con un criterio de selección del material que es enviado incluso por los mismo sicarios. El administrador del sitio –de quien se desconoce su identidad– señaló al respecto en una entrevista: "La gente que nos visita sabe con qué se va a encontrar. La ciudadanía puede encontrarse a hombres colgados en algún puente o encontrarse a un decapitado mientras caminan [...]. La violencia se hace presente en la vida común. Ya no es cuestión de un video o fotografía" (S/A, 2010, en línea)⁸⁶.

Dicho lo anterior, no es descabellado considerar la vida de las sociedades actuales como una acumulación de espectáculo y de representaciones, donde toda situación debe ser enmascarada de forma atractiva e interesante para cumplir con las demandas de consumo del espectador; es más, se podría decir que la realidad ha cedido su lugar a la representación como consecuencia de una visión del mundo objetivada y que el espectáculo no es únicamente un simple conglomerado de imágenes, es -sobre todo- "...una relación social entre personas mediatizada por imágenes" (Debord, 1995: 9).

Bajo esa óptica, no podemos pasar por alto la función comunicativa de la violencia, es decir, los actos violentos siempre incluyen información acerca de las interacciones sociales, las medidas de control, las creencias colectivas, lo que está permitido, regulado y prohibido, en suma, su producción y reproducción nos muestran la imagen de lo que somos como sociedad, lo que queremos ser y lo que somos capaces de hacer. De igual modo, la dimensión social de la violencia sólo se puede entender teniendo en cuenta que se construye a partir de una tríada en la que intervienen además de la víctima y el victimario, un testigo o destinatario, al que Reemtsma llama "el tercero", al cual se dirige explícita o

⁸⁴ Un terrible ejemplo de ello es el atentado terrorista que tuvo lugar en Nueva Zelanda, el 15 de marzo de 2019, en el que perdieron la vida al menos 50 personas que estaban en dos mezquitas. Uno de los atacantes transmitió en vivo la masacre por Facebook; el video se transmitió por varios minutos y circuló por todo el mundo. Véase: Marsh, Jenni y Mulholland, Tara (15 de marzo de 2019). "El ataque terrorista en Nueva Zelanda fue hecho para las redes sociales". *CNN*. Recuperado de: <https://cnnespanol.cnn.com/2019/03/15/el-ataque-terrorista-en-nueva-zelandia-fue-hecho-para-las-redes-sociales/>

⁸⁵ Cfr. *El blog del narco*. <https://elblogdelnarco.com/>

⁸⁶ Cfr. S/A (11 de junio de 2010). "El blog del narco". *Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/mundo/articulo/el-blog-del-narco/124196-3>

implícitamente el mensaje del acto violento y no de manera única a la víctima, para lo cual es pertinente aclarar que: “No todos los actos violentos requieren un tercero, pero sin él ningún acto violento puede asumir un significado social” (Reemtsma, 2012: 268)⁸⁷.

Es innegable la existencia de actos de violencia extrema encaminados especialmente a la degradación y a la aniquilación del cuerpo, en un intento de la destrucción de su integridad, los cuales en algunas circunstancias pueden ser llevados al extremo de la “escenificación”. Cuando esto sucede, nos encontramos frente a un fenómeno que conlleva un mensaje que ocasiona temor y terror en quienes lo atestiguan o, en el peor de los casos, conduce a quienes lo observan al despertar del deseo, la atracción y el placer, por la gratificación instantánea que ofrece.

2.2.1. Un cadáver llamado deseo

“La muerte de una mujer hermosa es, sin duda,
el tema más poético del mundo”
Edgar Allan Poe

El papel de la mujer en el género policiaco⁸⁸ como personaje responde prototípicamente a su representación como detective, asesina, *femme fatale* o bien como víctima. En el primer caso, el rol de la investigadora ha evolucionado, ya que si en sus orígenes se trataba de una imitación o parodia de los detectives masculinos, con el paso del tiempo ha adquirido un estilo propio, que muchas de las veces busca subvertir las normas sociales impuestas a su comportamiento, como el tener un esposo e hijos, dedicarse a las labores del hogar, y en cambio, ha optado por los encuentros amorosos casuales, por el uso de las drogas y del alcohol, así como por una existencia diaria desordenada y peligrosa⁸⁹.

Por su parte, las mujeres asesinas se encuentran íntimamente emparentadas con la *femme fatal* como una de sus posibles versiones, son la contracara de las víctimas y su figura causa una tremenda fascinación en el público debido, probablemente, a las siguientes razones:

⁸⁷ “Not every violent act requires a third party, but without one no violent act can assume social significance”.

⁸⁸ Entre las escritoras que han destacado en este género se hallan Agatha Christie, Patricia Highsmith, Doroty L. Sayers, P. D. James, Alicia Giménez Bartlett, Ruth Rendell, Miriam Laurini, Margaret Millar, Margaret Atwood, Gertrude Stein, Joyce Carol Oates, Susan Moody, Lourdes Ortiz, Camilla Läckberg, Åsa Larsson, por mencionar sólo algunas que han incursionado desde diferentes variantes.

⁸⁹ Para un examen histórico y geográfico más detallado sobre las mujeres detectives en el género policiaco consúltese: Gavin, Adrienne (2010). “Feminist Crime Fiction and Female Sleuths”. En Rzepka, Charles y Horsley, Leen (Eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Singapur: Wiley-Blackwell, pp. 258-282.

...por un lado, el proporcionalmente reducido número de criminales entre el género femenino hace que los casos de asesinatos cometidos por mujeres sean más notorios que los de varones, que nos resultan algo ya habitual. Por otro, y más interesante desde el punto de vista de la ficción, la mujer asesina provoca ansiedad social, ya que con su inusitada acción rompe los esquemas de una cultura patriarcal que tradicionalmente ha asignado a su género unos rasgos arquetípicos bien definidos, tales como la pasividad, la incapacidad de actuar autónomamente, de tomar decisiones o de imponer su voluntad (Álvarez, 2008: 149).

Mientras que la *femme fatal*⁹⁰ es una construcción cambiante que en un determinado momento histórico, cultural o político puede ser considerada como una invasora; lleva en sí, como su nombre lo indica, el binomio de la fatalidad y de la maldad: ser mujer y ser sexual, ya que gran parte de su seducción está íntimamente relacionada con su cuerpo femenino, que despierta el incontenible deseo en el género masculino. Todo lo que toca y encuentra a su paso lo corrompe, se le considera como un ave de mal agüero que trae consigo la calamidad como consecuencia de la tentación, el temor y la fascinación que causa en los hombres. Su fin no puede ser más que trágico por escapar a las restricciones del deber ser, lo que la conduce a la muerte como un ejemplar castigo por su conducta inmoral, más aún a una subjetividad deseante que a la normatividad de la sociedad patriarcal a la que pertenece, por tanto:

La morgue aparece con cierta frecuencia como el destino indicado para las mujeres fatales. La mesa de autopsias se figura como la cama de las pecadoras, la morgue como una especie de burdel, aunque no será hasta el momento actual que se articule con total franqueza esa fantasía (Close, 2012: 91).

En lo que concierne a la mujer como víctima, gran número de sus homicidios son cometidos por varones y tienen que ver con motivos de género, para ello se insinúa constantemente que la violencia hacia ella se origina en su maldad sexual, de tal manera que, “...cuando los hombres matan mujeres en las ficciones, las acusan casi siempre de

⁹⁰ *Femme fatale* es un término surgido en la esfera literaria durante la segunda mitad del siglo XIX y se refiere a una mujer cuyo atractivo irresistible extravía a los hombres, al ser la poseedora de una belleza turbia, contaminada, perversa, que en resumen encarna todos los vicios, las seducciones y las voluptuosidades. Destaca por su capacidad de dominio, su incitación al mal y su frialdad; tiene una fuerte sexualidad en muchas ocasiones lujuriosa por no decir animal. Véase: Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lalito*. Madrid: Ediciones Cátedra.

“delitos femeninos” o “delitos” del sexo-cuerpo: aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas” (Ludmer, 1996: 782).

Si en el policial clásico el cadáver femenino era tratado con cierta frialdad y analizado a la distancia como un objeto que contiene pistas para resolver el misterio, en el *hard boiled* el cuerpo de la víctima es expuesto a los ojos de una multitud predominantemente masculina de una manera sensacionalista tanto en la descripción del hallazgo, en su análisis médico forense, así como en portadas sumamente explícitas de los libros y revistas⁹¹, en las que aparecen cuerpos en poses sugerentes con alto contenido sexual rayando incluso en un sadismo pornográfico que resalta su gran vulnerabilidad y fetichización, teniendo lugar una “...yuxtaposición reiterada de cuerpos femeninos intensamente erotizados y la imaginería de la muerte violenta” (Close, 2012: 90).

El hallazgo del cuerpo femenino, por lo general desnudo y violentado al extremo, se convierte en la escenificación de una fantasía propia para mirones que van desde el detective, los policías, hasta los médicos forenses, que buscan contemplar en todo su esplendor la belleza sacrílega de la víctima, expresada en un cuerpo susceptible de profanarse, como bien lo muestra el siguiente ejemplo:

...la crispación del horror y la falta de oxígeno, existía en esa chica una majestad que ni siquiera una muerte horrible había podido borrar. Tuve la certeza bochornosa de que el crecido número de policías que andaban pululando por ahí tenía que ver precisamente con eso, con que fuera hermosa y con que estuviese desnuda, tirada de mal modo boca arriba a los pies de la cama sobre el parqué claro del dormitorio, y con que a varios de los que estaban ahí les encantaba mirarla impunemente (Sacheri, 2009: p. 14).

Como puede observarse, en el fragmento anterior se destaca el hecho de que aún después de la muerte y de las circunstancias que la rodearon, la víctima conserva su belleza y retiene sus encantos eróticos, es decir, es mirada por los ahí presentes con una fascinación mórbida, como un objeto de deseo. La híper sexualización de los *beautiful bodies* o de los *nude beautiful corpses*⁹² opera en el terreno visual ya mencionado de las portadas, así como

⁹¹ Al respecto pueden consultarse portadas como: *The black moth* (1957) de Charles Runyon, *The death wish* (1934) de Elisabeth Sanxay Holding, *The will to kill* (1954) de Robert Bloch, *Silenced witnesses* (1955) de Norman C. Rosenthal, *I'll kill you next!* (1956) de Adam Knight, *Lady, don't die on my doorstep* (1952) de Joseph Shallit, *So young, so cold, so fair* (1958) de John Creasey, por mencionar sólo algunas.

⁹² Ambos términos son retomados de Glen Close; cfr. Close, Glen (2012). “Desnudarse y morir. La erotización del cadáver femenino en el género negro”. En Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg Pla (Eds.),

en la insinuación repetitiva y acentuada de los “rasgos convencionales de la deseabilidad” a lo largo de la narración, tales como el cabello rubio o pelirrojo, la piel blanca, los senos abundantes, las piernas largas, la poca ropa, las poses provocadoras, etc. Además, lo encubierto, lo no mostrado de estos cuerpos significa una obstrucción que, “...como en el *striptease*, intensifica la erotización y comunica la promesa implícita: al comprar la novela, el lector podrá ver con el detective” (Close, 2012: 91).

Es pertinente aclarar que los cadáveres masculinos en el género policiaco por lo general están exentos de esta carga erótica y de una violencia sexualizada, como sí ocurre en cambio en el cuerpo de las mujeres, víctimas preferidas de la mutilación, la despersonalización, la humillación y la degradación, en cuyos homicidios, más allá de lo sexual, existe en ciertas circunstancias la obliteración de su identidad.

En México existen también ejemplos en la narrativa policiaca que se insertan en esta línea de objetivación y de erotización del cadáver femenino -algo que llama la atención en contraste con el alto número de feminicidios-, como lo son las novelas *Desnudarse y morir* (1957)⁹³ y *La muerte las prefiere desnudas* (1960)⁹⁴ de Juan Miguel de Mora, en las que el lector encuentra justamente lo que prometen los títulos: desnudos al por mayor de las protagonistas, además del uso de drogas para inmovilizar a las víctimas y regodearse en largas escenas de violación, así como la contemplación de hermosos cadáveres de mujeres. En ese sentido, *Asesino en serio* (2000)⁹⁵ de Javier Valdés contiene escenas en las que el detective y los técnicos forenses se deleitan con el cuerpo de las asesinadas, tal como ocurre en el siguiente momento descrito:

A pesar de su profesionalismo, Martínez se quedó de una pieza ante la perfección de la muerta. Estaba tendida sobre una gran cama, boca abajo, abrazando fuertemente una almohada contra su pecho, con las piernas bien abiertas. Un par de cojines colocados bajo el vientre hacían que levantara exageradamente las perfectas nalgas, destilando sensualidad aun *post mortem* (Valdés, 2000: 10).

Narrativas del crimen en América Latina: Transformaciones y transculturaciones del policial. Berlín: LIT Verlag, pp. 89-107.

⁹³ De Mora, Juan Miguel (1957). *Desnudarse y morir*. México: Editorial Constancia.

⁹⁴ De Mora, Juan Miguel (1960). *La muerte las prefiere desnudas*. Editorial Diana.

⁹⁵ Valdés, Javier (2000). *Asesino en serio*. México: Planeta - Joaquín Mortiz

Otro connotado autor mexicano, Jorge Volpi, hace lo propio al respecto en *La paz de los sepulcros* (2007)⁹⁶, una novela en la que “...encontramos una de las expresiones más extremas de la estética necropornográfica” (Close, 2012: 102) de acuerdo con Glen Close. La trama del texto gira en torno a una cofradía necrófila cuyo líder es un magnate industrial con contactos en los más altos mandos del gobierno, donde sus operaciones tienen que ver con asesinatos, robo de cadáveres y orgías en la morgue particular de su cabecilla. Uno de sus personajes principales es la prostituta Marielena Mondragón, quien para formar parte del grupo debe pasar por un rito de iniciación, en el que se le ordena quedarse desnuda, acostarse sobre el cadáver de otra mujer, besarlo y acariciarlo mientras el magnate toma su cuerpo:

La ruda mano del Viejo tomó las de Marielena: ésa fue la primera sensación, sentirse dirigida, controlada, atada; la segunda fue peor: él la condujo a través de una piel -una piel humana- que ella sintió fría y tersa, una pierna quizá, luego un muslo y por fin el vientre, el vello púbico de una mujer inmóvil, inmutable, arcana. Siéntela, sólo siéntela, le dijo el Viejo guiándola por la fuerza a través de aquello que sacaba lágrimas y gritos a Marielena; luego la llevó hacia su estómago y sus senos dormidos y sus pezones inmutables; qué es esto, no, no quiero, pero el hombre se mantuvo imperturbable, la empujó encima de aquel cuerpo y le dijo bésalo, déjate llevar por la dulzura de esta piel, y la obligó a poner los labios encima de los labios de eso que no era una mujer o que lo había sido pero ya no lo era, *eso* que debió haber tenido un nombre y una historia pero que no los tenía más, *eso* que no se atrevía a reconocer, no quería hacerlo, no, por amor de Dios, no, mientras el Viejo la penetraba ahí mismo, aunque Marielena no pudiese sentir nada (Volpi, 2007: 130).

Lo que deja al descubierto esta escena es la permisividad y la desinhibición del tema de la violencia sexual practicada en el cuerpo femenino en el marco de la ficción, lo que continúa vendiendo y perpetuando la fantasía erótica y sin culpa “...de un mundo «duro» en el que el deseo masculino reina y las mujeres mueren elegantemente y se exhiben, aún muertas, de acuerdo con los mandatos pornográficos masculinos” (Close, 2012: 105).

2.3. Violencia en México

Desde hace varios años, la violencia ha crecido exponencialmente en México y como sociedad nos hemos convertido en productores, reproductores, testigos y cómplices de un

⁹⁶ Volpi, Jorge (2007). *La paz de los sepulcros*. México: Seix Barral.

escenario inundado de violencia a punto de desbordarse, al grado que estamos viviendo una “nueva gramática del espanto” de acuerdo con Juan Villoro⁹⁷, con quien coincide Rivera Garza:

Lo que los mexicanos de inicios del siglo XXI hemos sido obligados a ver —ya en las calles, en los puentes peatonales, en la televisión o en los periódicos— es, sin duda, uno de los espectáculos más escalofrantes del horrorismo contemporáneo. Los cuerpos abiertos en canal, vueltos pedazos irreconocibles sobre las calles. Los cuerpos extraídos en estado de putrefacción de cientos y cientos de fosas. Los cuerpos arrojados desde camionetas de redilas sobre avenidas transitadas. Los cuerpos chamuscados en piras enormes. Los cuerpos sin manos o sin orejas o sin narices. Los cuerpos invisibles, incapaces ya de reclamar sus maletas en las estaciones de autobuses a donde sí llegan sus pertenencias. Los cuerpos perseguidos; los cuerpos ya sin aire; los cuerpos sin voz. Esto es el horror, en efecto. Esto es la versión actual de un tipo de horror moderno que igual ha enseñado su cara más atroz en Armenia, en Auschwitz, en Kosovo (Rivera Garza, 2011: 12-13).

El recrudecimiento de este fenómeno en nuestro país se remonta al año 2006, luego de que el presidente Felipe Calderón le declaró la “guerra”⁹⁸ al narcotráfico, lo que marcó el inicio de una confrontación en la que hasta la fecha es difícil distinguir los bandos y el lugar preciso donde se desarrolla, al grado de que no sabemos con certeza si los miembros de la policía y del ejército son parte de los cuerpos de seguridad o del crimen organizado; tampoco tenemos claridad sobre la identidad de los muertos, esas víctimas, etiquetadas como daños colaterales⁹⁹, referente a si eran miembros de la sociedad civil o si eran parte de los grupos criminales.

De acuerdo con cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública¹⁰⁰ durante el sexenio de Felipe Calderón, de 2006 a 2012, ocurrieron 184 mil 424

⁹⁷ Cfr. Villoro, Juan (28 de noviembre de 2008). “La alfombra roja. Comunicación y narcoterrorismo en México. *Clarín*. Recuperado de https://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_01811480.htm

⁹⁸ Desde el momento en que Felipe Calderón asumió el cargo de primer mandatario de México, en diciembre de 2006, le declaró la “guerra” al narcotráfico, para lo cual su primera estrategia fue implementar la “Operación Conjunta Michoacán”, en la que se desplegaron cerca de 7 mil efectivos militares y de corporaciones policíacas federales para tratar de frenar la violencia en el territorio michoacano.

⁹⁹ El presidente Calderón utilizó durante su gobierno el término “daños colaterales” para referirse a las víctimas civiles que resultaron heridas o asesinadas durante los enfrentamientos entre bandas rivales, o entre éstas y las fuerzas del orden, con lo que pretendió justificar su accionar en el combate al crimen.

¹⁰⁰ Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (S/F). “Incidencia delictiva del fuero común”. *Gob.mx*. Recuperado de: <http://secretariadoejecutivo.gob.mx/incidencia-delictiva/incidencia-delictiva-fuero-comun.php> (Consultado el 28 de junio de 2018).

homicidios en el país, mientras que en el gobierno de Enrique Peña Nieto, de 2012 a diciembre de 2017, han tenido lugar 214 mil 595 asesinatos, 30 mil 171 más que en el mandato anterior y que sumados dan un total de 339 mil 019 registrados oficialmente. En lo que respecta al número de personas desaparecidas, conforme al Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED)¹⁰¹ de 2007 a mayo de 2018, hay 35 mil 667 individuos en esa situación. Ambos rubros coinciden en mostrar el año 2017 como el de mayor incidencia: 41 mil 203 muertos y 5 mil 667 desaparecidos.

A sabiendas de la frialdad y deshumanización de las cifras, la cantidad resulta escandalosa y alarmante por sí misma debido al alto grado de impunidad con la que han ocurrido y siguen ocurriendo, sin embargo, en menester alertar del riesgo de que las estadísticas se conviertan en otra forma de borrar a los muertos, al ser considerados sólo como números, o, peor aún, como cuerpos generalizados. Mi intención no es únicamente hacer un conteo de las víctimas, sino la búsqueda de la restitución de su identidad, de su nombre, de su rostro, de su historia, sacarlos del olvido y del anonimato, en pocas palabras, que sean todos y cada uno de ellos singularizados como un «otro concreto», a la manera como lo plantea Sheyla Benhabib¹⁰², y no como un «otro generalizado», dos concepciones contrapuestas de las relaciones entre el yo y el otro que prefiguran tanto las perspectivas morales como las estructuras interaccionales de una manera dicotómica.

En ese sentido, el punto de vista del otro generalizado está relacionado con la autonomía, la independencia, lo público y la justicia, por lo que se trata de un ser desarraigado y desincardinado, que “...nos demanda considerar a todos y cada uno de los individuos como seres racionales, con los mismos derechos y deberes que deseáramos concedernos a nosotros mismos” (Benhabib, 1999: 136). Cuando se asume esta posición, nos señala la autora, se hace una abstracción de la individualidad y de la identidad concreta del otro, llegando a suponer que “...lo que constituye su dignidad moral no es lo que nos diferencia a unos de otros, sino más bien lo que nosotros, en tanto que agentes racionales

¹⁰¹ Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (18 de mayo de 2018). “Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas, RNPED”. *Gob.mx*. Recuperado de: <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/registro-nacional-de-datos-de-personas-extraviadas-o-desaparecidas-rnped> (Consultado el 28 de junio de 2018).

¹⁰² Véase: Benhabib, Sheyla (1999). “El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista”. En Benhabib, Sheyla y Cornell, Drucila (Eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia: Ediciones Alfons et Magnánim, pp. 119-149.

que hablan y actúan, tenemos en común” (Benhabib, 1999: 136). Desde esta postura, las relaciones con el otro se rigen por las normas de la igualdad formal y la reciprocidad.

En tanto que el segundo punto de vista, el del otro concreto, tiene que ver con la nutrición, la vinculación, lo doméstico y la buena vida, toda vez que “...nos demanda considerar a todos y cada uno de los seres racionales como un individuo con una historia, una identidad y una constitución afectivo/emocional concretas” (Benhabib, 1999: 136). Al asumir lo anterior, se hace una abstracción de lo que constituye lo común para poder comprender las necesidades, las motivaciones y los deseos del otro, para que éste se sepa reconocido y confirmado como un ser individual con necesidades, capacidades y talentos. En esta situación, las relaciones con el otro se rigen por las normas privadas de la equidad y la reciprocidad complementaria, y “...exigen de varias formas que yo exhiba algo más que la simple afirmación de mis derechos y deberes de cara a tus necesidades. Al tratarte de acuerdo con las normas de amistad, amor y cuidado, no sólo confirmo tu *humanidad sino tu individualidad humana*” (Benhabib, 1999: 136).

La urgencia del punto de vista del otro concreto se vincula con la necesidad del reconocimiento de la individualidad humana, de cara a las atrocidades que son cometidas en las víctimas, ya que suficiente ha hecho el crimen organizado en nuestro país para asegurarse de arrancarle a éstas su singularidad; en su accionar, ha convertido al país entero en un cementerio de cadáveres sin nombre, sin lápidas visibles o a ras del suelo para saber de su existencia, para lo cual dispone de las llamadas narcofosas, que no son otra cosa más que fosas clandestinas donde prácticamente tira, como si fuera un basurero, los cuerpos de personas desaparecidas y asesinadas por los miembros de los carteles, para después sepultarlos y dejarlos fuera del alcance de las autoridades policiacas y principalmente de sus familiares. Amontonados unos tras otros, se vuelven una masa informe, una acumulación de restos óseos que si logran ser encontrados y posteriormente exhumados, difícilmente podrán ser identificados por el alto grado de descomposición, por lo que se les niega su cuerpo, su identidad y el duelo de su muerte.

Rebasado por la cantidad de muertos por homicidio producto de las disputas entre las bandas rivales, el Estado mexicano también ha sido partícipe de la perpetuación de esta atrocidad a raíz de que algunas morgues no tienen suficiente espacio de almacenamiento.

Muestra de lo anterior es la espeluznante noticia de las “morgues rodantes de Jalisco”¹⁰³, que daba cuenta del hallazgo de un tráiler usado como depósito de cuerpos, que se encontraba circulando con ellos a bordo en las calles de la mencionada demarcación.

La disputa por el territorio entre las bandas de narcotraficantes se fue acrecentado con el tiempo, lo que se vio reflejado incluso en los medios que utilizaban para comunicarse y hacer llegar de forma más precisa lo que querían decirse entre sí. De los mensajes escritos en mantas, bardas pintadas, periódicos, videos, etc., pasaron a la “sofisticación” de la escritura en el cuerpo a partir de una meticulosidad sanguinaria aplicada con métodos de tortura y nuevas modalidades de asesinato. El cuerpo ultrajado se convirtió en el mensaje que ya no sólo hablaba a los rivales, también lo hacía para la policía, para el gobierno y para la sociedad en su conjunto:

En estas señales, lanzadas por el narcotráfico mexicano, encontramos que el cuerpo es en este contexto concebido como una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante. Estas inscripciones tienen el papel de dar una advertencia directa, porque “todos entendemos el mensaje, lo escrito en la carne” (como se cita en Saviano, 2008: 145). [...] *El cuerpo, en su desgarró y vulneración, es el mensaje* (Valencia, 2016: 123).

Cuando matar ya no es suficiente, lo que le sigue es la saña contra el cuerpo, por eso se le corta, se le mutila, se le desmiembra, se le decapita; el cuerpo del otro es considerado como algo carente de valor, prescindible y sacrificable. Se ejerce contra él una violencia que busca afirmar un discurso de dominio y de exhibición de los símbolos del poder a partir de la exaltación de su vulnerabilidad. Es cierto que el asesino se dirige a su víctima, pero también habla a un tercero para comunicarle el excedente de sentido de sus actos.

Lo que se expone en el cuerpo, a través de la escritura de la violencia, es el carácter original de su vulnerabilidad¹⁰⁴, es decir, estos mensajes inscritos con sangre nos muestran cuán fácil es eliminar una vida humana por la acción deliberada de otro individuo. Arrancarle la vida a una persona es posible porque en su carácter de ser cuerpo se encuentra siempre entregado a los demás en virtud de las normas y la organización social y política en

¹⁰³ Consúltese Suárez, Karina (20 de septiembre de 2018). “Las morgues rodantes de Jalisco”. *El País*, recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/09/18/mexico/1537288705_771670.html

¹⁰⁴ Sobre el concepto de vulnerabilidad corporal consúltese: Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, México: Editorial Paidós Mexicana.

la que está inmerso, por ello, bajo condiciones políticas y sociales como las que se padecen en nuestro país, la vulnerabilidad corporal se ve exacerbada y se torna una forma de vida, o mejor dicho, de muerte, en donde los medios de autodefensa se encuentran fuera del alcance de la mayoría. En esta situación de desamparo –por parte del Estado y de sus fuerzas del orden que no pueden ni quieren asumir su papel de protectores- resta un panorama en el que quienes vivimos aquí quedamos desarmados, frágiles, inermes y expectantes del horror y la crueldad ejercida por los criminales que no sólo atentan contra la vida, sino contra la condición humana misma. Porque si bien toda muerte violenta es un crimen, sólo ésta, provocada de manera unilateral, posee la radicalidad del ultraje:

El crimen, más que simplemente llevado a cabo, es puesto en escena como una ofensa intencional a la dignidad ontológica de la víctima. Con toda evidencia, la cuestión no es a quién matar sino deshumanizar, ensañarse sobre el cuerpo en cuanto cuerpo, destruyéndolo en su unidad simbólica, desfigurándolo (Cavarero, 2009: 24).

2.4. Vulnerabilidad y ultraje de la condición humana

Influida por las reflexiones de Judith Butler en torno a la vulnerabilidad corporal, la filósofa italiana Adriana Cavarero se topó con la dificultad lingüística para nombrar esta violencia extrema e inaudita, pues al no existir conceptos y categorías que suministren marcos interpretativos coherentes y acordes con la realidad desbordada que buscan designar, se vio en la necesidad de acuñar el término *horrorismo*, mediante el cual busca hacer énfasis en dos cuestiones: por un lado, en el intento de refutar el vocabulario político empeñado en adaptar la violencia contemporánea a los viejos conceptos de “terrorismo” y “guerra”¹⁰⁵, y por otro, en proponer una jugada teórica para poner fuera de foco a los que ejecutan la violencia y reconducir la mirada y el punto de atención hacia las víctimas, para con ello darles voz y sacarlas del olvido y del silencio:

No es cuestión de inventar una nueva lengua, sino de reconocer que es la vulnerabilidad del inerme en cuanto específico paradigma epocal la que debe venir a

¹⁰⁵Cavarero distingue claramente: “la guerra es batalla, «enfrentamiento entre dos fuerzas vivas», mientras que el terrorismo evita afrontar la batalla, atacando blancos en los cuales está «cohibida (mejor prohibida) la autodefensa»; más sintéticamente, «la esencia del terrorismo es el uso de la violencia por parte de gente armada contra gente desarmada (*unarmed*)», dado que, aunque no necesariamente y, en sentido objetivo, inocentes, «las víctimas deben ser, en términos prácticos, indefensas (*defenceless*)», o sea «*soft*» (2009: 120).

primer plano en las escenas actuales de la masacre. Más que ser un fenómeno en el que cuentan los asesinos para potenciar los efectos intimidadores de su crimen, identificarse con las víctimas es sobre todo un disponer de su palabra para cubrir el silencio sin olvidar el alarido (Cavarero, 2009: 12).

El inerte es, como su nombre lo indica, aquel que no tiene armas y que por tanto está incapacitado para defenderse o para atacar, el que se encuentra en una situación de pasividad, indefenso y bajo el dominio del otro, en una circunstancia de violencia unilateral, totalmente asimétrica y sin reciprocidad. Quien atenta contra él, realiza una elección estratégica con el objetivo de producir un efecto atemorizante en éste y hacia el resto de la sociedad, al grado de que "...se convierte en la figura de una vulnerabilidad tanto más perfecta cuanto más es el caso de hacer de él una víctima ejemplar" (Cavarero, 2009, p. 124). Si ya una muerte atroz carga con el estigma de la desingularización de la persona, en muchas ocasiones se trata de víctimas de la casualidad, y para ello no puedo dejar de mencionar el sinfín de feminicidios ocurridos, no sólo en Ciudad Juárez, sino a lo largo y ancho del país, donde pareciera que muchas de estas mujeres han sido objeto de una violencia cuyo fin no es matar a un individuo concreto y específico, sino que se han convertido en objetivos despersonalizados e intercambiables, cuyas víctimas resultan, justamente, casuales, acrecentando con ello el horror de su ultraje.

Por otro lado, como bien lo destaca Cavarero, identificarse con las víctimas representa un problema. En primera instancia este acto de identificación está aparentemente condicionado por factores culturales y hasta identitarios, en el sentido de que resulta más cercano compadecerse y condolerse con las víctimas que están a nuestro alcance, con aquellas que pertenecen a nuestro entorno o con las que poseen un rasgo semejante de identidad. Sin embargo, nos pregunta la autora, qué pasa con esas víctimas que están fuera de nuestro radar, las que siguen muriendo día con día sin que sepamos de su existencia o que sabiéndolo no nos interesan. Por lo tanto, señala, este criterio resulta insuficiente.

En ese sentido, el acto de identificarse ha sido sinónimo de imaginarse en el lugar del otro, de convertirse ambos en la misma persona, lo que conlleva sin embargo a una paradoja, porque, según Cavarero, "...dado que cada uno es único, ninguno es nunca el mismo que el otro, es más, es siempre ontológicamente distinto" (2009: 13). Refutado este tipo de identificación, lo que sí resulta posible es que la circunstancia -real o imaginaria- que involucra a alguien más sea la misma, pero nunca el acto de identificación con un otro.

Un fenómeno contrario ocurre cuando la violencia horrorista engloba a las víctimas en la masa indistinta “del mismo”, donde cada víctima vale como cualquier otra, perdiendo cualquier rasgo de singularidad.

La exposición a los otros conforma de algún modo nuestra singularidad, la cual es un rasgo de nuestra propia corporeidad y, por consecuencia, de nuestra vida; nos otorga diferencia y nos reinstala en el plano del “nosotros”. Al ser un rasgo compartido, la singularidad del otro queda expuesta ante mí, pero la mía también se expone ante él, podemos ser cada uno indistintamente víctimas o verdugos; en suma, tenemos una ontología de la vulnerabilidad que nos expone de manera permanente a la dependencia del otro, lo cual quiere decir que estamos tanto a su cuidado como a su ultraje.

Para Cavarero, este rasgo de singularidad inviste a la existencia de una dignidad ontológica que hace de cada uno un alguien desde el momento del nacimiento hasta la muerte, por tanto, las víctimas de la violencia son siempre un alguien, un ser humano singular con un rostro, un nombre y una historia. Sin embargo, en el horror de la violencia contemporánea nos topamos con una violencia que justamente lo que persigue es la destrucción de la singularidad humana y del cuerpo vulnerable, su anonimato, de ahí que el horror tenga que ver con “la muerte de la unicidad” y que consista “en un ataque a la materia ontológica que, transformando seres únicos en una masa de seres superfluos cuyo «homicidio es tan impersonal como el aplastamiento de un mosquito», les elimina también su propia muerte” (Cavarero, 2009, p. 80).

Luego entonces, para lograr la identificación con las víctimas, la filósofa italiana propone una condición común que nos involucra y concierne a todos, que nos pone en igualdad de circunstancias y que al mismo tiempo conserva nuestra singularidad, a saber: la vulnerabilidad, ajena a matices geopolíticos, sociales, culturales, o de empatía:

Somos todos vulnerables, esto es, al pie de la letra, heribles, porque la vulnerabilidad de nuestros cuerpos singulares, expuestos el uno al otro, constituye la condición humana que nos pone en común pero dejándonos distintos. La tragedia de nuestro tiempo está justamente en las horribles circunstancias que nos obligan a percibir esta condición bajo la forma históricamente específica de su ultraje. Según las zonas del planeta, tales circunstancias pueden ser geopolíticamente diversas y variablemente intensas, pero la condición humana ultrajada es de todas formas la misma (Cavarero, 2009: 14).

En relación con el tema de la vulnerabilidad, Judith Butler nos plantea que ésta no puede ser concebida como si se tratara simplemente de una circunstancia contingente y propia de ciertos momentos, al contrario, es una situación inmodificable y común a todos que conlleva a una cierta manera de apertura al mundo:

En este sentido, la palabra no solo designa una relación con dicho mundo, sino que afirma el carácter relacional de nuestra existencia. Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo (Butler, 2014: 48).

Siguiendo a Cavarero, la aparición de la pregunta «¿quién eres tú?» es un momento constitutivo para Butler en el terreno de lo ético y puede ser formulada implícita o explícitamente por una persona, una institución, un discurso o un sistema económico para crear un espacio de visibilidad para el Otro, en el que es obligado a conocer desde una dimensión ética aquello que nombra. Hacer tal pregunta es reconocer *a priori* que no se sabe quién eres tú, pero que se tiene, no obstante, la disposición para recibir lo que pertenece a ese Otro sin preestablecer ninguna categoría en torno a él. En cambio, lo que se refiere al «qué» de la persona es aquello que denomina nuestra condición de ser en un espacio y en un tiempo determinados, lo que nos vuelve una criatura «dada», en el sentido de que no podemos escogernos a nosotros mismos ni tampoco podemos ser escogidos por otros, de tal manera que “...nuestra vulnerabilidad es coextensiva a nuestro carácter de seres dados” (Butler, 2014: 49).

De igual modo, nuestra vulnerabilidad -al igual que en Cavarero- está íntimamente relacionada con el hecho de ser cuerpos, lo que por consecuencia nos deja expuestos:

Esto significa que somos presentados a los otros y que nuestra relación con ellos es implícita a los cuerpos que habitamos. Y esto significa que no somos corporalmente autosuficientes sino que, por el contrario, nuestros cuerpos son arrojados al mundo, expuestos a los demás, por lo que todas nuestras reivindicaciones en pos de autonomía, tratamiento igualitario, reconocimiento, alimentación y refugio son maneras de articular esta exposición. En cierto modo, las dos características, el «qué» de quiénes somos, nuestro carácter dado en el mundo como seres singulares y no categorizables y nuestra exposición, son modos de establecer una vulnerabilidad social muy específica, la cual no puede ser pensada profundamente si no se entiende nuestra particular vulnerabilidad política (Butler, 2014: 49-50).

Por otro lado, regresando a Cavarero, ella nos señala que el ultraje de la condición humana no se concibe sin el horror. Aunque generalmente se coloca al terror¹⁰⁶ al lado del horror, éste último tiene características opuestas al primero. Deriva etimológicamente del verbo latino *horreo*, que al igual que el griego *phrisso*, hace alusión a poner los pelos de punta o la piel de gallina, una manifestación física que va a la par de quedarse congelado, en un estado de parálisis total. En el horror hay algo de espantoso que concierne, no al miedo, sino a la repugnancia. Para explicar esto, Cavarero se vale de Medusa, la figura mitológica griega, representación del horror y de la repugnancia, quien a través de su mirada petrificaba a quien osara mirarla.

Medusa, puesta es escena, resulta inmirable¹⁰⁷ para el espectador por la repugnancia que suscita su visión. Quien mira a este personaje, ve una cabeza cortada que produce asco, y frente a este espectáculo de desfiguración, el cuerpo que la observa reacciona paralizándose porque se sabe irremediamente singular:

Repugna al cuerpo su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura. El ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular. Aunque se lo transforme en cadáver, la muerte no ofende a la dignidad o, por lo menos, no lo hace mientras que el cuerpo muerto conserve su unidad simbólica, aquel semblante humano apagado ya pero todavía visible, mirable durante algún tiempo antes de la pira o de la sepultura (Cavarero, 2009: 24).

Quien es testigo del horror reacciona con instintiva repulsión hacia una violencia, que no contenta con matar, busca la destrucción de la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. La crueldad de la tortura, de las masacres, de los desmembramientos y demás tipos de violencia innombrables, no sólo buscan el fin de la vida, sino de la condición humana encarnada en la singularidad de los cuerpos vulnerables.

Dicha singularidad se conserva -aún a pesar de la violencia- en un cadáver que mantiene su semblante humano, pero en el momento en que este cuerpo se ve sometido a su desintegración por desmembramiento, el impacto de la muerte crece exponencialmente

¹⁰⁶ El terror indica, a partir de los verbos latinos a los que alude *terreo* y *tremo*, una percepción física muy intensa del miedo que causa una fuerte perturbación en quien lo experimenta, de manera que el cuerpo reacciona de inmediato a través del temblor en la búsqueda de alejarse de aquello real o imaginario que le suscita esa sensación, a fin de ponerse a salvo.

¹⁰⁷ Los traductores aclaran que utilizaron el término inmirable para hacer referencia de algo que no puede ser mirado -mirable- y que al mismo tiempo implica la posibilidad de mirar.

debido a que la desfiguración del individuo rompe los límites y aniquila por completo su singularidad. En el ultraje del desmembramiento, el cuerpo se torna inmirable, se vuelve una carne sin unidad de figura alguna:

...en las imágenes de los mutilados, la ambigüedad es una cita extensa del horror de estas muertes. En el desorden de fragmentos de cuerpo el principal elemento ambiguo es la figura de la víctima. La humanidad del cuerpo que se retrata no es perceptible. En algunas ocasiones es incluso difícil identificar a simple vista si se trata de un cuerpo o más, de una víctima o más. En todas estas imágenes la condición humana se desacraliza y la víctima se invisibiliza. ¿Quién es?, ¿de dónde viene? El mensaje oficial es contundente (Ovalle, 2010: 113).

Dicha perturbación ocurre en el hallazgo del primer cadáver en el capítulo 1 de *La muerte me da*, que es justamente con lo que abre el telón la novela. El encuentro se da por parte del personaje de Cristina Rivera Garza quien al no poder unir los retazos de la escena titubea ante lo que se le presenta a la vista: “...-Pero si es un cuerpo- farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada. [...] Lo dije después del azoro; después de la incredulidad. Lo dije cuando el ojo pudo descansar. Luego de ese largo rato que me tomó volverlo forma (algo visible) (algo enunciable)” (Rivera Garza, 2016: 19).

Esta visión del horror que la paraliza es la marca de la desarticulación del cuerpo de la víctima, que se extiende en una segunda desarticulación hasta su propio cuerpo y el del lenguaje: “...-Es un cuerpo- dije o debí decir, balbucir apenas. [...] Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho” (Rivera Garza, 2016: 20).

Y ante esta fragmentación lo que resalta es el horror, la falta en rojo, la carne mancillada, lo sin entrañas, un hombre castrado en el callejón: “...Sí, estoy al tanto de que faltaba el pene. Mutilación. Hurto. Algo que no está. Estoy al tanto de todo eso. Sí, es una cosa terrible contra los muertos” (Rivera Garza, 2016: 25). Pero también el lenguaje desarticulado que no puede enunciar lo que presencia, la palabra que vuelve a castrar a la víctima, debido a la doble castración, porque al menos en el idioma español la palabra víctima siempre es femenina como lo hace notar Rivera Garza. El lenguaje falla y flaquea

cuando es confrontado con la violencia, proclamando nuestra incapacidad de representar la violencia real de forma coherente.

Al respecto es necesario marcar claramente la diferencia entre el horror de la violencia real, vivida y experimentada en el acontecer cotidiano, y el horror de la violencia representada, cuyo trasfondo se encuentra en la primera, y se sirve de la ficción para enunciarla en un segundo momento, confrontándonos como lectores a su inevitable existencia: "...lo que duele, en fin, es ya no encontrar salidas del laberinto de la violencia dentro de la ficción, lo que duele es aceptar que tal violencia sí existía antes y que aún continúa existiendo, teniendo en cuenta que, sin duda, se trata de ficciones, pero que éstas refieren a contextos históricos y/o actuales" (Borst y Schäffauer, 2018: 11).

CAPÍTULO 3 EL ASEDIO DE LA VIOLENCIA

En esta última instancia se retoman las categorías de *metaphysical detective story* y *antidetective novel* reseñadas en el capítulo 1, bajo las cuales se lleva a cabo una lectura de *La muerte me da*; para tal efecto y atendiendo a su marco de reflexión, se exponen un conjunto de variantes que se obtuvieron como resultado de la aplicación de su análisis - utilizados por diferentes motivos por la autora-, enlistados a continuación: 1) la no resolución de los crímenes y la no identificación del culpable; 2) la identidad fluctuante y genérica de el/la asesino/asesina; 3) la Detective fracasada; 4) la búsqueda de la identidad perdida por parte de la Detective; 5) la ausencia de nombres propios en los personajes, poseedores de una identidad fragmentada; 6) la ciudad como una entropía, un laberinto y un cementerio, así como un lugar propicio para la “intervención artística” de el/la asesino/asesina; 7) utilización de la técnica de *mise en abyme* a partir de la inclusión del poemario homónimo de *La muerte me da*; 8) empleo de la metaficción por medio de la voz femenina del personaje de Cristina Rivera Garza; 9) digresión en el orden temporal del relato así como de las voces narrativas; 10) uso del intertexto como un ejercicio de otredad, además de paratextos literarios y de ejemplos pertenecientes al ámbito artístico visual; 11) inclusión del elemento fantástico como un mecanismo de extrañamiento hacia la violencia; 12) intervención de personajes mayoritariamente femeninos, mientras que las víctimas son masculinas; 13) la no restitución del orden porque éste no existe anteriormente; 14) el mundo de la novela como una realidad fragmentada, imposible de conocerse y de aprehenderse en su totalidad, y; 15) la solicitud de la intervención del lector por parte del texto para que funja como testigo, cómplice o victimario de la violencia presente en la novela.

En un segundo momento se resalta la representación de los crímenes en el relato a manera de una puesta en escena, hecho que los vincula con las artistas Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman para poner en evidencia la introducción de la mirada de un tercero, que en este caso es el lector, al que se busca perturbar mediante la exposición del horror y la estetización de la violencia en el cuerpo de las víctimas y en el cuerpo del texto, para cuestionar su rol pasivo o motivar su actividad. Posteriormente, se plantea la necesidad de reformular la articulación del fenómeno de la violencia, basándose para ello en una

nueva estrategia de escritura, por lo que se propone que *La muerte me da* pueda ser leída como un dispositivo estético de enunciación y de visibilización, completado por la intervención del lector. Finalmente, se fija una postura crítica hacia las estrategias narratológicas de la novela que reiteran el uso de imágenes violentas para referirse a ese fenómeno, al tiempo que se sostiene que existe un acto de violencia no evidente y que es el olvido del nombre de la víctimas, con lo que se trastoca su condición humana y su singularidad. En oposición a ello, se ofrecen algunos ejemplos de dispositivos de enunciación y de visibilización de las víctimas reales y ficticias de la violencia, a partir de la restitución del nombre propio, lo que les brinda la posibilidad de mantenerse en la memoria.

3.1. La muerte me da: la investigación frustrada

La muerte me da (en pleno sexo), narra el asesinato de cuatro hombres jóvenes que son encontrados en situaciones similares: castrados y en compañía de un poema de la poeta argentina Alejandra Pizarnik. Las víctimas comparten la peculiaridad de haber laborado en trabajos relacionados con las letras, uno era periodista, otro bibliotecario, uno más traductor y el último maestro. El hallazgo del primer cadáver tiene lugar por parte del personaje homónimo de Cristina Rivera Garza, novelista, poeta y profesora de literatura en la novela, quien a partir de ese momento fungirá como testigo y transitará por los roles de Informante, de Profesora e incluso de Sospechosa Inicial (todos con letras mayúsculas) ante los ojos de la Detective, quien tratará de resolver los crímenes con la ayuda de su compañero Valerio.

La trama de la historia se vale de las técnicas y las fórmulas típicas del género policiaco en cuanto a que existe la presencia de un acto criminal, en este caso el homicidio, así como el encuentro de los cuerpos exánimes, la consecuente investigación y la búsqueda de pistas e indicios, una lista de sospechosos, y por supuesto, el personaje característico de un detective que intentará resolver el caso de los Hombres Castrados. Sin embargo, conforme avanza la historia nos damos cuenta de que estamos frente a un texto poco convencional, que a pesar de que presenta rasgos del policiaco éstos son llevados al límite de la subversión, para insertarse en lo que en el capítulo primero hemos expuesto como *metaphysical detective story* y *antidetective novel*, debido a los siguientes motivos:

- Los relatos policiacos en sus diferentes variantes están encaminados, en términos generales, a la resolución del misterio y a la develación de la identidad del asesino con miras a conseguir su castigo y la restitución del orden perdido ocasionado por la transgresión del crimen y la irrupción de lo irracional. El detective busca por todos los medios a su alcance -ya sea lógicos, científicos, racionales, o mediante la aplicación correcta de la ley o incluso ignorando los procedimientos permitidos y haciendo uso excesivo de la fuerza-, dar con el asesino, atraparlo, desenmascararlo, y de ese modo cerrar el agujero de tinieblas, miedo e incertidumbre que éste abrió en el seno de la sociedad. En cierto modo, el conocimiento de la identidad del culpable, el ponerle un nombre y un rostro, brinda una especie de consuelo a los personajes involucrados en la trama y al mismo lector, quien al concluir la lectura y cerrar el libro puede continuar sin mayor perturbación su vida cotidiana. Sin embargo, las páginas de *La muerte me da* concluyen sin que lleguemos a conocer la identidad del culpable, ni siquiera en términos genéricos sexualmente hablando, al quedar flotando en el aire un dejo de ambigüedad en ese sentido, porque aún cuando el/la asesino/asesina hable en ocasiones con voz y una sintaxis femenina: “...estoy imposibilitada para hacerte daño” (84)¹⁰⁸, “...esperando ansiosa, turbada, exultante, tu veredicto (82), y firme los mensajes enviados a Cristina Rivera Garza con nombres de mujeres como Marina Abramovic, Gina Pane y Lynn Hershman, así como un poemario de su autoría como Anne-Marie Bianco, en realidad no existe evidencia contundente para afirmar que en efecto se trata de una mujer si tomamos en cuenta que en otros momentos el/la culpable se encarga de sembrar la duda en torno a la indefinición de su género: “El juego se llama *yo soy*. [...] Abajo del velo: un ella o él. [...] Algo camina sobre la página que no tiene explicación. Un asesino o una asesina...” (324-325), o se refiere a sí mismo/misma en masculino “...piensen que puedo ser un hombre” (101), “El testigo soy yo” (319). De esta manera, tanto para la Detective como para Valerio no existe una única respuesta para ese enigma:

Pensarían en la posibilidad de que el asesino fuera una mujer, y la explicación de los hechos se transformaría entonces en un asunto ideológico cuya base sería eminentemente emotiva -cosa de celos y rabia, despecho, impotencia-. Pensarían en

¹⁰⁸ Todas las citas de este apartado y del siguiente son de Rivera Garza, Cristina (2016). *La muerte me da (en pleno sexo)*, México-Barcelona: Tusquets Editores, a menos que se indique otro autor o autora.

la posibilidad de que el asesino fuera un hombre, y así las castraciones se convertirían en un asunto erótico cuyo fundamento sería del todo sexual -cosa de poseer la masculinidad del otro, arrebatándola; cosa de penetrar y arrancar-. Con frecuencia pensarían incluso en la posibilidad de que el asesino fuese un asesino y una asesina combinados: un caso extremo de identificación en el que él o ella intentaba alcanzar a su contrario o a su igual, rápida y por ello violentamente, a causa del deseo de alteridad (246-247).

El penúltimo capítulo de la novela lo compone el poemario cuyo autor o autora se presume es el/la asesino/asesina, su último verso reza: “Yo pude entregarte la paz” (340), cuya resonancia nos queda a manera de una promesa incumplida que deja escapar la restitución del orden porque la Detective nunca logra resolver el caso.

- Así como el/la asesino/asesina posee una identidad sexual que resulta difícil de precisar, dicha problemática también se traslada a la fijación de su identidad como un sujeto único y singular, con un nombre y un rostro propio que lo/la identifique, que lo/la arraigue, que lo/la situé a un lugar, a un tiempo, a una familia y a una sociedad. De esto nos damos cuenta a partir de los mensajes que le hace llegar al personaje de Cristina Rivera Garza, quien tras el encuentro del primer cadáver se convirtió no sólo en la Informante de la Detective sino también en la interlocutora de el/la homicida. El epistolario conforma el segundo capítulo titulado “La viajera con el vaso vacío”, en él se agrupan 11 mensajes, algunos sin firma y el resto con un remitente de identidad cambiante, que fluctúa entre los nombres de la artistas Joachima Abramovic¹⁰⁹, Gina Pane y Lynn Hershman.

En el conjunto de las misivas se extiende la sensación de que el/la asesino/asesina no sabe quién es, que se percibe a sí mismo/misma justamente como una viajera con el vaso vacío, llena de huecos, de silencio, de agujeros, de aire, sin nada que lo/la consolide, que lo/la ancle, que le dé sentido personal en este mundo: “Si tuviera un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí, frente a ti. Entonces te diría que me llamo Roberta, que me llamo Tillie” (95). Se trata pues de un/una desarraigado/desarraigada, un sujeto ambiguo, excluido y marginal, en quien la identidad puede ser un nombre hurtado, “...mi nombre no soy yo” (96), o auto impuesto,

¹⁰⁹ Los mensajes n°2, n°3 y n°4 se encuentran firmados por Joachima Abramovic, sin embargo, más adelante en la novela, el nombre será cambiado por el original de la artista: Marina Abramović.

“...Joachima, me dije. Y Joachima fui” (85), o simplemente un sueño evocado, “...sueño que me llamo Joachima” (86).

Sin embargo, su circunstancia de ser una subjetividad anulada, cambiante, extirpada, es la que le otorga precisamente la posibilidad de transfigurarse en múltiples voces, nombres, personalidades, roles sociales, culturales y genéricos: “...piensen que puedo ser un hombre que limpia ventanas en edificios altos o que puedo ser un ave mecánica o que soy tú misma, Cristina, o ella también. La Detective” (101). Su crisol de identidades se activan de acuerdo al momento y a las interrelaciones actuantes, de tal modo que se van construyendo o desechando para incorporar nuevas facetas del ser, al grado de enunciar que “El juego se llama *yo soy*” (324).

La identidad es una construcción especular, es decir, en cierta manera es un punto medio entre el concepto que tiene uno de sí mismo y el que los demás poseen de él, de ahí que la identidad “...acaba siendo algo que se ofrece al otro y que es negociado y renegociado en la relación con ese otro” (Alsina, 2006: 128). Aceptar la existencia del otro permite responderse al sí mismo qué es lo que comparte con éste y qué es lo que los hace diferentes. Inclusive, para el caso que nos ocupa, el/la asesino/asesina siente la necesidad de buscar un interlocutor, alguien que lo/la oiga, y que en la narración esa función es cumplida por Cristina Rivera Garza, a quien le expresa que el que posee la habilidad de la escucha necesita estar fuera de sí y estar dispuesto a abrirse al otro y al mundo, en un acto de “...[transformar] el pronombre ausente en un *yo* que [viaje] de ti hacia mi y de mí hacia ti sin ningún reparo” (83).

A ese otro ambiguo que es el/la culpable se le destierra de la sociedad, se le exige, a través de la investigación que revele su identidad, se le asesina simbólicamente a través del análisis para que se muestre como una subjetividad abierta, sin máscaras a los ojos de los demás: “Me pides (¿en nombre de qué me pides?) que de un paso y otro y me descubra, abierta como una noticia, desmembrada como tus muertos, frente al espejo de tu página. Tu deseo” (313). Su resistencia lo/la deja fuera del centro, convirtiéndose de ese modo en un “otro” amenazador:

Al quedar fuera del círculo del “nosotros”, el “otro” se llega a vivir como una posible amenaza al orden establecido y pasa a ser vivido como enemigo o, más comúnmente, como una anécdota “incómoda” al hacernos repensar verdades y

realidades que se daban por universales. Su diferencia despierta sorpresa, pena o rechazo directo (Alsina, 2006: 130).

Finalmente la interlocutora de este otro inaprehensible resulta incapaz de comprenderlo, de ahí su reclamo: “¿Tampoco tú, al final de cuentas, serás capaz de comprenderme? ¿Tampoco tú me puedes imaginar? Ya basta de tener miedo” (88).

- La indagación de los crímenes está a cargo de una Detective¹¹⁰ del Departamento de Investigación de Homicidios, en donde lleva años trabajando, sin quejarse, sin un aumento salarial, sin ascensos, recluida en el sótano, en un lugar más parecido a un sarcófago que a una oficina, a donde nunca llega la luz natural del sol. Los casos que son puestos en sus manos son los de todos los días -como el tráfico de estupefacientes-, o los que por estrambóticos o incomprensibles son rechazados por investigadores de mayor valía. Cuenta con un largo historial de casos sin resolver, así como un perfil de incompetencia, frustración y derrota, pero con el extraño gusto de elaborar conclusiones imposibles y escribir “largos informes repletos de preguntas y detalles que agradaban el sentido estético del jefe del Departamento de Investigación de Homicidios” (281). La Detective no tiene ningún ánimo en resolver los asesinatos y sobre la cuestión de a quién le interesa el culpable nos señala: “-A los muertos [...] no les interesa el culpable. Les interesa descansar [...]. A los que sobreviven a esos muertos [...] no les interesa el culpable. Les interesa vivir” (178).

Así pues, la Detective deja eso de lado y se enreda en el desciframiento de los versos de Alejandra Pizarnik, transformados en mensajes por el/la asesino/asesina, porque considera que ahí se encuentra la clave para dar con el culpable, olvidándose con ello de las evidencias físicas y objetivas de los crímenes que se leen tradicionalmente a la luz de la razón y la ciencia, al grado de que termina por convertirse en una especie de “detective literaria” que se interna en los recovecos de las frases.

¹¹⁰ La Detective es un personaje serial de la narrativa de Rivera Garza que extiende su presencia y su incapacidad de resolver casos policíacos a los relatos de *La guerra no importa* (1991), a el cuento “El último signo” de *La frontera más distante* (2008), además de los libros *Verde Shangai* (2011), *El mal de la taiga* (2012) y *Había mucha neblina o humo no sé qué* (2017), así como en el blog personal de la autora *No hay tal lugar: U-tópicos contemporáneos*.

Ahora bien, si en los relatos policiales clásicos el asesinato es un hecho concreto y visible cometido por un personaje con las mismas características, es decir, por un individuo claramente identificable tras una investigación, que bien puede ser un sujeto común y corriente, un asesino serial, un gánster, un narcotraficante, un político o un policía, por dar ejemplos, o puede tratarse de un delito llevado a cabo por un grupo o colectivo también con nombre y rostro, como es el caso de un gobierno o un grupo represor, no sucede de la misma manera en *La muerte me da* debido a que la categoría de culpable, y por consecuencia la de asesinato y víctima, se alejan del sentido literal para tomar otro camino.

Si bien es cierto que resulta imposible negar las evidencias de los homicidios y la existencia de un/una asesino/asesina, aún con ello la Detective expresa que "...la culpa sigue siendo muy difícil de probar" (325), porque, retomando a Adriana Cavarero, somos poseedores de una ontología de la vulnerabilidad que nos expone ante los otros y nos hace susceptibles tanto del cuidado como del ultraje, donde cada uno puede ser indistintamente víctima o verdugo. La misma Detective es consciente de su hacer y su ser: "...si soy algo soy violencia" (128) y se incluye a sí misma incluso en la lista de los sospechosos porque pudo haber sido ella, porque considera que el análisis y la lectura cuidadosa es una forma de asesinato, donde "Todos matamos" (92), y lo que ella ejecuta en cada investigación es el acto de des-entrañar, es decir, sacar de nueva cuenta las entrañas de los muertos para exponerlas a un público, para poner al descubierto su historia subterránea:

...husmeará dentro del cuerpo justo como el asesino y, a diferencia del asesino, los matará por segunda vez. Discrepancia sutil. Esculcará su vida. Los volverá al revés y, luego, al derecho. Ropa sucia. [...] Tiene que exprimir esas muertes acabar esas muertes torturar esas muertes para encontrar el lazo que las vincula a su verdugo. Eso es lo que la avergüenza: tener que matar las muertes que examina. Hacerlo con esa exactitud, con esa saña (109).

De este modo, la víctima puede ser cualquiera o el texto mismo; el acto de asesinar puede ser real o metafórico; el asesino: tú, yo, nosotros.

- La Detective no se interesa ni se compromete completamente con la investigación de los crímenes de los jóvenes castrados ni con el resto de casos que en su profesión se le presentan, porque su prioridad es hallar su identidad perdida, convertirte en otra voz y dejar

de confrontarse con su pasado. No se puede decir de ella que sea una investigadora ejemplar, mucho menos un dechado de virtudes y valores, en lugar de iluminar oscurece su entorno, se insinúa en repetidas ocasiones que ha matado a un hombre en defensa propia, consume cocaína y alcohol, y tiene relaciones sexuales con su ayudante Valerio. Es una mujer con manías de niña que constantemente se fuga: “La idea de que se encuentra en el centro de una duna, en otro país, siendo otra persona” (145). En la lectura que hace de sí misma nos da a entender que los motivos de su extravío se remontan a su niñez, a la niña que nunca fue y que terminaría por perderse finalmente en la adolescencia, para tratar de escapar de un mundo que le repugna y que le causa ira y escozor, porque está sustentado en la imagen de una madre sumisa y en un hombre -no queda claro si su padre o su padrastro- que le da asco, por ello, en la regresión a su pasado, la Detective clama: “*No soy de aquí. Yo no soy de aquí. No soy de aquí. Yo veo más, [...] nunca volveré. Me voy a ir y nunca volveré. [...] Seré otra. Me convertiré en otra*” (cursivas en el original) (131).

No obstante, aún en la actualidad, la Detective no ha podido salir completamente de “su ciudad”, ni escabullirse de lo que huye, su pasado aún le pisa los pies y la hace sentir incómoda: “Hay una ciudad detrás de sus pupilas, un barrio del cual todavía está tratando de escapar. Hay una ventana detrás de la cual se desarrolla, pacífica y tibia, la vida que no tiene. La vida que mira y, mirándola, se le escapa” (166). Con melancolía observa a la niña y a la adolescente que ya no es, las arroja y conserva muy cerca de sí para forjar un futuro incierto:

Ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada (Pizarnik cit. por Rivera Garza, 2016: 44).

- Los personajes de *La muerte me da*, a excepción de Cristina Rivera Garza y de Valerio, carecen de un nombre propio y en su lugar poseen un apelativo que hace alusión a una característica, a una circunstancia o a un rol dentro de la sociedad a la que pertenecen. Ello son la Detective, la Periodista de la Nota Roja, el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada, El-Hombre-Que-Era-Él-A-Veces, la Mujer Increíblemente Pequeña, la Mujer de la Gran Risa Iluminada, el Hombre Joven, el Hombre Adulto, la Madre, la Mujer Llorosa, por mencionar los principales, así como Uno, Dos, Tres, Cuatro, para referirse a los jóvenes

asesinados. Valerio es el único que conserva su nombre en todo el relato, mientras que Cristina Rivera Garza en ocasiones es la Sospechosa Inicial, la Profesora o A-Veces-Ella. Tales personajes viven bajo el desmantelamiento del yo, lo que los hace sujetos descentrados y en permanente rechazo ontológico de una subjetividad fija, completa y acabada. Para ellos, la identidad del yo se encuentra fragmentada, en constante construcción, es transitoria y momentánea, así como los actos y significados que la definen, lo que conlleva a "...que el nombre, el otro, el escondido, el original si cabe el término, no [quiera] ser enunciado" (353), a causa de la escisión del sujeto que se enmascara y cobra significado bajo unas circunstancias específicas, por un determinado comportamiento o por la instrumentalización de las relaciones individuales. Luego entonces, al no contar con un asidero firme, surge para ellos la pregunta: "¿Quién es la primera persona de nuestro singular?" (p. 320), de lo que únicamente se escucha: "El escandaloso rumor del yo dentro de la pecera oscura del esqueleto" (23).

- La ciudad donde se desarrolla la acción es un espacio innominado, sin un marco geográfico claramente identificable y distinto, lo que le otorga la posibilidad de ubicarse en cualquier sitio urbano conocido, es decir, es ubicua: "Más que una sitio, se trata de un desplazamiento [...]. Y, más que un desplazamiento, se trata del obstáculo o la duda que interrumpe el desplazamiento o lo disgrega" (129-130). La ciudad se halla modelada a la manera de un laberinto sin salida, circunstancia que tal vez abonó para que el cuerpo del primer cadáver haya sido localizado en el Callejón del Castrado, de donde no pudo escapar cuando aún contaba con vida; de igual modo, se trata de un espacio asfixiante, de puertas cerradas para sus habitantes, quienes no tienen posibilidades de salir al exterior por tratarse de una entropía que contiene en sí misma el caos, en la que ocurren los hechos sin que a nadie le interese que pasen de ese modo y que termina por ser una personaje más del relato. También es una jaula y un hogar al mismo tiempo, donde todo funciona como un sistema interdependiente: la ciudad como un macrocosmos reflejo del ánimo interno de los personajes y éstos como un microcosmos del caos circundante. Además, es utilizada como un espacio de intervención para el/la asesino/asesina, a la manera de un escenario dispuesto para exponer "su obra", un sitio en el que se siente cómodo porque está configurado previamente como un cementerio, un lugar rodeado de muertos.

- *La muerte me da* utiliza la técnica de la puesta en abismo -*mise en abyme*-, al incluir como penúltimo capítulo un poemario con el mismo nombre atribuido a el/la asesino/asesina. Cabe destacar que dicho poemario se publicó realmente en el año 2007, un mes después de la aparición de la novela, bajo el sello de la editorial mexicana independiente Bonobos, cuya autora es la enigmática Anne-Marie Bianco, una escritora de identidad desconocida, “...sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura” (310), de acuerdo con Santiago Matías, editor y prologuista de la edición. Cabe señalar que este poemario se diferencia del de la novela, aparte de cuestiones tipográficas y de algunos tachados, principalmente por la ausencia de los títulos de los capítulos y por la inclusión de dos poemas a manera de adenda de Bruno Bianco, un seudónimo adoptado por un grupo de poetas y un personaje que al menos físicamente nunca existió.

El poemario inserto en la novela cumple la función de una duplicación o de un desdoblamiento, es decir, se trata de la obra dentro de la obra, que en este caso, al pasar por el tamiz del espejo, sufre una transmutación, o quizás una inversión, en su lenguaje, por el salto que realiza de la prosa al verso. Sin embargo, si seguimos atentamente los títulos de cada uno de los poemas, es posible reconstruir el hilo narrativo y secuencial de la historia de la investigación a través de la voz otra y diferenciada de la poesía. El efecto especular que se obtiene a raíz de la refracción por la puesta en abismo permite al lector abrir la mirada a ángulos que habían sido excluidos de su campo de visión en un primer momento.

- La novela da cabida a la metaficción a través del personaje homónimo de Cristina Rivera Garza, escritora y profesora de literatura, quien reflexiona y problematiza en diversas situaciones en torno a su proceso creativo de escritura. De su mano asistimos a una especie de confesión de la autora real, al expresarnos, no sin asombro, lo siguiente:

Aunque muchos dirían que mi campo de acción, tal como lo denominó la Detective, es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía. Aunque esto porque considero a la poesía, de manera por demás tradicional y jerárquica, como la corona de toda escritura, como la meta de toda escritura, lo admito rara vez ante mí misma y jamás ante otros (42).

De esta manera, el personaje de Cristina Rivera Garza extiende sus confidencias de manera autorreferencial hacia la autoría, la escritura, el género literario, las limitaciones de la prosa, la poesía y el lenguaje:

¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en él mismo que, por ser lenguaje, es toda ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar del secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? ¿Cómo decirle, [...] que la lengua nunca será un órgano de resurrección, que «las palabras nos hacen el amor / hacen la ausencia»? (60)

Y a pregunta expresa de la Periodista de la Nota Roja acerca de su opinión sobre la relación entre género sexual y la creación literaria, ella responde: “-Los escritores escriben [...] no sólo con lo que conocen del mundo o de ellos mismos, sino, sobre todo, fundamentalmente, con lo que desconocen, del mundo y de ellos mismos (71)”, sin que con ello fije una postura evidente sobre el tema, posicionándose en un espacio abierto e indeterminado, mientras que lo que sí nos deja en claro es su consideración de la escritura como una “... malsana curiosidad de «mirar por dentro»” (246), suficiente “... como para abrir la herida”(246), porque , “... ¿no era eso, a fin de cuentas, escribir?” (246).

- De igual modo, existen digresiones en el orden temporal del discurso de los personajes, quienes en ocasiones realizan saltos al pasado desde el presente, o llevan a cabo reminiscencias desde el futuro de la narración hacia un presente que se transformó en pasado, o bien se introducen en la temporalidad escurridiza del ensueño o de la fantasía. Además de ello, hay múltiples cambios en la voz narrativa, que va de un narrador omnisciente a un narrador que puede ser femenino o masculino a partir de la acción situada de la Detective, de Cristina Rivera Garza, de Valerio o de el/la asesino/asesina. También son reiterativos los cortes bruscos en las frases, la desarticulación en las convenciones del relato, los elementos inconsistentes con el mismo, la colindancia¹¹¹ de géneros literarios,

¹¹¹ Las escrituras colindantes son un término propuesto por Cristina Rivera Garza para referirse a textos combinados genéricamente hablando, no necesariamente híbridos: “hay una colindancia, por ejemplo, cuando un verso se inscribe dentro de la estructura de una novela o cuando un párrafo juega funciones importantes dentro de un poema, pero siempre y sólo antes de que la primera se vuelva una prosa poética o el segundo un poema narrativo. Hay una colindancia, luego entonces, mientras se escuche el eco de ese “impacto traumático”” (Rivera Garza, 10 de julio de 2004). Las escrituras colindantes son como los “ilegales” que van

como lo son el epistolario de el/la asesino/asesina, el ensayo “El anhelo de la prosa” de la profesora Cristina Rivera Garza y el poemario de Anne-Marie Bianco.

- Existen múltiples juegos que aluden a la intertextualidad, comenzando por el mismo título de la novela, que es una cita directa de la línea “castrada” de Alejandra Pizarnik extraída de sus *Diarios*: “...tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”¹¹² (315). El principal diálogo intertextual que entabla la autora real de la novela tiene lugar con la poeta argentina, y las razones de tal encuentro se pueden desentrañar del ensayo “El anhelo de la prosa” que compone el capítulo IV, debido a las similitudes teóricas de ambas escritoras y su afinidad por la búsqueda de violentar el lenguaje para llevarlo a los límites de su intensidad expresiva, lo que se refleja en su gusto por cortar los hilos del significado “...a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos. [Donde] la estructura que congrega a estas partículas textuales responde más a las yuxtaposiciones espaciales de un *collage* que a las sucesiones temporales o lógicas de un relato” (188). De igual modo, la escritura es para ellas un ejercicio de otredad, un deseo de enlazarse con lo de afuera para llegar al lugar de la enunciación escindida y a la concreción del texto sin yo, un afán incontrolable para “...fijar al objeto/sujeto externo para introducirlo, con todo su movimiento, con toda su eventualidad, en el interior de su propio texto” (207-208).

La inclusión de diversos paratextos, tanto del arte visual como de la literatura, cumplen la función de una instalación artística que confronta y perturba al lector-espectador, invitándolo a mirar, a adentrarse en la herida abierta y a remontarse a algo más allá de las páginas del libro a partir de una redirección marcada por la cita directa o indirecta de algún autor o personaje literario, como lo son Goya¹¹³, Jake y Dinos Chapman,

de trecho en trecho cruzando fronteras fuertemente vigiladas, y en su cruce ponen al descubierto la extrema porosidad de los límites establecidos por la crítica literaria.

¹¹² El registro de este fragmento está fechado el 24 de enero de 1963 y aparece en los *Diarios* de la poeta argentina. Se trata de un texto donde su autora se refiere a su propio abandono, a su soledad, a su relación con el alcohol, a la poesía, a la esperanza del encuentro del otro y al suicidio. Cfr., Pizarnik, Alejandra (2014). *Diarios*, Barcelona: Lumen, p. 315. En *La muerte me da* se corresponde con el cuarto mensaje encontrado en la escena del crimen.

¹¹³ Los crímenes de la novela traen consigo el eco de Francisco de Goya, particularmente de su obra “Los desastres de la guerra”, una colección de 82 grabados (1810-1815) que aglutinan los desastres y las crueldades cometidas durante la guerra de independencia española.

Gina Pane, Lynn Hershman, Marina Abramović, Erzsébet Báthory –la Condesa sangrienta- o Gulliver, por mencionar algunos.



Figura 1. Los asesinatos de *La muerte me da* traen consigo el eco de Francisco de Goya, particularmente de su obra “Los desastres de la guerra”, una colección de 82 grabados (1810-1815) que aglutinan los desastres y las crueldades cometidas durante la guerra de independencia española. Esta imagen corresponde al grabado 39, *Grande hazaña! Con muertos!*, citado por Rivera Garza tras el encuentro del primer cadáver. En la estampa podemos observar los cuerpos de unos hombres que han sido despojados de su dignidad y de su individualidad tras ser castrados y ser víctimas de una violencia extrema que elimina cualquier rasgo iconográfico que dé pistas siquiera del bando al que pertenecen.



Figura 2. *Great Deeds Against the Dead* (1994), reinterpretación de la obra de Goya elaborada por los artistas conceptuales ingleses y hermanos Jake y Dinos Chapman. Lo expuesto en la imagen forma parte de una instalación de maniqués de tamaño natural, que representan a soldados mutilados, castrados y ahorcados.

- Por otra parte, el elemento fantástico actúa como un mecanismo de extrañamiento respecto del género policiaco, para que el lector despierte de su complicidad hacia la violencia. Dicho elemento es encarnado en la *Mujer Increíblemente Pequeña*, una construcción imaginaria surgida de la mente de Valerio, quien a partir de los encuentros con ella le configura una historia y una identidad en sus notas:

Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás del salero, un día en que tomaba una sopa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. [...] Le procuraría una serie de amigos: la pájara que cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga, los dedos de los niños. Le pondría un nombre: la *Mujer Increíblemente Pequeña*. [...] Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela (227-228).

Esta Mujer Increíblemente Pequeña posiblemente sea la evocación de la hermana sin vida¹¹⁴ de Valerio: "... -Soy tu hermana. [...] Soy tu igual" (235), le dice ella; o bien, una expresión intertextual de "la pequeña olvidada"¹¹⁵, "la pequeña muerta"¹¹⁶ o "la dama pequeñísima"¹¹⁷, *alter egos* de Alejandra Pizarnik, mencionadas en algunos de sus poemas para referirse a la niña -que es ella misma- cuya infancia fue "asesinada" y a la cual persigue obsesivamente para traerla de nuevo junto a sí¹¹⁸. De igual modo, esta mujer pequeña también se le presenta a la Detective pero bajo el nombre de Grildrig, una referencia directa al personaje principal de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1667-1745), quien recibió esa denominación de una niña de nueve años de la isla de los gigantes de Brobdignac, la que se encargó y cuidó de él como si fuera una muñeca debido a sus diminutas dimensiones. Lo interesante de la recuperación de este personaje por parte de Rivera Garza es el hecho de conferirle una figura femenina, un tanto, quizás, en tono

¹¹⁴ En la novela nunca se aclaran ni se conocen las circunstancias de su muerte.

¹¹⁵ Del poema "Ahora bien" de *Árbol de Diana*:

"...Quién dejará de hundir su mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. Pagará el viento. La lluvia pagará. pagará el trueno" (Pizarnik, 2010: 18).

¹¹⁶ Del poema "Ahora bien" de *Árbol de Diana*:

"...un espejo para la pequeña muerta

un espejo de cenizas
una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo" (Pizarnik, 2010: 18).

¹¹⁷ Del poema "Reloj" de *Los trabajos y las noches*:

"...Dama pequeñísima
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba
NO" (Pizarnik, 2010: 22).

¹¹⁸ Dan muestra de ello los siguientes versos:

"...Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste" (Pizarnik, 2010: 27).

"...Expuesta a todas
las perdiciones, ella canta junto a una niña extraviada
que es ella: su amuleto de la buena suerte" (Pizarnik, 2010: 29).

"...En cualquier momento la fisura en la pared y el súbito
desbandarse de las niñas que fui" (Pizarnik, 2010: 33).

"...Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos" (Pizarnik, 2010: 15).

paródico, y que concentra lo que conforme a la época o las circunstancias históricas y culturales se considera como imposible o monstruoso¹¹⁹.

La intromisión del elemento fantástico dentro de cualquier narración supone una vulneración, una irrupción insólita e inadmisibles, así como una ruptura del orden racional en que se encuentran sustentados los acontecimientos que -de acuerdo a la idea que tenemos de lo real- deben articularse bajo una cierta lógica, cuyo buen funcionamiento nos brinda un marco familiar y certero en el mundo en el cual nos movemos. No obstante, cuando esta lógica se ve alterada por un fenómeno inexplicable, su intrusión "...supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible" (Roas, 2009: 104).

Paradójicamente, en el cauce del relato de *La muerte me da* ni la Detective ni Valerio se inmutan con la presencia de Grildrig o de la Mujer Increíblemente Pequeña, puesto que ambos parecen acostumbrados a convivir con ella, a ser sus interlocutores y sus confidentes; es, en todo caso, el lector el que ve interrumpidas sus expectativas de lectura al considerar, conforme a su bagaje, que en el género policiaco no tiene cabida lo fantástico porque actúa como un distractor que interrumpe la búsqueda del culpable y la resolución de los crímenes, además que escapa del modelo racional e inteligible que supone una investigación basada en las evidencias y una causalidad que se puede rastrear paso a paso en sentido inverso. Considero que el uso de este elemento en la narración apunta a un velado cuestionamiento hacia el lector para confrontarlo y ponerlo contra la pared para interrogarle por su sorpresa y su extrañamiento ante la fantasía, y cómo es que no reacciona de la misma manera ante la violencia y los crímenes del género policiaco, que a fuerza de repetirse se han convertido en la norma y no la excepción. De este modo, la autora critica los códigos narrativos que en su interpretación y representación de lo real han hecho cómplice al lector de una escritura que lo violenta pero que a la vez lo fascina.

¹¹⁹ Rivera Garza (2016: 271-272) cita un pasaje de *Los viajes de Gulliver* en que Grildrig es analizado a detalle por tres sabios que concuerdan unánimemente en que se trata de un *relplum scalcath*, que literalmente significa un *lusus naturae*, o mejor dicho un monstruo o un fenómeno, una etiqueta para aquello que viola el orden natural y racional.

- El texto se planta de frente a la masculinización del policiaco, un género por antonomasia protagonizado por escritores y por personajes varones, dejando en claro que una mujer puede ser más que una víctima y puede ocupar un primer plano en los relatos, al soslayar la práctica constante que se repite casi a manera de fórmula: la víctima es mujer, el asesino es hombre, el detective otro hombre; o bien, como indica Ricardo Landeira: "...a lo largo del desarrollo de la narrativa policiaca, la mujer empezó siendo la víctima ineludible, pasó luego a cómplice, después a culpable, y por fin culmina su papel en el de detective femenino" (2001: 19). Contrariamente, en *La muerte me da*, todas las víctimas son masculinas y los personajes de peso son femeninos y desempeñan en la sociedad puestos de empleo importantes, tales como la Detective¹²⁰, la Profesora Cristina Rivera Garza y la Periodista de la Nota Roja, es decir, se desenvuelven como sujetos con capacidad de acción en el ámbito de lo público, fuera del hogar. Inclusive, la mayor sospecha en cuanto a los crímenes es que fueron cometidos por una mujer, y si ese fuera el caso se trataría de una asesina, un personaje que no sólo rompería con las reglas legales, sino también con las normas sociales impuestas a su condición femenina, debido a que:

La mujer asesina provoca ansiedad social, ya que con su inusitada acción rompe los esquemas de una cultura patriarcal que tradicionalmente ha asignado a su género unos rasgos arquetípicos bien definidos, tales como la pasividad, la incapacidad de actuar autónomamente, de tomar decisiones o de imponer su voluntad; asimismo, la delicadeza, la vulnerabilidad, la capacidad de compasión, de crear vínculos o de guiarse por los sentimientos son características asociadas con lo femenino (Álvarez, 2008: 149).

¹²⁰ La primera detective femenina en la literatura latinoamericana hizo su aparición en los cuentos de la escritora María Elvira Bermúdez (Durango, 1916-1988), quien fuera conocida como "la Ellery Queen mexicana". Sus relatos vieron vida principalmente en las décadas de los 50's y 60's, en los que delineó a la detective María Elena Morán, una aficionada de la resolución de misterios con residencia en el norte de México. Particularmente su cuento "Detente, sombra" (1961) está estructurado totalmente con personajes mujeres -la detective, la víctima, la asesina, las sospechosas-, por lo que resulta un texto pionero en la incursión de una visión femenina dentro del género, aún cuando su desarrollo y la solución del enigma se dé en el marco del policiaco clásico. Todas las personajes del cuento -a excepción de una ruletera, es decir, una chofer de taxi- poseen cargos de un alto nivel social e intelectual, ya que son periodistas, escritoras, juezas, magistradas y abogadas, puestos que para el tiempo en que fue publicado el relato resultaban inalcanzables para la mayoría de las mujeres del país, además de que se presume que el crimen se debió a un asunto amoroso entre dos de ellas, un tema que aún incomoda en nuestros días. El mismo título del cuento es un guiño directo a un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz (1648?-1695) -"Detente, sombra de mi bien esquivo"-, y es de resaltar la similitud en el corte de la línea del verso, tal como lo hace Rivera Garza con el poema de Pizarnik para titular su novela, acción que la lleva, junto con el uso de personajes femeninos y de la fórmula del género policiaco, a entablar un diálogo con una herencia literaria mexicana que lleva por nombre María Elvira Bermúdez.

Es innegable la existencia de mujeres asesinas tanto en la ficción como fuera de ella, aunque su incidencia es menor comparada con la de los varones. Su sola representación parece un oxímoron ante la imagen que vincula lo femenino con la reproducción y la vida, por lo que resulta difícilmente aceptable que una mujer pueda ser una homicida puesto que desobedece su disposición “natural” esperada y deseada de su ser y su actuar en el mundo, toda vez que ella tiene que dar la vida, no quitarla.

Mientras que el papel de las investigadoras -que comenzó como una simple imitación y que luego se transformó en parodia-, ha evolucionado a lo largo del tiempo y ha alcanzado una personalidad definida concreta en mujeres profesionales que poseen la capacidad de desenvolverse satisfactoriamente en una labor que hasta entonces había pertenecido exclusivamente a la figura masculina. A través de este nuevo personaje, sus creadoras, sobre todo en la narrativa contemporánea, construyen una crítica de la sociedad desde la perspectiva femenina, subvirtiendo mediante esta actitud a los típicos detectives varones que aparecían anteriormente revestidos de héroes. Los deseos y acciones de las detectives se conforman en sentido contrario a la tradición patriarcal, su meta no es tener un esposo ni una familia, evaden las relaciones sentimentales, optan por los encuentros amorosos casuales, hacen uso de las drogas y el alcohol, tienen una existencia diaria desordenada y peligrosa. En conclusión: son personajes en constante construcción, en búsqueda de su propia identidad como mujeres dentro de una sociedad dominada por los hombres.

- No hay restitución del orden en la narración porque éste no existe previamente, lo que ocurre es que “... la muerte individual, el asesino como persona excepcional y la investigación que lo persigue se anulan en un universo (des) organizado por la violencia” (Pluta, 2012: 216); en resumen, se trata de un mundo donde la vida y la muerte son una cuestión de azar, donde sus habitantes cargan con el estigma de la vulnerabilidad del inerte, es decir, existe la posibilidad de que en cualquier momento puedan ser víctimas de la casualidad y se conviertan en un objetivo despersonalizado e intercambiable, de ahí que vivan con un miedo que los atenaza, así como en una situación constante de violencia que los orilla a la pasividad, a la indefensión y a ser puestos bajo el dominio de un otro desconocido y sin rostro, que les sigue los pasos y los atemoriza con el horror del ultraje:

“Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo. Una escena primigenia. El miedo fundacional” (213), manifiesta Valerio.

Así pues, la nula restitución del orden viene antecedida por una condición original de caos social, donde se experimenta la vida como ruptura, contingencia y fragilidad, a la manera de una ontología de la vulnerabilidad (de *vulnus*, herida) que implica una situación de dependencia, de exposición y de asimetría hacia el otro, lo que significa que cada uno puede estar al cuidado o al ultraje de alguien más. En ese sentido, *En la muerte me da* nadie escapa de la sospecha, ni siquiera la Detective, y esto ocurre debido a que cualquiera puede ser víctima o culpable indistintamente, cualquiera puede resultar herido en su corporalidad pero también cualquiera puede herir a otro: “La víctima o el asesino, ¿qué es lo que pudiste haber sido tú?” (286), se pregunta -y nos inquiere- la investigadora. La tragedia de los personajes reside en que se ven obligados a percibir su condición de vulnerabilidad, de modo especular, a partir del ultraje de la condición humana y de la anulación de la singularidad genérica que sufren las víctimas por el hecho de ser asesinadas y castradas. No obstante, es a raíz de esta condición ambigua de la corporalidad que se sabe expuesta, que el sujeto sale de sí mismo para ir en busca del otro, para suplantarlo rápida y violentamente, “... a causa del deseo de alteridad. Por fuerza del deseo alterado” (247), para finalmente darse cuenta irremediabilmente de que son “...completamente ininteligibles el uno para el otro” (294).

- La realidad se presenta como caótica, fragmentada, caleidoscópica, incierta, imposible de conocerse cabalmente. No es un mundo de verdades unívocas y eternas, al contrario, su sustento se basa en la fragilidad de una serie de artificios y simulacros que tienen la característica de ser fugaces y provisionales. Para llevar a cabo su representación es necesaria la selección de múltiples perspectivas para proporcionar una visión más completa -mas no acabada- que incluye a diversos sujetos cognoscentes a fin de construir una red semiótica interdependiente, tal como sucede con los narradores de *La muerte me da* -la Detective, Cristina Rivera Garza, Valerio, el/la asesino/asesina, el narrador omnisciente, quienes de manera particular aportan su versión de la historia y cuyo punto de vista encaja

como una pieza de un gran rompecabezas, que en conjunto brinda una perspectiva más integral.

Desde estos múltiples ángulos presenciamos el pesimismo ontológico y epistemológico de los personajes que, aparentemente, no tienen ninguna necesidad de justicia: “Luego, conforme pasaron los días, surgió -impetuosa, sagaz, cruel- la indiferencia” (77), señala la Profesora, que tras el hallazgo del primer cadáver continúa con su vida cotidiana. Además, los involucrados en la trama están recubiertos de “Una derrota compartida” (234) que los orilla a desentenderse de los ideales del orden, la verdad y la racionalidad: “¿Y por qué habría de conservar la razón ante la muerte? ¿Por qué habría de fingir que la castración no era también mi propio miedo?” (239), inquiriere la Detective en un tono desafiante al modelo arquetípico del investigador que reconstruye retrospectivamente el misterio a través de un método científico y lógico, al tiempo que le hace frente a la normatividad de la razón que excluye la emoción y la vulnerabilidad corporal del sujeto, a consecuencia de que pasa por alto el hecho de que “...el cuerpo sufre. [Que] un cuerpo dice: todo es un momento de peligro” (114), y que bajo todas esas capas se encuentra un ser que no está exento de violencia: capaz de ejecutarla, pero también de padecerla, conformado por “...el choque de dos voluntades. [...] Esa extraña poesía cubierta de sangre y de ojos” (269).

Y es así que en este panorama desolador, lo único que revuela es una marabunta de preguntas sin respuestas:

Una pregunta: ¿Quién exonera? Dos preguntas: ¿Quién exonera al exonerador? ¿Quién alivia? Tres preguntas: ¿Quién muere una y otra vez y, luego, otra más? ¿Es eso lo que exige? ¿Quién merece la pena? Cuatro preguntas: ¿Quién se atreve a decir «yo no soy el asesino»? ¿Tú me alivias? ¿Qué exonera al exonerador? ¿Quién huye de la escena del propio crimen? Cinco preguntas: ¿Quiero encontrarte, asesino? ¿Querré ver mi rostro sobre tu cara? ¿Quién perdona? ¿Quién descansa? ¿Quién se atreve a decir «no soy tú»? Seis preguntas: ¿Quién entierra? ¿A qué sabe la saliva del exonerador cuando los deudos lloran? ¿Quién mata? ¿Quién dicta la pena y quién la cumple? ¿Quién desea ver la cara del que mata en el televisor? ¿Quién borra? Siete preguntas: Pero ¿quién mata de verdad? ¿Y quién muere una y otra vez y luego otra y otra más? ¿Qué ve el exonerador cuando ve el orificio de entrada y el casquillo de la bala y el orificio de salida? ¿Quién exige? ¿Quién carga con el peso del muerto sobre los hombros sobre los ojos las manos las uñas los labios? ¿Quién cierra los ojos? ¿Quién los abre?
El silencio de la mañana (155-156).

- La novela cuenta también con rasgos de la variante metaficcional propuesta por Stefano Tani, toda vez que el lector es constantemente invitado a reconstruir el texto “asesinado”, mutilado y fragmentado por la autora, quien frustra sus expectativas de lectura y le asigna el rol de detective para que continúe con la investigación fuera de la ficción, debido a que:

Se trata de ver al secreto “entre”: siempre en circulación, siempre en tránsito; no ubicar su origen o su fin, sino más bien el recorrido que media entre ambos. [...] De lo que se trata es de la posibilidad de construir un relato en el que el secreto sea móvil. Ya no se trata de un único secreto, ubicado, un núcleo incognoscible que guía las voluntades de los personajes, sino más bien de un entramado que puede pasar desapercibido a los personajes, pero que perturba el lugar del lector, que cree percibir algo que se escapa por detrás de los hechos (De Rosso, 2006: 137).

El lector es perturbado insistentemente en su lectura por la presencia del crimen, desde el momento en que abre el libro y se encuentra con el paratexto de Hélène Cixous: “[...] víctimas de las preguntas: ¿quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?”, así como cuando llega a la conclusión de la novela y lo sorprende la cita de Edmond Jabé: “Violamos un libro para leerlo, pero lo ofrecemos cerrado”, viéndose confrontado por el asesinato y la violación, dos actos que son extrapolados al texto en su analogía con el cuerpo y lo invitan a ser testigo -¿y partícipe?- de “...los cortes -materiales y simbólicos- que cercenan los cuerpos. Nuestros cuerpos” (8), y es en ese sentido que convierte en observador de dos tipos de violencia, una que se dirige al cuerpo físico y palpable de las víctimas y otra que se practica en el cuerpo del texto¹²¹.

3.2. La herida en los ojos

Cada una de las escenas¹²² de los crímenes de la novela está configurada como si se tratara de un acto de *performance*, por la intervención de diferentes elementos que acompañan a los cadáveres de los hombres castrados a manera de una escenografía que se convierte en un balde de agua fría y en un foco de atracción para quien la presencia, debido a la combinación del horror y de una estética que no permite que el ojo separe la mirada de un

¹²¹ Ambas se explican con mayor amplitud en el siguiente apartado.

¹²² Este vocablo por sí mismo conlleva una resonancia teatral.

espectáculo macabro y lleno de belleza que se descubre “...ante eso que ya no vemos pero que no podemos dejar de ver” (24).

Por la forma en que están dispuestas las víctimas así como el espacio que las contiene, es factible pensar que el asesino/a quiere obtener una audiencia y atraer a toda costa la mirada del espectador -que en este caso es el lector- con la finalidad de inquietarlo, para sacarlo de su zona de confort y ponerlo sin escapatoria contra la pared. Para ello, lo primero que se hace visible es la saña contra el cuerpo de los jóvenes, que sirve de lienzo para inscribir un mensaje que es puesto en evidencia a través de “...la lesión emergida. [...] La lesión iluminada” (30), a raíz del desmembramiento de su pene, que trae además como consecuencia el hurto de su identidad genérica¹²³ y el ultraje de su condición humana.

Completan este cuadro los mensajes-poemas de Pizarnik por el modo en que fueron puestos en escena: el primero¹²⁴, fue escrito con letras diminutas pintadas con esmalte de uñas coral sobre un ladrillo; el segundo, apareció en la mano de la víctima, en una hoja de papel blanco con letras recortadas de periódicos o revistas¹²⁵, “...convirtiéndolas, luego entonces, en el acto mismo, en letras castradas, e instaurando, simultáneamente, no la falta sino lo faltante dentro de la hoja” (35); el tercero¹²⁶, fue escrito con lápiz labial sobre el pavimento; y en el cuarto¹²⁷, cada palabra fue dibujada con piedrecillas del lago cercano donde se encontró el cuerpo.

Sin embargo, el performance se extiende hasta los mensajes que le envía el/la asesino/asesina a Cristina Rivera Garza y las múltiples identidades que adopta: Marina Abramović, Gina Pane y Lynn Hershman. Y al igual que la Detective podríamos también preguntar ¿por qué alguien querría ser ellas?, ¿porqué de entre todos los nombres escogió

¹²³ La autora llama la atención sobre la doble castración de *la* víctima, que se da a partir de su nominación mediante un vocablo claramente femenino.

¹²⁴ “Cuidate de mí amor mío
cuidate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de su sombra” (Pizarnik cit., por Rivera, 2016: 26-27).

¹²⁵ “AHORA BIEN: Quién dejará de hundir la mano en busca del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará. La lluvia pagará. Pagará el trueno. *A Aurora y Julio Cortázar*” (Pizarnik cit., por Rivera, 2016: 35-36).

¹²⁶ “...dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe” (Pizarnik cit., por Rivera, 2016: 36-37).

¹²⁷ “Es verdad, la muerte me da en pleno sexo” (Pizarnik cit., por Rivera, 2016: 74).

esos? Para acercarnos a una posible respuesta es preciso aclarar que las tres designaciones pertenecen a artistas contemporáneas reales que desde la vulnerabilidad y el ultraje de su propio cuerpo femenino lanzaron una fuerte crítica a un espectador pasivo, cómplice y autor material de la violencia con la intención de perturbarlo. Para entender un poco más sobre el asunto haré un alto en el camino para revisar la obra de cada una de ellas, lo cual nos puede ofrecer ciertos indicios para seguir adelante.

El conjunto de la obra de Marina Abramović (Belgrado, 1946) posee una amplia y compleja variedad, toda vez que se adentra en terrenos que van desde la percepción del dolor, el tiempo, el aburrimiento, la vergüenza, hasta la distancia entre la mente y el cuerpo, el individuo en sociedad, el “yo” frente a los “otros”, por mencionar sólo algunos. Sin embargo, su constante labor ha girado en torno a la construcción de sí misma como una obra de arte al presentarse como tal en sus *performances*, al grado de asumirse de forma radical como un objeto, con lo que se diferencia de otros artistas que durante sus presentaciones “actúan” y dirigen sus acciones hacia utensilios previamente dispuestos.

El más claro ejemplo de esto es “Rythm 0”, una de sus obras más polémicas a lo largo de su biografía donde exploró los límites del dolor físico, así como la tolerancia y la pasividad frente al dolor ajeno por parte del espectador. Para este *performance* -llevado a cabo en 1974 en un estudio de Nápoles, Italia-, la artista plasmó un texto en una de las paredes que decía: «...En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto»¹²⁸. La mesa contenía artefactos deliberadamente seleccionados por su potencial para proporcionar placer o infringir dolor, tales como pan, uvas, una manzana, un abrigo, una pluma, un lápiz labial, agujas, un espejo, una vela, una rosa, alambre, una cámara polaroid, tijeras, navajas de afeitar, una pistola, etc.

Abramović se paró junto a la mesa y adoptó un rol pasivo en el que permaneció por casi seis horas de manera ininterrumpida. Durante las tres primeras horas todo marchó sin mayores sobresaltos, pero después de este tiempo las intervenciones del público dieron un giro drástico: se tornaron cada vez más violentas y los ahí presentes ejercieron múltiples vejaciones en el cuerpo de la artista hasta tenderla sobre la mesa con las piernas abiertas para colocarle un cuchillo en medio de ellas; no conformes con ello, se atrevieron a ponerle

¹²⁸ Al respecto consúltese: González-Linares, Mario (24 de febrero de 2017). “Yo soy el objeto: Marina Abramović en Rythm 0”. *Amberes, revista cultural*. Recuperado de <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/>

una pistola sobre la frente. Después de tres horas de soportar dolor, Abramović, desnuda, envuelta en lágrimas y sangre, abandonó su pasividad y caminó hacia el público para enfrentarlo, no obstante su audiencia salió huyendo de la galería.



Figura 3. Hombre desnudando a Marina Abramović durante la ejecución de *Rythm 0*.

Fuente: <http://neokunst.wordpress.com>

Por su parte, Gina Pane (Biarritz, 1939 – París, 1990) expuso su cuerpo a duras lesiones a través del *body art*, pero en su caso fueron auto infligidas de manera voluntaria, entre ellas cortes o incisiones en la piel hechas con vidrios, navajas de afeitar, agujas de coser o elementos simbólicos como la miel, la leche, el fuego o la sangre. Lo que la artista buscaba con ello era hacer emerger una herida o una cicatriz a modo de memoria del cuerpo, para dejar constancia en el tiempo de una existencia herida, frágil, vulnerable, percedera y capaz de sentir dolor.



Figura 4. La artista Gina Pane exhibe su brazo cortado por ella misma con una navaja de afeitar, en *Azione Sentimentale* (1973).
Fuente: <http://pezconejo.wordpress.com>

Su propio cuerpo se convirtió en un instrumento y en el escenario del dolor, con cuya representación pretendía despertar al público de su ensimismamiento y pasividad. En el *performance* titulado “Escalade non anesthésiée” -presentado en 1971 en París-, Pane subió por una escalera repleta de bordes metálicos añadidos, con lo que laceró sus manos y pies, con la intención de denunciar desde la vivencia de su propio sufrimiento el control social y el poder que ejerce la violencia sobre el cuerpo y que lo mantiene anestesiado.

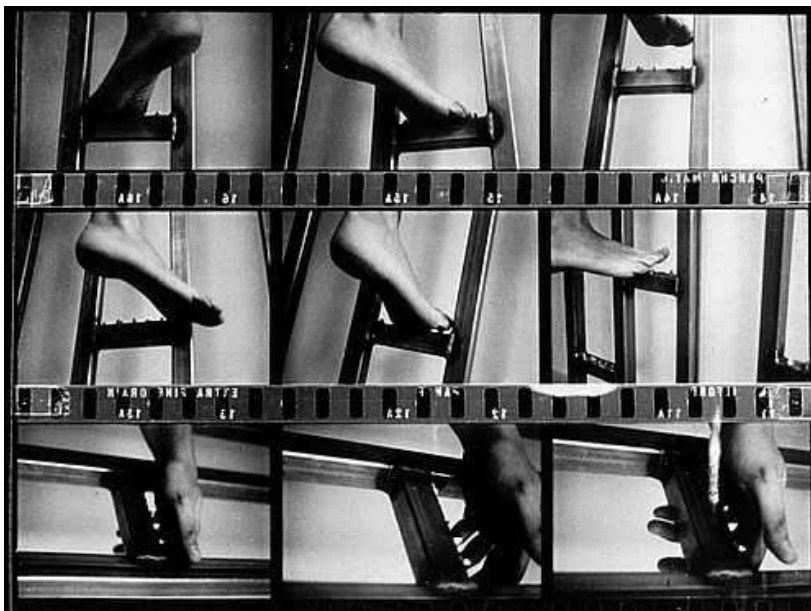


Figura 5. Serie fotográfica de la obra *Escalade non anesthésiée* (1971) de Gina Pane
Fuente: <http://pezconejo.wordpress.com>

Mientras que la artista Lynn Hershman (Cleveland, 1971) es considerada una de las creadoras *art media* más influyentes por sus aportaciones a la fotografía, el video, el cine, el *performance*, la instalación y el arte interactivo basado en la red, cuya repercusión se ha extendido hasta áreas que tienen que ver con el funcionamiento de la sociedad, tales como la relación entre el ser humano y la tecnología, la identidad, el control y la vigilancia, así como el uso de los medios de comunicación como instrumento de empoderamiento frente a la censura y la represión políticas. Mucho antes de la existencia de la realidad virtual, Hershman creó una *alter ego* que de 1973 a 1979 la sustituyó literalmente en la vida pública valiéndose de la transformación y de una personalidad tangible que contaba con tarjetas de identificación y bancarias, carnet de conducir, etc., y que finalmente la abandonó en una ceremonia presentada como un exorcismo, para triplicarse en clones que terminaron por reunirse en un sólo ser, CybeRoberta, una muñeca telerrobótica.

En el conjunto de sus fotografías tituladas “Seduction (Phantom Limb Series)” (1988) muestra cuerpos humanos con cámaras, monitores y otros artefactos injertados, con lo que hace referencia a la invasión de los *mass media* y el consumo de imágenes que alteran la proyección mental de nuestra identidad, particularmente la del cuerpo femenino, proyectado y delineado por los medios de comunicación y la tecnología. De igual modo, resulta sobresaliente su instalación “America’s finest” (1994-1995) donde pone a disposición del público un rifle M16; quienes toman el arma en sus manos viven la experiencia de apuntar y disparar a un grupo de anónimos e inermes transeúntes, pero justo en el momento de apretar el gatillo se dan cuenta, no sin horror, que el rostro en el visor es el suyo propio y están apuntándose a sí mismos, con lo que Hershman demuestra lo fácil y rápido que un verdugo puede tomar el lugar de la víctima y viceversa.



Figura 6. De la serie *Phantom Limb* (1986).
En la imagen se muestra el cuerpo de una mujer
cuya extremidad superior ha sido sustituida por
una cámara fotográfica, un artefacto extraño que
la muta tecnológicamente.

Las referencia a estas tres artistas tiene que ver con la escenificación que hacen de su propio cuerpo y cómo es que éste es sometido a un acto extremo de violencia, donde su vulnerabilidad e indefensión es expuesta y puesta literalmente en las manos del espectador, una figura a la que confrontan de acuerdo al papel que decide tomar: la de testigo silencioso, la de gozoso *voyeur*, la de quien prefiere no ver o la de quien asume el papel de ultrajar. Su cuerpo es transformado en un dispositivo de visibilización de aquello que se ha normalizado, en este caso la violencia, no para negar su presencia, sino más bien para esclarecer cómo se le ve o cómo es que no se le ve, así como “... para sacudir la posición contemplativa. [Y] suprimir la lejanía entre creación y destinatario, entre mirar y actuar” (García Canclini, 2011: 225), llegando al grado de intercambiar los roles entre el emisor y el destinatario.

De este modo, el uso de la identidad de Abramović, Pane y Hershman en *La muerte me da* no resulta casual, puesto que parece dejar al descubierto una especie de *performance* que agrega a un tercero -el lector-, al que se le entrega un mensaje y que complementa la escena del crimen como espectador y testigo de la violencia a través de la ficción, cuya mirada -cómplice, esquiva o culpable- es puesta en cuestión en el aquí y el ahora como un objetivo sin escapatoria: “Hay que dejar que el peligro te apunte, esa es la idea -colocarte en el blanco del ahora-” (172), le espeta Rivera Garza, para que su visión regrese sobre sí mismo y logre delatarlo, porque:

El crimen desnuda. A la víctima lo delata la herida -porque por ahí, por sus pliegues y sombras, es posible avizorar la otra vida de su vida, la vida subterránea y secreta, la pasión vergonzosa, el error de cálculo, el hábito inconcebible, la carencia específica-. El arma pone al descubierto al victimario -el filo, el costo, la estratagema de la ocasión, el furor, la saña-. Pero el crimen también revela al que lo mira -al qué pasa cerca y, lleno de miedo, se paraliza; al que cierra los ojos, escandalizado; al que se sigue de largo, esperando salvar su indiferencia o su prisa; al que, con los ojos abiertos, cae fascinado- (213).

Asimismo, la novela se ofrece como un cuerpo abierto que se deja husmear para morir en el exceso de la mirada de un público, a la manera de un cadáver que inquieta y que provoca una herida en el lector, para que éste se sienta avergonzado por su insistencia de interpretarlo y destazarlo a un tiempo con su lectura, por su intento de desentrañarlo, con esa saña que trae consigo “...la palabra misma, desentrañar; ahí está otra vez el vientre machacado, abierto, todavía cubierto de sangre fresca. Una boca en realidad. Un orificio brutal. Lo sin entraña. La entraña expuesta” (123).

Por todo lo anterior resulta pertinente plantearse la cuestión en torno a cuáles son los límites de la experiencia estética a la que es sometido el lector de *La muerte me da* ante la representación de la violencia, toda vez que no se puede pasar por el alto el problema que surge ante una escritura que relata el horror pero que a un mismo tiempo lo envuelve en la belleza de la palabra y de la prosa poética, para dar como resultado una mezcla entre la fascinación y el rechazo que provocan las imágenes narrativas evocadas, de ahí que:

...la fuerza destructora del acto violento se transforma en una experiencia estética ambivalente, una experiencia que aturde a l*s lector*es y/o espectadores tanto más

porque el espectáculo estético de la violencia ejerce fascinación y abominación al mismo tiempo (Borst, 2018: 10).

En esta estética ambivalente, el lector es violentado desde la estructura y la composición de la narración, es decir, se le abofetea constantemente para desconcertarlo y se le destruyen los asideros en los que descansa su lectura para sacarlo de su comodidad y por consecuencia se cuestione a sí mismo sobre la violencia en el texto y fuera de ella¹²⁹; sin embargo, también el propio relato lo convierte en verdugo –por su apetencia y posible deleite de imágenes cargadas de horror-, así como en cómplice y testigo silencioso de la reproducción del uso de la violencia narrativa para confrontar la violencia real. En ese sentido, cabe preguntar: ¿hasta qué punto se justifica el uso de una imagen o de una representación intolerable de la violencia para hacer una crítica de ésta, tal como parece ser la intención de Rivera Garza?

3.3. La articulación del horror

En la narrativa contemporánea es cada vez más frecuente toparnos con motivos de crueldad inscritos en el cuerpo humano que lo violentan, lo desfiguran, lo vulneran, lo desarticulan y lo despojan de su singularidad y de su condición humana. Desde el ámbito de la ficción, la literatura mexicana ha intentado dar cuenta del estado de violencia que se vive en el país enmarcado por situaciones espeluznantes de pobreza, desempleo, migración, narcotráfico, feminicidios, corrupción, robos, secuestros, asesinatos, etc., y es en esta situación que enfrenta el gran reto de sobrepasar la mercadotecnia de la violencia como espectáculo y convertirse en un anclaje para el cuestionamiento social, que conduzca al abandono de su fascinación y el simple voyeurismo. Por ello es que Rivera Garza se cuestiona:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (Rivera Garza, 2013: 19).

¹²⁹ El intento de arrancar al lector de su actitud pasiva y transformarlo en un participante activo del mundo real tras el conocimiento de una situación en concreto de violencia, no implica necesariamente su deseo o intención de cambiarla.

La autora ha intentado posicionarse respecto al tema en conferencias, entrevistas, reseñas, en *posts* en su *blog* y en su cuenta de *twitter*, con la intención de desnaturalizar o desfamiliarizar la relación con la violencia. Relacionado con ello escribió¹³⁰ sobre el libro *Chicas muertas* de la escritora argentina Selva Almada¹³¹, donde se cuenta la historia de tres chicas asesinadas –aunque en realidad se trate de muchas más- y cómo es que son masacradas con apabullante normalidad. De acuerdo con palabras de Rivera Garza expuestas en dicho texto, la violencia se ha convertido en una especie de mediación que permite casi de forma inmediata e inevitable la interacción con el cuerpo –con los cuerpos-, una forma de articular con la intimidad más brutal de la carne.

En ese sentido, la propuesta de la autora tamaulipeca es articular, desde la ficción, la experiencia del horror de la violencia para enunciar desde ahí una crítica a las condiciones que permiten su presencia. Para llevarlo a cabo es necesario hacerlo desde fuera de una gramática del poder, es decir, ajena a la instrumentalización del lenguaje y de la consideración de éste como mercancía. Se requiere de una nueva práctica de enunciación, o mejor dicho, de “estrategias escriturales” que “...en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje” (Rivera Garza, 2011: 16-17).

Por ese motivo, se puede considerar a la novela *La muerte me da* como el reto narrativo que lanza a un testigo-lector para que abandone su situación de complicidad ante el presente estado de cosas:

...ya había atisbos enormes que anunciaban que, pronto, la saña con que se desfigura no solo el cuerpo sino la condición humana de un cuerpo nos dejaría apabullados a nivel tanto individual como social. Teníamos años leyendo ya noticias sobre los feminicidios, que entonces parecían ser solo de Ciudad Juárez, pero que se han vuelto una constante nacional. En una de sus vertientes, *La muerte me da* intentaba ver esa misma realidad desde el otro lado del tablero. Si la violencia marcada en el cuerpo femenino (en esa víctima que por definición, y hablo aquí incluso de la gramática, es siempre femenina) parecía no alertar a la población, ¿pasaría algo si la violencia se inscribía en el cuerpo masculino? Más que una venganza simbólica, lo que hay de fondo, creo, es una pregunta de otredad. Un reclamo. Una interpelación (Rivera Garza, 2015, en línea).

¹³⁰ Cfr. Rivera Garza, Cristina (2016^a). “La mirada que ellas tenían sobre el mundo”. *Literal. Latin american voices*. Recuperado de <http://literalmagazine.com/la-mirada-que-ellas-tenian-sobre-el-mundo/>

¹³¹ Véase: Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Barcelona: Literatura Random House.

No se trata de guardar silencio ante el horror, al contrario, lo que nos está indicando Rivera Garza es que, como respuesta, se le tiene que nombrar, se debe hacer hablar al lenguaje y al cuerpo¹³² de otra manera, para que puedan ser portadores de la reconfiguración de “...lo visible, lo decible, lo pensable; y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010: 103).

Como ejemplo de estas estrategias escriturales podemos mencionar las *necroescrituras*, término plural acuñado por Rivera Garza para referirse a las formas de producción textual que buscan la desposesión sobre el dominio de lo propio; ellas incorporan prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos tecnológicos, cuyo fin es poner en cuestión el estado de las cosas y el de nuestros lenguajes. Se trata, específicamente, de poéticas de la desapropiación que dejan al descubierto una materialidad y una comunidad textual en donde la autoría se ve desplazada para ceder su lugar a la función de la lectura y a la autoría del lector como autoridad última, y por tanto se configuran como contrarias a los modos de escritura, que a pesar de anunciarse como críticas, se mantienen en los circuitos del autor y del capital, así como dentro del dominio de lo propio.

Estas necroescrituras consideran al cuerpo textual como un cadáver y es justamente bajo esta condición que “...puede ser diseccionado para su análisis forense o desaparecido, debido a la saña estética o política de los tiempos” (Rivera Garza, 2013: 37-38). El forense –que bien puede ser el lector o el escritor– tiene la tarea de “hacer hablar a los muertos”, de interrogarlos e incursionar en aquello que conformó su vida y quedó atrapado en su cuerpo. Mediante este interrogatorio, los cadáveres abandonan su silencio y hablan a través de sus marcas y de sus heridas, las que se convierten en textos literarios que nos brindan fragmentos con carga documental, o mejor dicho, fichas anamnésicas, una especie de necrografías que revelan las señas que la cultura ha dejado como improntas en los cadáveres textuales a lo largo del tiempo y del espacio.

¹³² Utilizo el término cuerpo a lo largo de la tesis entendiendo por él: 1) la estructura física del ser humano; 2) el cadáver, como organismo sin vida y; 3) el conjunto de una obra escrita; acepciones que no se contraponen, al contrario, se solapan.

De este modo, las estrategias escriturales no se hallan completas hasta la intervención del lector, por lo que Rivera Garza considera de vital importancia la lectura¹³³ no reducida a un mero consumo clientelar o de un público pasivo, sino vista como una práctica de co-escritura activa, productiva y relacional que nos permita entrar en contacto con el otro. Leer, pero sobre todo, leer el horror y la violencia, no significa cerrar los ojos o desviar la mirada y hacer como si nada de esto estuviera pasando, al contrario, ésta debe inquirir y comportarse de manera incisiva, porque “...el ojo es, en efecto, la llave del cuerpo” (Rivera Garza, 2016: 150). Alguien tiene que hacer el trabajo sucio, alguien tiene que mirar adentro, en el cuerpo, en su interior, para desentrañar “...y ver. Ver lo que la vista ve cuando no ve nada. Ver otro mundo desde otro mundo. [...] Ver lo desconocido y, dentro, de lo desconocido, ver también al desconocido” (Rivera Garza, 2016: 153), observar y leer de otra manera, esa es la labor a la que está llamada la Detective de *La muerte me da* y la interpelación al lector para que haga lo mismo.

La lectura profunda que nos está conminando a hacer esta autora es la de un cuerpo textual, entendido como un dispositivo de visibilidad¹³⁴ y como una respuesta estética de enunciación colectiva que ponga en palabras un fenómeno que como sociedad nos rebasa. Es decir, debemos acercarnos a la escritura del cuerpo con todas nuestras herramientas teóricas y metodológicas para escuchar y mirar lo que nos está diciendo a su manera, y posteriormente encontrar una forma de escribir, de representar y de encarnar su habla, al tiempo que podamos descifrar las relaciones de poder que mantiene con otros cuerpos.

El dispositivo es un artificio que se construye para hacer ver y hablar a la realidad, un arma que se vuelve contra uno mismo y que abre una herida en los ojos, por tanto, lo que se podría poner en entredicho es el uso de la violencia como una estrategia escritural, narrativa y estética, para enfrentar a la misma violencia. Sin embargo:

El problema no es saber si lo real [de esa violencia] puede ser puesto en imágenes y en ficción. El problema es saber de qué modo lo es, y qué clase de sentido común es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está

¹³³ Al respecto consúltese: Rivera Garza, Cristina (5 de marzo de 2013^a). “Desapropiadamente”. *Milenio*. Recuperado de <http://www.pressreader.com/mexico/milenio/20130305/283046936901271>

¹³⁴ Sobre este concepto véase: Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción (Rancière, 2010: 102).

Por lo anterior, lo que debemos analizar es si la representación la violencia es una mera reproducción mecánica e imitativa de los efectos verbales, físicos, visuales y simbólicos reales o, si por el contrario, su utilización es efectivamente un acto transgresor y crítico que toca al lector para inducirlo a posicionarse no como un espectador cómplice, pasivo y fascinado, sino como un testigo activo y consciente de la realidad a la que apunta el texto.

En el caso del uso de estas representaciones o imágenes cargadas de violencia dentro de un texto para posicionarse críticamente respecto a esa misma violencia, considero que deben tener como objetivo evidenciar lo que los seres humanos somos capaces de hacer; es decir, deben funcionar como un recordatorio punzante de aquello que no debemos olvidar, como una invitación para voltear los ojos hacia una situación real, así como para llevar a cabo un alto en el camino que nos permita reflexionar, examinar y aprender. La importancia del lector recae en que éste pueda discernir si tales imágenes lo están ayudando realmente a comprender este fenómeno o si sólo le están ofreciendo una versión racionalizada o banalizada del mismo.

3.4. La verdad amordazada

Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro.
No tenemos nombre. Aquí nuestro presente parece suspendido.
Sara Uribe

Si bien es cierto que la estrategia narrativa de Rivera Garza apunta a la visibilización de la violencia a partir de la conmoción del lector, no podemos hacer a un lado el hecho de que su posición no rebasa del todo el plano de lo estético y lamentablemente deja oculto tras un punto ciego al sujeto con un rostro, una historia y un nombre que es la víctima de esta violencia, debido a que en su escritura persiste una despersonalización de cada uno de los jóvenes asesinados, que la aleja de una restitución de su condición humana, de su identidad, de su reconocimiento como un otro concreto, así como de una rememoración que articule una acción ética hacia ellos, toda vez que: “La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos [reales y ficticios]” (Sontag, 2003: 50).

A través de la Detective conocemos de las víctimas su edad, su estado civil, su ocupación, su nacionalidad, su estatura, su color de tez y el de sus ojos, pero no más; son

solamente un conjunto de rasgos que poco aportan y que no pueden ser tomados en cuenta como un claro elemento diferenciador. Todos estos muertos ni siquiera poseen un nombre que los pueda dotar de espesor corporal y simbólico, mucho menos de un relato propio, ya que su consistencia se reduce al dato frío y gris de la cifra:

Sabe sus nombres y recuerda sus rostros, pero para poder trabajar en sus casos necesita llamarlos Uno, Dos, Tres, Cuatro. Así no le causan vómito. Así los protege. Esto es un velo. Uno, Dos, Tres, Cuatro. Los nombra así cuando se sienta a la mesa y, en lugar de comer, piensa. Recuerda. Clasifica. Enumera. Mastica (Rivera Garza, 2016: 108).

De este modo, *La muerte me da* no les cede la voz a los sujetos asesinados ni los convierte en el centro de su enunciación, al contrario, los mantiene "...anónimos y divinos a un tiempo, los muertos. Intactos. Así los quiere. No quiere descorrer el velo necesita descorrer el velo" (Rivera Garza, 2016: 109). Por consecuencia hay una reiteración en el ataque a la dignidad ontológica del singular que consiste en una violencia que se ejerce sobre el nombre propio, una negación que convierte a cada uno de ellos en un cualquiera, en un ser anónimo, en un nadie, en un ejemplar sin rostro dentro de una multitud indistinta, porque, "-¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido?" (Uribe, 2012: 68).

La importancia del nombre recae en su acción de singularizar a un sujeto, de diferenciar su existencia desde su nacimiento y más allá de su muerte mediante una identidad familiar, lingüística, cultural y genérica, un conjunto que torna coherente una historia de vida que nos dice quién es –o era- esa persona y que se cuenta en relación con un otro en el marco de una ontología relacional, tal como sostiene Judith Butler¹³⁵, ya que el sujeto no existe de modo previo a la relación, sino que se constituye como tal *en y en virtud* de ella, por ello es que:

...la pregunta que debemos hacer no es «qué» somos, como si la tarea no consistiera sino en llenar el contenido de nuestra condición de personas. La pregunta no es primordialmente reflexiva [...]. La pregunta principal para el reconocimiento del otro carece de rodeos y se dirige al otro: «¿Quién eres?» (Butler, 2009: 48).

¹³⁵ Cfr., Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires: Amorrortu.

En esta ontología relacional, sin el otro, la propia historia resulta imposible, de ahí que su relato se vaya conformando poco a poco en el ámbito de una forma de vivir relacionadamente, anclada a un lugar, a una familia, a una identidad, a un nombre a través del cual el sujeto se reconoce y es reconocido. Poseer un nombre es tener un sitio propio, una señal que visibiliza y que recuerda que se es parte de algo, por eso su importancia, porque, “Si los nombres nombran el mundo, [...] el nombre propio me nombra a mí” (Carrasco-Conde, 2019, en línea).

En la negación del nombre de las víctimas de la novela va implícita un último tipo de violencia, “...aquella que se ejerce sobre el nombre propio, que lo tira por tierra, la que lo pisa, la que lo sepulta, la que lo ensucia, la que se empeña en tacharlo” (Carrasco-Conde, 2019, en línea), esa que les rehúsa un último acto de reconocimiento de su existencia, de su singularidad y de su humanidad. Por tanto, es necesario atender al hecho de que:

Visibilización no es sinónimo de simple exhibición. No sólo porque comúnmente esta última se encuentra adosada a una retórica mediática, dominante, que ha sido implementada para ahogar nuestra capacidad de asombro e indignación, sino sobre todo porque la investigación genuina [sobre la violencia, tiene] que hacer frente a la imposibilidad de mostrar su verdad de forma mimética (García de la Sienra, 2013: 261).

En ese sentido, y con el fin de articular un lenguaje y una representación que se desprenda de los lenguajes cómplices del orden social para fungir como instancias de enunciación colectiva, es de destacar el esfuerzo que llevan a cabo grupos de la sociedad civil, de artistas y de escritores para dar voz, para sacar de la indistinción del número y sobre todo para regresarle su nombre a las víctimas de la violencia en sus diversas formas, tanto de la vida real como de la ficción, cuyo papel consiste en recordarnos que “Hay más violencias. Menos obvias pero omnipresentes” (Osorno, 2017: 46), que nos asedian día y noche sin descanso.

Ejemplo de ello son el blog *Menos días aquí*¹³⁶ y la página web *Femicidio.net*¹³⁷; el primero fue un proyecto de un grupo de voluntarios para contar muertes por violencia en

¹³⁶ Consúltese: Proyecto colectivo (12 de septiembre de 2010 - 3 de julio de 2016). *Menos días aquí* [Blog]. Recuperado de <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>

México a partir de información recabada en medios de información de todo el país, su función era guardar la memoria de los muertos a través de la recuperación de su nombre y la forma en que perdieron la vida, se mantuvo activo de septiembre de 2010 a julio de 2016. Mientras que el segundo portal lleva un registro de los casos de feminicidios y otros tipos de asesinatos cometidos por hombres en España durante 2018, se trata de un observatorio de la sociedad civil e intenta documentar y visibilizar el feminicidio, para lo cual incluye en la tipología de los crímenes el nombre de la víctima, su edad, su lugar de residencia, algún detalle sobresaliente de su vida, la fecha de su muerte, la forma cómo ocurrió, así como si tenía alguna relación con su victimario.

En el caso de la literatura encontramos el relato *Campos de Amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México* (2013)¹³⁸, de la escritora española Lolita Bosch (1970-), quien reitera de diversas maneras -para que no se nos olviden- los nombres de las víctimas, su edad y la forma en que murieron, para así preservar su humanidad. Asimismo, en el terreno de la intervención artística, la mexicana Teresa Margolles (1963-) ha desarrollado varias obras en las que explora las repercusiones de la violencia en nuestro país; en ese tenor, dos de ellas son de llamar la atención: *Listado en proceso, 2011* y *117 minutos, 2012*. La primera es una película que se proyectó en el Archivo General de la Nación, antes cárcel de Lecumberri, en la que desfilan lenta y pausadamente la lista de las personas asesinadas en el estado de Sinaloa durante los meses de enero a noviembre de 2011, ahí se agregan, además del nombre, el lugar y la posible causa de muerte. Como lo sugiere el mismo título, el listado estaba inconcluso en el momento de su exposición, pero paulatinamente se le fueron añadiendo los nombres de las víctimas del resto del año. Una vez concluido el 2011, así como el recuento, el título fue reemplazado por el de *117 minutos, 2012*, en referencia a la duración definitiva de la proyección, la que:

...al carecer del ritmo que imprime el montaje -a diferencia de la información-, la cinta convierte la monotonía y a la saturación de los sentidos que le está asociada en el espesor mismo del trabajo artístico: en el significante de lo insoportable que yace

¹³⁷ S/A. “Listado de feminicidios y otros asesinatos de mujeres cometidos por hombres en España en 2018” (2018). *Feminicidio.net*. Recuperado de <https://gestion.feminicidio.net/articulo/listado-feminicidios-y-otros-asesinatos-mujeres-cometidos-hombres-esp%C3%B1a-2018>

¹³⁸ Consúltese: Bosch, Lolita (2013). *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, México: Océano – Hotel de letras.

bajo las cifras y los listados de personas que, por anónimos, nos resultan perfectamente ajenas (García de la Sienna, 2013: 253-254).

Por último, no podemos dejar de mencionar el trabajo de Sara Uribe (1978-) en *Antígona González* (2012), una obra de difícil catalogación pero que podríamos decir que se trata de un poema testimonial que está hecho de recortes textuales de las voces de familiares de víctimas de la violencia en México, así como de la apropiación y la intervención de citas de autoras como Judith Butler, María Zambrano y Marguerite Yourcenar, para hacer del duelo un dolor social compartido que no excluya a ninguno de los bandos, por ese motivo nos resalta en su instructivo para contar muertos:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos. Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos (Uribe, 2012: 13)

Los anteriores son sólo algunos ejemplos de dispositivos de enunciación y de visibilización de las víctimas reales y ficticias de la violencia, alejadas de una estética que no vuelve a enseñarse con el cuerpo de las víctimas, pero sobre todo, se constituyen como una práctica y un intento de devolverle la singularidad y la diferencia a los muertos por violencia a partir de la restitución del nombre propio, para así mantenerlos en la memoria.

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo expuesto a lo largo de esta investigación nos encontramos en posibilidades de afirmar lo siguiente:

- Como resultado del cambio de paradigma de la modernidad al de la posmodernidad, se originó una vuelta de tuerca en la ficción literaria motivada por un nuevo entorno cultural caracterizado por el pesimismo, el desencanto de la época y de la razón, el vacío existencial, el desorden, la incertidumbre, la ausencia de certezas, así como la percepción ambigua, contingente, discontinua y fragmentaria tanto de la realidad como de la identidad del sujeto. En adecuación con ello, el posmodernismo literario propuso nuevas formas de lectura, de escritura, de temas, de herramientas de los textos, relacionadas con su interpretación como un proceso abierto, plural, provisional e histórico, acorde con una realidad caleidoscópica que conllevó a la desmitificación de la figura del autor, a la ruptura de los límites genéricos y a la exploración de nuevos elementos narratológicos, tales como la revisitación del pasado, el uso del humor negro, de la parodia, de la ironía y de la metaficción, además de una mayor relevancia del lector en la construcción del sentido del texto.

Bajo este panorama, el género policiaco modificó sustancialmente algunos de sus convencionalismos más arraigados, no a la manera de una negación sino más bien apoyado en la parodia y en la subversión de sus normas, fijadas desde su nacimiento en el seno de la visión optimista de la modernidad y de la razón. Tales preceptos han regulado puntos específicos del género como lo son la función del lector -estandarizada en el marco de una serie de expectativas de lectura y de su consecuente cumplimiento-, así como el proceder de su personaje emblemático -el detective, antagonista de lo irracional y del criminal-.

Contrario a ello, autores como Stefano Tani, Patricia Merivale y Susan E. Sweeney denominaron a esta nueva forma de escritura como *anti-detective fiction* o *metaphysical detective story*, cuyo propósito consiste en la subversión del género policiaco y de la racionalidad en la que estaba fundamentado a partir de la frustración de las expectativas del lector –concernientes al orden del relato, a la no consecución de la justicia, a la no restitución del orden, a la negación de la solución,

la que, cabe señalar, si se alcanza puede ser falsa o anticipada antes del cierre o bien conseguida mediante el azar o la casualidad-. Con esto se busca perturbar, inquietar y llevar al extrañamiento al lector, así como involucrarlo activamente en la interpretación y la reconstrucción del texto.

En esta variante, el personaje del investigador sufre también grandes cambios, los cuales tienen que ver con que su labor se halle generalmente destinada al fracaso o a la desgracia debido a la posibilidad de convertirse en la víctima o en el asesino de la historia, circunstancia que deja al descubierto la corrupción de la sociedad en la que vive y el desánimo en que está sumido. Su antagonista no es ya el criminal, sino su mente y el sentido de la realidad, dado que ésta le resulta indescifrable. Su proceder es prácticamente contrario al del detective prototípico, cuya tarea es la de resolver el caso y la de dar con la identidad del culpable, movido por los imperativos del deber, de la verdad y de la ley, además de la firme convicción de que la realidad es susceptible de ser conocida, de controlarse y de ordenarse mediante el análisis, la interpretación de los hechos, la correcta aplicación de la lógica y el respaldo de la ciencia.

- Existe una integración social de la violencia que ha conducido a su normalización tanto en el plano de la ficción como de la realidad. Específicamente, en el género policiaco la presencia de la violencia no es un tema que se cuestione, se le considera incluso como el motor desencadenante de la historia y el motivo a esclarecer racionalmente. En el plano del mundo real, este fenómeno se ha consolidado como algo cotidiano, al grado de hallarse incrustado en el seno del ámbito de la cultura y de los medios de comunicación, que han hecho de la muerte violenta una explotación económica que raya en lo abyecto; en ese sentido, también son productores de imágenes violentas cargadas de espectacularidad, glamour y erotización, cuyo principal protagonista es el cuerpo femenino objetivado.

Esta dimensión social de la violencia es poseedora de una función comunicativa conformada por una tríada que involucra al victimario, a la víctima y a un tercero, quien es un espectador al que se le hace llegar un mensaje, regularmente inscrito con gran saña en el cuerpo de la víctima, como una muestra

del poder que ejerce y que posee el victimario para infundir el horror y el temor en quienes presencian su acto, así como para hacer gala no sólo de su capacidad de quitar la vida, sino sobre todo de su facultad de negarle a otra persona su condición singular y humana a través del ultraje. Para evitar la focalización en el victimario, la filósofa Adriana Cavarero ha propuesto la reconducción de la mirada hacia las víctimas -teniendo como base el reconocimiento de la vulnerabilidad como un hecho común a todos-, para convertirlas en sujetos del discurso mediante la recuperación de su identidad, de su singularidad y de su diferencia, con la intención de que sean consideradas y tomadas en cuenta como un otro concreto, con un nombre, un rostro y una historia.

- Producto de la lectura, la reflexión y el análisis de la novela *La muerte me da*, se encontraron en ella los siguientes elementos coincidentes y afines con las categorías *metaphysical detective story* y *antidetective novel*, los cuales son: 1) la no resolución de los crímenes, ni la identificación del culpable; 2) la identidad fluctuante y genérica de el/la asesino/asesina; 3) la Detective fracasada; 4) la búsqueda de la identidad perdida por parte de la Detective; 5) la identidad fragmentada de los personajes, carentes de nombres propios; 6) la ciudad como una entropía, un laberinto y un cementerio, así como un lugar propicio para la “intervención artística” de el/la asesino/asesina; 7) utilización de la técnica de *mise en abyme*, a partir de la inclusión del poemario homónimo de *La muerte me da*; 8) empleo de la metaficción por medio de la voz femenina del personaje de Cristina Rivera Garza; 9) digresión en el orden temporal del relato así como de las voces narrativas; 10) uso del intertexto como un ejercicio de otredad, además de paratextos literarios y de ejemplos pertenecientes al ámbito artístico visual; 11) inclusión del elemento fantástico como un mecanismo de extrañamiento hacia la violencia; 12) intervención de personajes mayoritariamente femeninos, mientras que las víctimas son masculinas; 13) la no restitución del orden porque no existe anteriormente; 14) el mundo de la novela como una realidad fragmentada, imposible de conocerse y de aprehenderse en su totalidad, y; 15) la solicitud de la intervención del lector por

parte del texto para que funja como testigo, cómplice o victimario de la violencia presente en la novela.

Asimismo, se plantea que los escenarios de los crímenes de la novela son una puesta en escena, un tipo de *performance* llevado a cabo no sólo por el/la asesino/asesina, sino también por la autora del texto para exponer una estética ambigua que combina el horror y la belleza con el propósito de atraer a un espectador, en este caso el lector, para sacarlo de su posición contemplativa. A este tercero, que cumple también un rol de testigo, se le entrega un mensaje cargado de violencia con el que se pretende inquietarlo y perturbarlo mediante la imagen evocada. En sus manos recae la decisión de esquivar la mirada, de retirarse, de indignarse o de gozar con eso que se le ofrece.

Se propone la lectura de *La muerte me da* a la manera de un dispositivo de visibilización, de extrañamiento y de enunciación del fenómeno de la violencia tanto real como ficticio, en el sentido de una medida emergente ante la necesidad de estrategias escriturales que funjan como nuevas y distintas prácticas de hacer hablar al lenguaje y al cuerpo. Para ello resulta de vital importancia la co-participación del lector para dotar de espesor significativo el sentido del texto, como una vía de co-escritura activa que le permita develar tanto lo enunciado como lo no enunciado.

Sin embargo, también se señala que esta novela incurre en el uso reiterado de la violencia para referirse de nueva cuenta a ésta; además, se mantiene en el plano de una estética ambigua que no conduce a una práctica ética del reconocimiento del otro -específicamente como un otro concreto-, al ser cómplice de un último acto de violencia sobre las víctimas y que consiste en su despersonalización, en la no restitución de su identidad ni de su condición humana al negarles su nombre, con lo que los mantiene al margen de la enunciación y de formar parte de una ontología relacional.

Por otro lado, las preguntas que se intentaron resolver en esta tesis son aquellas que tienen que ver con la conformación, la función y la articulación de las representaciones de la violencia en *La muerte me da*, las que, a manera de respuesta, recaen y se hacen visibles en:

1. El cuerpo físico de las víctimas masculinas, patente en su homicidio y en la mutilación de sus genitales, que conlleva al ultraje de su condición humana y – paradójicamente- al énfasis de su subjetividad genérica.
2. El cuerpo del texto, el cual es destazado y desentrañado como un cadáver en su análisis e interpretación por parte del lector.
3. Las herramientas narratológicas utilizadas por la autora, para violentar al lector desde la estructura y la composición del texto.
4. La fragmentación de la identidad de los personajes de la novela, que vagan en una ciudad entrópica que los rebasa y los sumerge en el plano de la generalidad y la indistinción.
5. La despersonalización de las víctimas, quienes carecen de sus rasgos de identidad y singularización.

Para tales efectos, la función que cumplen tales representaciones en el texto es la de articularse como un dispositivo de visibilización, de extrañamiento y de enunciación del fenómeno de la violencia tanto real como ficticio, a la manera de un aparato comunicativo que involucra de manera directa al lector, al tiempo que intenta configurarse como una crítica a las condiciones sociales y culturales que han permitido e instaurado la normalización de la violencia.

En relación con la hipótesis planteada, respecto a que las representaciones de la violencia en *La muerte me dan* conforman un aparato crítico hacia la violencia real, esto sólo se cumple parcialmente, ya que no únicamente se dirige a este fenómeno, también lo hace hacia la violencia ficticia y a la que ocurre en el interior del texto, de una manera mucho más rica y sustanciosa que la imaginada al inicio de esta investigación, sin embargo, cabe resaltar, lo lleva a cabo mediante la reiteración del acto violento y de su representación.

A raíz de todo lo anterior, surgieron una serie de cuestionamientos que quedaron sin respuesta, no obstante pueden considerarse como una puerta abierta para posibles investigaciones, entre ellos: ¿un texto que se niega a nombrar a las víctimas de la violencia, se convierte en cómplice de este fenómeno?, ¿es la violencia un hecho constitutivo y consustancial del ser humano, de la cultura y de las sociedades?, ¿por qué la violencia y sus

representaciones se combaten con más violencia?, y finalmente, ¿a qué se debe el hecho de que ésta haya terminado por normalizarse tanto en la realidad como en la ficción?

Por último, me interesa resaltar la necesidad de seguir hablando, teorizando y reflexionando sobre las diferentes formas de violencia con el propósito de visibilizarlas y de nombrar a cada una de ellas, para lo cual se requiere el empeño constante de la enunciación de aquellas más evidentes y la tarea de desenterrar de lo más recóndito las que no lo son, para así tener siempre presente lo más vulnerable de nuestra condición humana y poder apuntar a nuevas maneras relacionales de ser y de estar con el otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg Pla (Eds.). (2012) *Narrativas del crimen en América Latina: Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: LIT Verlag.
- Alicino, Laura (2014). “Lo fantástico intertextual en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En Greco, Bárbara y Pache Carballo, Laura (Eds.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 181-191.
- Almada, Selva (2014). *Chicas muertas*. Barcelona: Literatura Random House.
- Alsina, Miquel Rodrigo y Medina Bravo, Pilar (2006). “Posmodernidad y Crisis de Identidad”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, núm. 3, España: Universidad de Sevilla, pp. 125-146.
- Álvarez López, Esther (2008). “De ángel del hogar a viuda negra: la mujer asesina en el thriller”. En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *Palabras que matan*, España: Editorial Almuzara, pp. 149-176.
- Baudrillard, Jean (1980). *El intercambio simbólico de la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bencomo, Anadeli (2011). “Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: *Huesos en el desierto, El vuelo y El hombre sin cabeza*”. *Andamios. Revista de Investigación Social*, vol. 8, núm. 15, enero-abril, México: UACM, pp. 13-35.
- Benhabib, Sheyla (1999). “El otro generalizado y el otro concreto: la controversia Kohlberg-Gilligan y la teoría feminista”. En Benhabib, Sheyla y Cornell, Drucila (Eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia: Ediciones Alfons et Magnánim, pp. 119-149.
- Berbancho Galdós, Iñigo (2009). Prólogo. “¿Qué es la posmodernidad? (O cómo apresar a una divinidad marina)”. En Martínez Díaz, Alicia y Navío Castellano, Esther (Eds.), *Literaturas de la (pos) modernidad*, Madrid: Editorial Fragua, pp. 7-11.
- Bernal, Rafael (1985). *El complot mongol*, México: SEP.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2009). “Representaciones de lo femenino en la publicidad”. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 14, pp. 269-284. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0909110264A/7229> Consultado el 22 de noviembre de 2018.
- Bertens, Hans (1997). “The Detective”. En Bertens, Hans y Fokkema, Douwe (Eds.), *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, Ámsterdam / Philadelphia: Publishing Company, pp. 195-202.

- Borges, Jorge Luis (1974). "La muerte y la Brújula". En *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 499-507.
- Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Borst, Juia, Miachel, Joachim y Schäffauer, Markus Klaus (Eds.) (2018). *Ficciones que duelen. Visiones críticas de la violencia en las culturas iberoamericanas*. Alemania: Kassel University Press.
- Bosch, Lolita (2013). *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, México: Océano – Hotel de letras.
- Butler, Judith (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, México: Editorial Paidós Mexicana.
- _____ (2014). "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación". En Saez Tajafuerce (Ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona: Icaria editorial, pp. 47-79.
- Buschmann, Albrecht y López de Abiada, José Manuel (2010). "Calas en la última teoría de la violencia como desafío a las ciencias culturales". *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, vol. 57, año 3, pp. 7-23.
- Buschmann, Albrecht (2012). "Violencia y racionalidad en la narrativa de detección: algunas preguntas teóricas al género policiaco". En Adriaensen, Brigitte y Grinberg Pla, Valeria (Eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y Transculturaciones del policial*, Berlín: LIT, pp. 77-87.
- Calvino, Italo (2007). *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid: Siruela.
- Campra, Rosalba (2001). "Lo fantástico: una isotropía de la transgresión". En Roas, David (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/ Libros, pp. 153-191.
- Carrasco-Conde, Ana (5 de febrero de 2019). "Caer en un nombre, tirarlo por tierra: formas de violencia contra el nombre propio". *La marea.com*. Recuperado de <https://www.lamarea.com/2019/02/05/caer-en-un-nombre-tirarlo-por-tierra-formas-de-violencia-contra-el-nombre-propio/> Consultado el 5 de febrero de 2019.
- Cascajosa, Concepción y Fernández Morales, María (2008). "Género y estudios televisivos". En Clúa, Isabel (Ed.), *Género y Cultura popular. Estudios Culturales I*, Barcelona: Ediciones UAB, pp. 177-226.

- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Cerezo, Iván Martín (2006). *Poética del relato policiaco*. España: Universidad de Murcia.
- Close, Glen (2012). "Desnudarse y morir. La erotización del cadáver femenino en el género negro". En Adriaensen, Brigitte, y Valeria Grinberg Pla (Eds), *Narrativas del crimen en América Latina: Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín: LIT Verlag, pp. 89-107.
- _____ (2015): "Autopsias, morgues y vivisección: escenarios literarios de poder, deseo e impiedad". En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando (Coords.). *Crimen y ficción. Narrativa y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México: Bonilla Artigas Editores – UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 93-115.
- Cochrane, Kira (9 de enero de 2014). "How female corpses became a fashion trend". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/jan/09/female-corpses-fashion-trend-marc-jacobs-miley-cyrus>
Consultado el 22 de noviembre de 2018.
- Colmeiro, José F. (1994). "La violencia y el desencanto". En *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos, pp. 217-222.
- Correa, Ramón, Guzmán, Ma. Dolores y Aguaded, J. Ignacio (2000). *La mujer invisible. Una lectura disidente de los mensajes publicitarios*, España: Grupo Comunicar.
- Cruz Arzabal, Roberto (2015). "Escritura después de los crímenes: dispositivo, desapropiación y archivo en Antígona González de Sara Uribe". En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando (Coords.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México: Bonilla Artigas Editores – UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 315-335.
- _____ (2015^a). "Cristina Rivera Garza. El sistema de lo múltiple". *Tierra Adentro*. Recuperado de <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/cristina-rivera-garza-el-sistema-de-lo-multiple/> Consultado el 10 de enero de 2019.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones.
- De Mora, Juan Miguel (1957). *Desnudarse y morir*. México: Editorial Constanza.
- _____ (1960). *La muerte las prefiere desnudas*. Editorial Diana.
- De Rosso, Ezequiel (2002). "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". En Manzoni, Cecilia (Coomp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 133-143.

- _____ (2003). "Para una historia de las lecturas del relato policial en América Latina". *Polifonía. Revista académica de estudios hispánicos*, vol. III, EUA: Departamento de Lenguas y Literatura de la Universidad de Austin Peay, pp. 29-51.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Del Monte, Alberto (1962). *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Dorfman, Ariel (1972). *Imaginación y violencia en América*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Eco, Humberto (1982). *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1985). *Apostillas al nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Estrada, Oswaldo (2014). *Ser mujer y estar presente. Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: UNAM.
- Gadda, Carlo Emilio (2004). *El zafarrancho aquel de vía Merulana*, Barcelona, Seix Barral.
- Garland, David (2005). "El complejo del delito: la cultura de las sociedades con altas tasas de delito". En *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*, Barcelona: Gedisa, pp. 235-273.
- García Canclini, Néstor (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.
- García Talavan, Paula (2014). "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género". En *Cuadernos Americanos*, Vol. 2, núm. 148, México: Nueva Época, pp. 63-85.
- García de la Sienra, Rodrigo (2013). "Actualidad del archivo y estética de la desaparición". En García de la Sienra, Rodrigo, Quijano, Mónica y Fenoglio Limón, Irene (Coords.), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, México: Bonilla Artigas Editores, pp. 245-265.
- Gardner, John (1982). *Diálogos de la luz del sol*. Barcelona: Destino.
- Gavin, Adrienne (2010). "Feminist Crime Fiction and Female Sleuths". En Rzepka, Charles y Horsley, Leen (Eds.), *A Companion to Crime Fiction*, Singapur: Wiley-Blackwell, pp. 258-282.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

- González, Carolina (6 de junio de 2013). “La belleza de lo siniestro”. *El Fanzine*. Recuperado de <http://elfanzine.tv/la-belleza-de-lo-siniestro/> Consultado el 14 de diciembre de 2018.
- González-Linares, Mario (24 de febrero de 2017). “Yo soy el objeto: Marina Abramović en Rythm 0”. *Amberes. Revista cultural*. Recuperado de <http://amberesrevista.com/yo-soy-el-objeto-marina-abramovic-en-rhythm-0/> Consultado el 7 julio de 2018.
- Gutiérrez Negrón, Sergio (2016). “Literacy Obstinacy: Violence and the Literary in Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* (2008)”. *Hispanic Studies Review*, vol. 1, núm. 1, pp. 46-56.
- Hassan, Ihab (1993). “Toward a concept of Postmodernism”. En Natoli, Joseph y Hutcheon, Linda (Eds.), *A postmodern reader*, EUA: State University of New York Press, pp. 273-286.
- Haycraft, Howard (1941). *Murder for pleasure: The life and Times of the Detective Story*. EUA: D. Appleton-Century Company.
- Hjortsberg, William (2009). *Corazón de ángel*. Madrid: Valdemar.
- Holquist, Michael (1971). “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War fiction”. En *New Literay History*, Vol. 3, Núm. 1, EUA: Johns Hopkins University Press, pp. 135-156.
- Hormigos Vaquero, Montserrat (2018). “El espejo publicitario, de la sumisión femenina a la ‘glamourización’ de la violencia”. *Tipeé*, vol. 1, México: UACJ. Recuperado de <http://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/tipee/article/view/2439/2262> Consultado el 12 de noviembre de 2018.
- Jastrzębska, Adriana (2011). “Entre negro, rosa y amarillo: ¿lo «multicolor» de la novela de violencia hispanoamericana constituye un género en particular? En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes, pp. 125-133.
- Kant, Immanuel (1981). “¿Qué es la ilustración?”. *Filosofía de la historia*, México: FCE.
- Lafforgue, J. y Rivera, J. (1996). "El otro círculo de los violentos. El crimen en los relatos y cancioneros populares". En *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Landeira, Ricardo (2001). “Génesis y pautas del género policiaco”. *El género policiaco en la literatura española del siglo XIX*, Universidad de Alicante, pp. 15-29.
- Laorden Albendea, María Teresa (2015). “Ni Marlowe ni Sherlock. Violencia y novela policiaca en tres ejemplos centroamericanos”. *Revista de literaturas hispánicas*,

- núm. 1. Recuperado de <http://www.joveneshispanistas.com/2-04-ni-marlowe-ni-sherlock-violencia-y-novela-policiaica-en-tres-ejemplos-centroamericanos/>
Consultado el 5 de noviembre de 2018.
- Lemus, Rafael (2005). “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres*, año 7, núm. 81, pp. 39-44.
- Leñero, Vicente (2016). “Escribir novela policiaca en México”. *Unidiversidad Revista de Pensamiento y Cultura de la BUAP*, año 6, núm. 24, julio-septiembre, Puebla: BUAP, pp. 28-31.
- Lepri Mazzuca, Ornella (2012). *La mujer detective en la literatura latinoamericana –tres ejemplos*. (Tesis de doctorado). University at Albany, State University of New York. Recuperada de la base de datos ProQuest Dissertations and Theses. (UMI Núm. 3517210)
- Littschwager, Marius (2011). “Fragmentos de la violencia fronteriza: una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2066* (Roberto Bolaño)”. *Forum for the Inter-American Research*, vol. 4, núm. 1. Recuperado de: <http://interamerica.de/volume-4-1/littschwager/> Consultado el 14 de diciembre de 2018.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Marín, Juan Carlos (2016). “El no-delito, ¿tan sólo una ilusión? Entrevista a Juan Carlos Marín. En *Delito y Sociedad*, vol. 2, núm. 3, pp.133-152.
- Marsh, Jenni y Mulholland, Tara (15 de marzo de 2019). “El ataque terrorista en Nueva Zelandia fue hecho para las redes sociales”. *CNN*. Recuperado de: <https://cnnespanol.cnn.com/2019/03/15/el-ataque-terrorista-en-nueva-zelandia-fue-hecho-para-las-redes-sociales/>
- Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (2007). “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 49-58.
- Mattalia, Sonia (2006). “La ficción paranoica: el enigma en las palabras”. En Mesa Gancedo, Daniel (Coord.), *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- _____ (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Mèlich, Joan-Carles (2014). “La condición vulnerable (una lectura de Emmanuel Levinas, Judith Butler y Adriana Cavarero)”. *Ars Brevis*, núm. 20, pp. 313-331.

- Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (1999). "The game's afoot. On the trail of the Metaphysical Detective Story". En Merivale, Patricia y Sweeney, Susan Elizabeth (Eds.), *Detecting texts. Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-24.
- Muñoz García, Eduardo (2009). "John Barth y la etiqueta posmoderna". En Martínez Díaz, Alicia y Navío Castellano, Esther (Eds.), *Literaturas de la (pos) modernidad*, Madrid: Editorial Fragua, pp. 35-47.
- Nabokov, Vladimir (1999). *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2006). *Pálido fuego*. Barcelona: Anagrama.
- Narcejac, Thomas (1986). *Una máquina de leer: la novela policiaca*. México: FCE.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2009). "Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana". En González Boixo, Juan Carlos (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, España: Iberomericana–Vervuert, pp. 169-200.
- Ortega, Alicia (12 de diciembre de 2016). "La muerte me da, de Cristina Rivera Garza: El deseo de escritura pizarnikiano". *El telégrafo*. Recuperado de <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/186/34/la-muerte-me-da-de-cristina-rivera-garza-el-deseo-de-escritura-pizarnikiano> Consultado el 25 de enero de 2019.
- Osorno, Diego Enrique (2017). "Alguien limpia un fusil en su cocina". *Revista de la Universidad de México*, núm. 160, México: UNAM, pp. 44-46.
- Ovalle, Lilian Paola (2010). "Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México". *El Cotidiano*, núm. 164, noviembre-diciembre, pp. 103-115. Recuperado de <http://www.elcotidianoenlinea.com.mx/pdf/16413.pdf> Consultado el 29 de abril de 2017.
- Padura Fuentes, Leonardo (1999). "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica", *Hispanamérica. Revista de Literatura (University of Maryland)*, núm. 84, pp. 37-50.
- _____ (2002). Prólogo. "Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica". En López Coll, Lucía (Selección y notas), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*, Madrid: Editorial Plaza Mayor, pp. 9-21.
- _____ (2003). "Prologó". En López Coll, Lucía (Sel. y notas), *Variaciones en negro. Relatos policiales iberoamericanos*, San Juan, Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, pp. 9-19.
- Pardo García, Pedro Javier (2007). "El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan". En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero,

- Javier (Eds.), *Informe Confidencial. La figura del detective en el género negro*, España: Difácil, pp. 249-264.
- Pérez Jora, Javier (2010). “La filosofía posmoderna y su teoría literaria”. En Maestro, Jesús G., y Enkvist, Inger (Eds.), *Contra los mitos y sofismas de las «teorías literarias» posmodernas (Identidad, Género, Ideología, Relativismo, Americocentrismo, Minoría, Otredad)*, España: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 89-104.
- Pitois Pallares, Vèronique (2013). “La alteridad como vector de la construcción del yo: *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *El gran Vidrio* de Mario Bellatin”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 13, enero-diciembre, Sonora: Universidad de Sonora, pp. 53-76.
- _____ (2015). “Ramificaciones neopoliciales: *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *El género negro. De la marginalidad a la normalización*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 303-309.
- Pizarnik, Alejandra (2010). *Alejandra Pizarnik. Antología Poética*, México: UNAM – Coordinación de Difusión Cultural – Dirección de Literatura.
- _____ (2014). *Diarios*, Barcelona: Lumen.
- Pluta, Nina (2009). “El género pseudocriminal. Inspiraciones policíacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo”. En González Boixo, Juan Carlos (Ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, España: Iberomericana–Vervuert, pp. 201-226.
- _____ (2012). *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Pyncheon, Thomas (2014). *La subasta del lote 49*. Barcelona: Tusquets.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Reemstma, Jan Philipp (2012). *Trust and violence: an essay on a modern relationship*. EUA: Princenton University Press.
- Ríos Baeza, Felipe Adrián *et al* (2015), “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*”. En Palma Castro, Alejandro, Quintana, Cécile, Lámbarry, Alejandro, Ramírez Olivares, Alicia y Ríos Baeza, Felipe Adrián (Coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, México: Ediciones EyC, pp. 23-64.
- Rivera Garza, Cristina (10 de julio de 2004). “Escrituras colindantes” [Mensaje en un blog]. *No hay tal lugar*. Recuperado de <http://cristinariveragarza.blogspot.mx/2004/07/> Consultado el 24 de julio de 2017.

- _____ (2011). *Dolerse. Textos de un país herido*. Oaxaca de Juárez: Sur + ediciones.
- _____ (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- _____ (5 de marzo de 2013^a). “Desapropiadamente”. *Milenio*. Recuperado de www.pressreader.com/mexico/milenio/20130305/2830469369011271 Consultado el 4 de julio de 2018.
- _____ (23 de abril de 2015). “Poética y lenguaje de Cristina Rivera Garza” [Entrevista de Carolyn Wolfenzon]. *Buensalvaje*. Recuperado de <https://buensalvaje.com/2015/04/23/mi-escritura-es-indecisa-irresuelta-en-un-suspense-constante-y-sin-solucion/> Consultado el 15 de julio de 2017.
- _____ (2016). *La muerte me da (en pleno sexo)*. México-Barcelona: Tusquets Editores.
- _____ (2016^a). “La mirada que ellas tenían sobre el mundo”. *Literal. Latin american voices*. Recuperado de <http://literalmagazine.com/la-mirada-que-ellas-tenian-sobre-el-mundo/> Consultado el 24 de julio de 2017
- Roas, David (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi – Universidad Carlos III de Madrid, pp. 94-120.
- Robbe-Grillet (1969). *El mirón*, Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1986). *Las gomas*, Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2010). “El criminal y la verosimilitud en la novela negra”. En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*. España: Difácil, pp. 27-48.
- Sacheri, Eduardo (2009). *El secreto de sus ojos*. Argentina: Alfaguara.
- Saez Tajafuerce (Ed.) (2014). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria editorial.
- Samuelson, Cheyla (2009). “Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México”. En Poot-Herrera, Sara (Ed.), *Realidades y fantasías (Ninth Colloquium on Mexican Literature, in Memoriam Tim McGovern)*, DF: UNAM, pp. 461-475.
- Sánchez Aparicio, Vega (2013). “Un lienzo de dolor: arte contemporáneo y poesía en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza”. En Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Álex (Eds.), *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 2017-214.

- Sánchez Becerril, Ivonne (2013). “Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán. En Reverte Bernal, Concepción (Ed.), *Diálogos Culturales en la literatura Iberoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Sánchez-Pardo González, Esther (1991). *Postmodernismo y metaficción*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Zapatero, Javier (2007). “Novela policiaca y sociedad: modelos de investigador y condicionamientos socioculturales”. En Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.), *Informe Confidencial. La figura del detective en el género negro*, España: Difácil, pp. 49-66.
- Saviano, Roberto (2008). *Gomorra*. Barcelona: Mondadori.
- Sciascia, Leonardo (2009). *A cada cual lo suyo*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2009). *Todo modo*. Barcelona: Tusquets.
- Sobejano-Morán, Antonio (2003). *Metaficción Española en la Postmodernidad*. Kassel: Reichenberg.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Spanos, William (1995). “The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination”. En Bové, Paul A. (Ed.), *Early Postmodernism: Foundational Essays*, EUA: Duke University Press, pp. 17-39. [1972]
- Suárez, Karina (20 de septiembre de 2018). “Las morgues rodantes de Jalisco”. *El País*, recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/09/18/mexico/1537288705_771670.html
- Taibo II, Paco Ignacio (3 de noviembre de 2008). “Paco Ignacio Taibo II. Es imposible desligar los factores políticos y sociales de la criminalidad”. En Corrales, Eduardo (Entrevistador), *Letralia, Tierra de Letras*, Año III, núm. 198, Cagua, Venezuela. Recuperado de: <https://letralia.com/198/entrevistas01.htm> Consultado el 29 de octubre de 2018.
- Tani, Stefano (1984). *The doomed detective. The contribution of the Detective novel to Postmodern American and Italian fiction*. USA: Southern Illinois University Press.
- Torres, Vicente Francisco (2002). “Dos obras maestras de la novela policial mexicana”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 4, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 277-291.

- Toynbee, Arnold (1947). *A Study of History*. New York-London: Oxford University Press.
- Trelles Paz, Diego (2006). “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)”. *Aisthesis*, núm. 40, Chile: Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 79-91.
- Trujillo Muñoz, Gabriel (2000). *Testigos de cargo*. México: CONACULTA – CECUT.
- Uribe, Sara (2012). *Antígona González*. Oaxaca: Sur+ ediciones.
- Valderrama Remigio, James (2013). *El crimen en la novela latinoamericana: Abril rojo, Scorpio city y Plata quemada. Fascinación o memoria*. (Tesis de maestría) Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Valdés, Javier (2000). *Asesino en serio*. México: Planeta - Joaquín Mortiz
- Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.
- Vattimo, Gianni (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Vela Martínez, Alejandra (2015). “Historias de confesiones y barbaries: las mujeres asesinas y su justificación en el imaginario colectivo”. En Quijano, Mónica y Vizcarra, Héctor Fernando (Coords.), *Crimen y ficción. Narrativa y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México: Bonilla Artigas Editores – UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, pp. 135-157.
- Villoro, Juan (28 de noviembre de 2008). “La alfombra roja. Comunicación y narcoterrorismo en México”. *Clarín*. Recuperado de https://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811480.htm Consultado el 2 julio de 2018.
- Vizcarra, Héctor Fernando (2013). “Detectives, lectura, enigma: ficción en la ficción policial”. *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 143, pp. 115-134.
- Volpi, Jorge (2007). *La paz de los sepulcros*. México: Seix Barral.
- Waugh, Patricia (2001). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London – New York: Routledge.

REFERENCIAS EN LÍNEA

Proyecto colectivo (12 de septiembre de 2010 - 3 de julio de 2016). *Menos días aquí* [Blog]. Recuperado de <http://menosdiasaqui.blogspot.com/>

S/A (6 de agosto de 2008). “We are animals”. *Ads of the World*. Recuperado de: https://www.adsoftheworld.com/media/print/wrangler_we_are_animals_6

S/A (26 de julio de 2010). “Blender Butcher Shop”. *Ads of the World*. Recuperado de: https://www.adsoftheworld.com/media/print/blender_butcher_shop

S/A (11 de junio de 2010). “El blog del narco”. *Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/mundo/articulo/el-blog-del-narco/124196-3>

S/A (30 de diciembre de 2013). “Tim Walker mermaid”. *Rubia Mala*. Recuperado de: <http://www.rubiamala.com/2013/12/tim-walker-mermaid.html>

S/A (13 de mayo de 2013). “Cartel publicitario de Duncan Quinn”. *Género y educación*. Recuperado de: <http://educagenero.blogspot.com/2012/05/cartel-publicitario-de-duncan-quinn.html>

S/A (8 de junio de 2017). “Amy Jackson ‘Hooked’ and ‘Bloodied’ for Animals on World Meat-Free day”. *Peta India*. Recuperado de: <https://www.petaindia.com/blog/amy-jackson-hooked-bloodied-for-animals/>

S/A, *El blog del narco*. <https://elblogdelnarco.com/>

S/A, “Listado de feminicidios y otros asesinatos de mujeres cometidos por hombres en España en 2018” (S/F). *Feminicidio.net*. Recuperado de <https://gestion.feminicidio.net/articulo/listado-feminicidios-y-otros-asesinatos-mujeres-cometidos-hombres-esp%C3%B1a-2018>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (S/F). “Incidencia delictiva del fuero común”. *Gob.mx*. Recuperado de: <http://secretariadoejecutivo.gob.mx/incidencia-delictiva/incidencia-delictiva-fuero-comun.php>

Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (18 de mayo de 2018). “Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas, RNPED”. *Gob.mx*. Recuperado de: <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/registro-nacional-de-datos-de-personas-extraviadas-o-desaparecidas-rnped>