

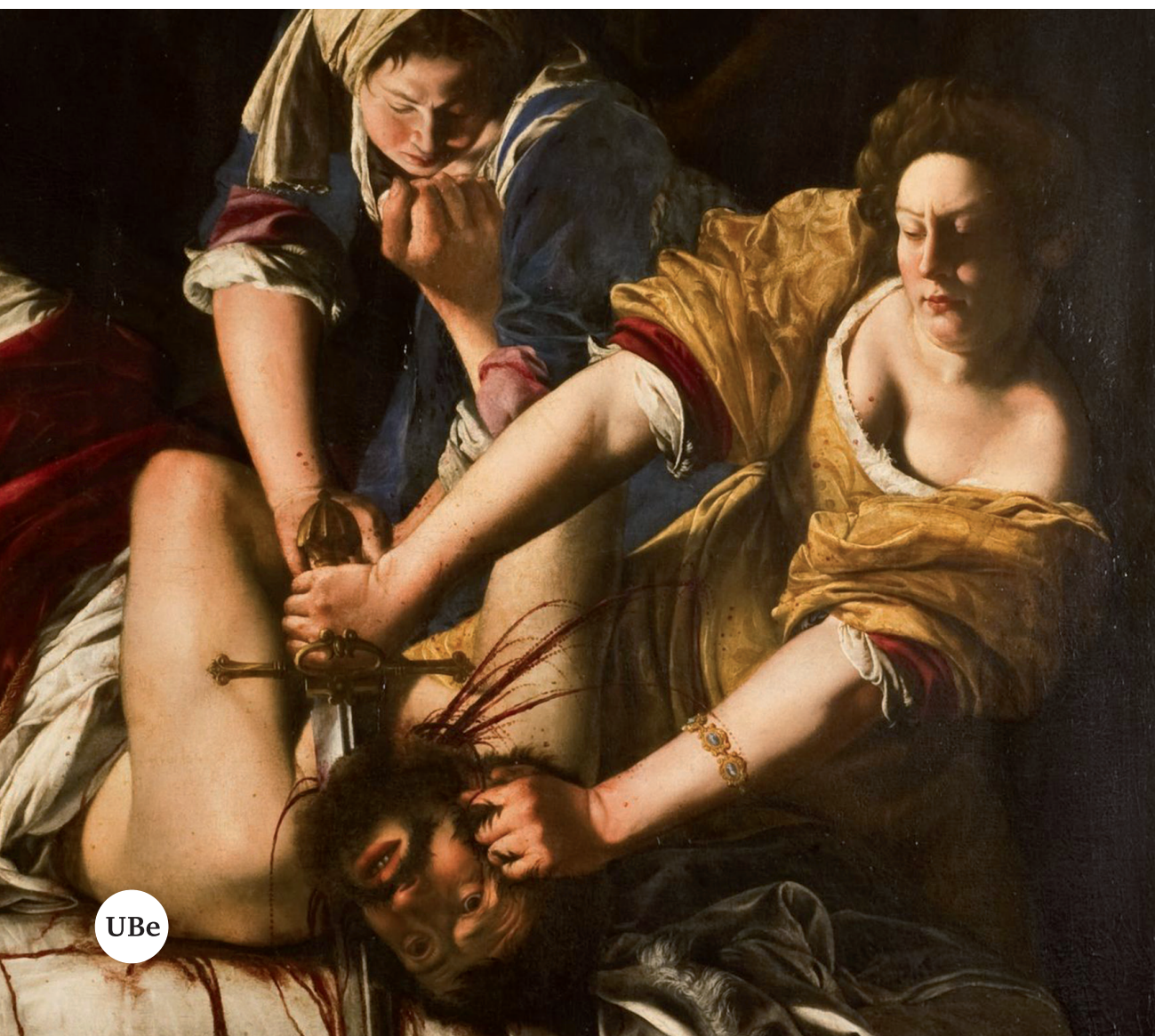
Construcció i Representació  
d'Identitats Culturals

**CRIC**

# Papeles del crimen

**Mujeres y violencia en la ficción criminal**

María Xesús Lama, Elena Losada, Dolores Resano (eds.)



UBe



# **Papeles del crimen**



# Papeles del crimen

## Mujeres y violencia en la ficción criminal

María Xesús Lama, Elena Losada,  
Dolores Resano (eds.)



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

**CRIC**

Construcció i Representació  
d'Identitats Culturals

COLECCIÓN CRIC

Directores:

Francesco Ardolino (Universitat de Barcelona)

Marisa Siguan (Universitat de Barcelona)

Comité científico:

Elena Losada (Universitat de Barcelona)

Mònica Rius-Piniés (Universitat de Barcelona)

Helena Buffery (University College Cork)

Maria-Sabina Draga Alexandru (Universitatea din București)

Enric Bou (Università Ca' Foscari, Venècia)

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu



FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes* (detalle), 1612. Museo de Capodimonte, Nápoles.

ISBN

978-84-9168-436-7

Este volumen es resultado de los trabajos realizados en el marco del proyecto de investigación del programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación de conocimiento, del Ministerio de Economía y Competitividad, «Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres (VANACEM)» (FEM2014-55057-P, 2015-2018).



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



# Índice

María Xesús LAMA, Elena LOSADA, Dolores RESANO. Los nuevos papeles del crimen. Alteraciones en los roles de género en la narrativa criminal: víctimas y agresoras .....	9
<b>La narrativa criminal escrita por mujeres en España. Una panorámica</b>	
Nancy VOSBURG. Cruces en la narrativa criminal femenina española: Reflexiones sobre la evolución del género .....	23
<b>Representaciones y discursos. Figuraciones de la violencia de las mujeres y hacia las mujeres</b>	
Javier ALONSO PRIETO. «¿Qué tienes entre las piernas, Pastora, qué tienes ahí?». La agresión sexual a un maquis trans* en <i>Donde nadie te encuentre</i> (2011), de Alicia Giménez Bartlett .....	39
Joana VIDEIRA. El cuerpo como huella, el discurso como herida. Palabra y resistencia en <i>Cicatriz</i> , de Sara Mesa.....	53
Catalina MIR JAUME. Víctimas (i agresores?) en els contes de Mercè Rodoreda.....	65
Nathalie BITTOUN-DEBRUYNE. Féés, déesses, saintes ou sorcières de tous les jours: femme et violence chez Fred Vargas.....	77
<b>Mujeres letales y la ciudad contemporánea. Figuraciones de la mujer criminal</b>	
Diana ARAMBURU. Las caras invisibles de Barcelona: reescribiendo los espacios de la delincuencia en las novelas «gris asfalto» de Anna Maria Villalonga.....	91
Nick PHILLIPS. Female Criminal Vengeance: Barcelona's 21 <sup>st</sup> Century Crisis in Laura Gomara's <i>Vienen mal dadas</i> .....	103
Java SINGH. Depictions of Patient Violence through Crochet, Nail Paint and Castration in <i>Noir</i> Short-Fiction from Latin America and India.....	115
Emma DOMÍNGUEZ-RUÉ. Patriarchy and Poetic Justice: Women as Victims and Perpetrators of Crime in Donna Leon's <i>Death at La Fenice, A Venetian Reckoning</i> and <i>About Face</i> .....	129

<b>Miradas que matan. Construcciones fílmicas y escénicas de la violencia</b>	
Federico Pous. Los legados de Antígona: violencia y política en <i>Ni Una Menos</i> , Argentina .....	145
Paula BARBA GUERRERO. A Site of Hope and Fear: Renegotiating Violence and Memory in Sarah Kane's Drama.....	155
Eva PARIS-HUESCA. Reivindicando el cine gínocriminal español: el proyecto pionero de <i>La ciudad perdida</i> , de Margarita Alexandre.....	169
María del Mar RAMÓN TORRIJOS. De la violencia extrema a la burla: la perspectiva feminista en <i>American Psycho</i> .....	179
Beatriz DOMÍNGUEZ GARCÍA. Women Heroes and Gender Violence: Victimization and Criminalization in <i>Jessica Jones</i> .....	191



# Los nuevos papeles del crimen. Alteraciones en los roles de género en la narrativa criminal: víctimas y agresoras

**María Xesús Lama**

Universitat de Barcelona

**Elena Losada**

Universitat de Barcelona

**Dolores Resano**

University College Dublin

Durante las primeras décadas del siglo XXI, y en especial en la segunda, se ha producido en España un auge sin precedentes de la narrativa criminal,<sup>1</sup> entendiéndose como narrativa también la textualidad fílmica<sup>2</sup> y no solo la literaria. A las intrigas históricas con templatario indispensable les han sucedido como fenómeno de cultura popular los *bestsellers* de la novela criminal nórdica y asistimos a una revitalización muy notable del viejo género. Este además siempre se ha resistido a su confinamiento en un paradigma estricto y único o a su aparente destino de «literatura de género», porque este *boom* se ha extendido desde la literatura más comercial hasta textos que manifiestan una voluntad de estilo y de literariedad más que notable. Y en esa narrativa criminal del siglo XXI ha habido muchos nombres de mujer, pese a la pertinaz invisibilización. Para cuantificarlos y estudiar las características de sus textos planteamos dos proyectos de I+D+I<sup>3</sup> cuyo resultado más visible para el público ha sido la página web-base de datos *online* [www.ub.edu/munce](http://www.ub.edu/munce), donde están catalogados a día de hoy 205 textos de 91 autoras. Los trabajos que reunimos en este volumen, algunos

1 Utilizamos esta denominación, procedente de la crítica anglosajona, en lugar de la más tradicional «narrativa policíaca», porque no todos estos textos tienen un detective o un policía como protagonista, pero todos contienen, en algún momento, un crimen o un delito y su investigación. Por otra parte, «novela negra» define de forma adecuada solo una parte de este corpus narrativo.

2 Es especialmente notable el auge del género criminal en series de televisión, tanto en las procedentes de Estados Unidos, como en las realizadas en España y en otros países europeos.

3 «Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales (MUNCE)» (FEM2011-22870, 2012-2014) y «Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres (VANACEM)» (FEM2014-55057-P, 2015-2018).

de ellos directamente fruto de estos proyectos, otros cercanos en la distancia, reflejan el interés por esta producción de autoría femenina.

Desde el ya lejano 1979, en que Lourdes Ortiz publicó *Picadura mortal*, la primera novela criminal moderna de autoría femenina en España, podemos dibujar toda una cartografía, incluso una genealogía. En primer lugar, las pioneras de los años ochenta: Marina Mayoral, Núria Mínguez, Josefa Contijoch, Maria Aurèlia Capmany y Maria-Antònia Oliver, entre otras. Tras ellas llegó el hito fundamental que significó en los noventa la serie de Alicia Giménez Bartlett con la inspectora Petra Delicado como protagonista. Ya en el siglo XXI, el mapa se ha ampliado notablemente con nombres como Berna González Harbour, Marta Sanz, Rosa Ribas, Cristina Fallarás, Empar Fernández, Teresa Solana o Margarida Aritzeta, a modo de —incompletísima— selección. Una cartografía que presenta relieves, posiciones estéticas y voluntades literarias de todo tipo, como también un arco ideológico amplísimo, desde la literatura radical de Cristina Fallarás o la novela criminal lesbiana de Isabel Franc y Susana Hernández al curioso caso de novela criminal católica que encarna Reyes Calderón.

Estas autoras han reformulado las estructuras, situaciones y, sobre todo, personajes de la narrativa criminal. Las nuevas investigadoras surgidas de su escritura —significativamente policías en su mayoría y significativamente personajes femeninos— son mujeres que se relacionan con la sociedad de manera muy diferente de la de los personajes masculinos clásicos de novela negra. Tienen vínculos sociales, familias, progenitores a los que cuidar, cuestiones pendientes con la maternidad, y tienen asimismo una conciencia distinta del cuerpo, un cuerpo que puede ser herido no solo en las formas tradicionales de la feminidad —el maltrato físico o sexual, por ejemplo—, sino también por una bala. En este sentido es especialmente relevante el estudio de la relación con su cuerpo de la comisaria María Ruiz —personaje de Berna González Harbour— gravemente herida en cumplimiento de su deber en casi todas las novelas.

Las autoras de narrativa criminal han alterado además profundamente las estructuras del género, han estirado sus costuras hasta los límites en los que sería ya irreconocible. La «fórmula criminal» se ha vuelto fronteriza con otros géneros —novela de terror, novela urbana o novela política—, manteniendo siempre su esquema básico: una ruptura del orden social —un crimen—, su investigación y —no siempre— la restitución del orden fracturado. Estas novelas han levantado acta de los cambios sociales que han afectado a los estereotipos de género, una evolución que se observa en las tramas e incluso en el lenguaje con que los personajes se expresan y que oscila entre la reproducción y la subversión de esos estereotipos. Han creado figuras de poder femeninas y les

han dado figuras masculinas subalternas, y de este modo han reformulado no solo los modelos de feminidad, sino también los modelos de masculinidad tradicionales en este género literario. Han ideado personajes femeninos con poder y con agencia, aunque ese poder, simbolizado en la pistola, las sitúe en un terreno ambiguo en cuanto a la relación entre mujer y poder. La cuestión es relevante desde el punto de vista teórico e ideológico: ¿la presencia de una mujer que ocupa un lugar en uno de los espacios empoderados más importantes del patriarcado significa un avance o la asunción definitiva de la legitimidad de ese poder? Amelia Valcárcel hace más de veinte años ya apuntó las difíciles relaciones entre mujer y poder, un poder que definió provocadoramente como «el mal del amo», y su veredicto fue diáfano: «[...] de esta forma sólo queda una vía abierta al par universalidad-igualdad: que las mujeres hagan suyo el actual código de los varones, por cierto, casi completamente señalable en la cuestión de los contenidos. Universalicemos definitivamente, contribuyamos al bien haciendo el mal. Si no los podemos hacer tan buenos, hagámonos nosotras tan malas» (Valcárcel, 1994: 164). Todavía hoy esta reflexión es pertinente como punto de partida para un análisis feminista de las figuras de policías, juezas o fiscales en estos textos y de su relación con las estructuras sistémicas de poder.

La narrativa criminal, muy pegada a la realidad y muy versátil siempre que se respete su estructura básica, es capaz de reflejar, quizás mejor que otros géneros literarios, los problemas y los temas de reflexión de una sociedad, especialmente si esa sociedad se encuentra en crisis, como ha sucedido en España en estos años. La narrativa criminal ha sido la correa de transmisión de las reflexiones sobre la vulnerabilidad social —que se ha acentuado en estos años de terrible crisis económica— y, de manera muy especial, ha explorado nuevas formas de representar la violencia o, mejor dicho, las violencias. Violencias contra las mujeres y también la muy perturbadora violencia de las mujeres, que desconcierta de igual modo a algunos sectores del feminismo y al más rancio patriarcado.

La cuestión de la violencia es hoy un tema candente, pero paradójicamente, a pesar de que su representación parece implícita en el mismo concepto de narrativa criminal, se ha estudiado muy poco cómo se representan desde el punto de vista literario esa violencia y esa vulnerabilidad. No tenemos todavía un mapa completo de la representación de las formas de violencia, de su topología, en el sentido que plantea Byung-Chul Han en su ensayo *Topología de la violencia* (2011). La intención de este volumen es contribuir a ello.

Los estudios que presentamos avanzan en el trazado de esta cartografía desde una clara perspectiva de género. Analizan distintas facetas de la violencia, tal y como se manifiestan en la narrativa criminal literaria y fílmica escrita por

mujeres, con un énfasis particular en las violencias contra las mujeres —personajes femeninos víctimas— y, como ya hemos apuntado, también en las violencias ejercidas por las mujeres —personajes femeninos criminales—, dado que desde hace unos años asoma en ciertos ámbitos del discurso filosófico feminista una interrogación sobre la violencia de las mujeres, más allá del arquetipo de Medea, la madre asesina, o de la viuda negra envenenadora. Como afirma María Xosé Agra:

La violencia perpetrada por las mujeres [...] acapara la atención de los medios y se habla de un creciente incremento. Aunque las estadísticas son bastante escasas y recientes, reflejan que el número de mujeres es aún significativamente pequeño en comparación con [el de] los hombres; sin embargo, su impacto es mayor, dándose una hipervisibilización mediática que, a su vez, suscita perplejidad y genera aparentes paradojas (Agra, 2012: 58).

La violencia de las mujeres es una cuestión incómoda y puede ser fácilmente tergiversada; pero, ya en la década anterior, casos como las torturas practicadas por mujeres del ejército de Estados Unidos sobre los prisioneros de Abu Ghraib en el contexto de la guerra de Irak obligaron a teóricas del feminismo tan relevantes como Adriana Cavarero a afrontar la cuestión, que era tan grave como para provocar una «catástrofe simbólica» en el feminismo de la diferencia: «El horror de Abu Ghraib es tanto más infame cuanto que su escena está llena de mujeres [...] se trata de una catástrofe simbólica» (Cavarero, 2009: 180). Aquellos hechos levantaron la alerta sobre una cuestión hasta entonces casi invisible y llevaron a la esfera pública una violencia considerada hasta entonces del ámbito privado e interpretada como antinatural y aberrante.

En el otro extremo se sitúa la violencia que afecta a las mujeres de manera particular, y en formas muy específicas: la violencia intimidatoria, la violencia sexual y, en su máximo grado, el feminicidio. La violencia de género —quizá violencia machista o violencia patriarcal serían denominaciones más acertadas, porque implicarían al sistema cultural que la ampara— se ha visibilizado en las últimas décadas, un hecho que se refleja, por ejemplo, en la cobertura de prensa de campañas masivas como la de «Ni una menos», en especialidades jurídicas como la criminología feminista o en la presencia cada vez mayor de este tema en la narrativa criminal. El fenómeno del *noir* doméstico surgido en los últimos años es un buen ejemplo de esta tendencia. Seguir indagando en esta faceta de la violencia es indispensable, ya que, como alertaba María Xosé Agra en la cita anterior, el fenómeno de la hipervisibilización de la violencia de las mujeres va a menudo acompañado de la tendencia a hacer invisible la violencia

contra las mujeres, hecho que se puede apreciar, por ejemplo, en el auge de los textos que empoderan a mujeres detectives «duras» e independientes, como la Victoria González de Cristina Fallarás, roles legitimados por el discurso posfeminista de las últimas dos décadas.

El presente volumen ofrece diversas perspectivas sobre ambas caras de la relación entre violencia y mujer, así como sobre otras violencias que se reflejan en el género criminal producido por mujeres. ¿Cómo se representa a las mujeres que sufren o ejercen violencia en ficciones criminales? ¿Cómo se ficcionalizan y se legitiman actos criminales perpetrados por mujeres en legítima defensa y con qué condicionantes se explica a estos personajes, cada vez más abundantes y visibles? ¿Cómo contribuyen estas nuevas figuraciones a desestabilizar los binarismos tradicionales como víctima/verdugo o ley/delito en un sistema «nómico», en el que el crimen es considerado una excepción en un sistema que se supone democrático y dotado de un amplio marco jurídico teóricamente respetado?

*Papeles del crimen* se estructura en cuatro partes que recogen estudios reunidos en torno a un motivo central, resumido en el título. La primera parte se concibe como un marco introductorio a cargo de Nancy Vosburg, que explica la evolución del género bajo el epígrafe «La narrativa criminal escrita por mujeres en España. Una panorámica». Vosburg rememora la situación de los estudios sobre novela criminal siguiendo su propia trayectoria como investigadora, desde una marginalidad que convertía la afición lectora en una pequeña extravagancia profesoral hasta la aceptación en círculos académicos, el aumento de la producción y los primeros congresos y publicaciones de monografías críticas. Su contribución a este volumen se erige por tanto como íncipit ideal, pues presenta una panorámica diacrónica que retrata el campo de estudio de manera excepcional como un árbol que asienta sus raíces en las pioneras clásicas, resiste a lo largo del siglo xx haciendo crecer un tallo que poco a poco se fortalece y explota en los años de transición en jóvenes ramificaciones que se multiplican en las últimas décadas. Reivindicando a María de Zayas como precedente, Vosburg analiza la narrativa criminal de mujeres y destaca la hibridación del género, por ejemplo, con la novela histórica y la sentimental, además de las peculiares variedades, como las novelas «gris asfalto». También llama la atención sobre la introducción de nuevos temas y la representación de nuevas identidades femeninas más allá de la figura de la víctima.

A partir de este capítulo introductorio, las contribuciones se agrupan en tres bloques temáticos que abordan las obras desde tres enfoques más o menos protagónicos, sin que podamos descartar la interseccionalidad: representaciones de la violencia contra la mujer y de la violencia de las propias figuras feme-

ninas, y las peculiaridades de esas representaciones a través de otros lenguajes, como el teatral y el filmico. La segunda parte está dedicada a las representaciones y discursos de la violencia de las mujeres y hacia las mujeres y recoge las contribuciones de Javier Alonso Prieto alrededor de la novela *Donde nadie te encuentre*, de Alicia Giménez Bartlett (Albacete, 1951); de Joana Videira con un estudio de la novela *Cicatriz*, de Sara Mesa (Madrid, 1979); de Catalina Mir sobre los cuentos de Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908-1983), y de Nathalie Bittoun-Debruyne sobre las novelas de Fred Vargas (París, 1957). A través de la obra de cuatro escritoras que pertenecen a generaciones diferentes podemos hacer un seguimiento representativo de la evolución de la sensibilidad social hacia diferentes formas de violencia en las últimas décadas, desde las primeras obras de Mercè Rodoreda en los años cincuenta hasta las nuevas perspectivas introducidas en el siglo XXI, como en la recientísima novela de Sara Mesa.

Alonso Prieto nos sumerge en los años de la posguerra española a través de la novela de Giménez Bartlett para presentar una realidad no menos marginal: la de la guerrillera Teresa/Florencio Pla, personaje real que podríamos definir como de sexo no binario, quien vive su condición en el entorno sumamente violento y represivo de la España franquista. La violencia se analiza aquí como fenómeno condicionado tanto individual como socialmente en cuanto el perpetrador posee una determinada condición psicológica y goza a su vez de un entorno social que estimula su agencia como ejecutor de los abusos para ratificar su posición de dominio. Al mismo tiempo se presenta la vulnerabilidad de la víctima en relación con el concepto de «pasabilidad» asociado a la deshumanización que implica el rechazo social a una identidad sexual disidente del binarismo, un rechazo acentuado por el contexto de brutalidad de una posguerra que consolida en el poder fuerzas represivas de cualquier disidencia política e ideológica. De este modo, la vulnerabilidad del sujeto disidente se acentúa, y se lo arroja a un espacio de exclusión y desprotección radical, hasta tal punto que trasciende el enfrentamiento político armado para atacar la esencia de su existencia a través de la burla, la humillación y el menosprecio.

La novela de Sara Mesa analizada por Joana Videira nos adentra en caminos más sutiles de la opresión, el sometimiento y la fuga. La modernidad se hace presente en una relación virtual que centra la acción en la ausencia del cuerpo y determina una lucha que se desarrolla en el plano discursivo, lo que dificulta la percepción de esa violencia que, aun así, ejerce un efecto aniquilador. Videira explora las redes invisibles que ahogan a la protagonista en una espera de las palabras del otro que la vacía de identidad, y ofrece una interpretación del desdoblamiento diegético de la novela entre lo que la narradora cuen-

ta que vive y lo que escribe, como una propuesta de novela de tesis que postula el rescate y reconstrucción del sujeto a través de la escritura.

Resultará ilustrativo para desmontar la tentación de pretendidas visiones evolutivas comprobar que el salto al pasado que introduce el estudio de Catalina Mir sobre la obra de una de las grandes pioneras, Mercè Rodoreda, analiza las figuraciones más desgarradas de la agencia femenina en la actividad criminal. La infanticida, la suicida y la asesina por interés planifican sus crímenes con eficacia, se conceden tiempo para reflexionar y adquirir seguridad en su decisión y en el propósito de lograr sus objetivos, aunque en realidad su potencial de acción se ahoga en un silencio que evidencia la imposibilidad de interlocución: la acción criminal se dirige en última instancia contra ellas mismas o queda en pecados de pensamiento que nunca llegan a ejecutar con su propia mano.

La parte se completa con un estudio de la obra de Fred Vargas que hace un repaso de la representación de personajes femeninos y violencia en el conjunto de sus novelas. Nathalie Bittoun-Debruyne destaca el empeño de la autora en presentar un mosaico de las interminables posibilidades que la realidad despliega ante nuestros ojos, razón por la cual el retrato de personajes femeninos es tan variado y sorprendente como la misma realidad cuando se huye de los puntos ciegos que habitualmente quedan fuera del foco de representación: las mujeres mayores, las inmigrantes, las trabajadoras de todo tipo o las mujeres solas que no entran en los esquemas de familia tradicional. La violencia también participa de ese empeño realista, y el estudio parte de las declaraciones de Vargas para confirmar a través de la obra ese rigor que desvela violencias ignoradas o silenciadas, crímenes olvidados, víctimas invisibles. Pero asimismo víctimas poderosas y mujeres miserables o crueles, como la vida misma.

Será precisamente la presentación de esa otra cara de la feminidad el *leitmotiv* de la tercera parte, centrada en las figuras que se arrogan el papel de agentes del mal. Bajo el título «Mujeres letales en la ciudad contemporánea. Figuras de la mujer criminal» se recogen análisis de la obra de Anna Maria Villalonga (Barcelona, 1959), Laura Gomara (Barcelona, 1989), Donna Leon (Montclair, 1942) y una visión comparativa de relatos *noir* de autoras de la India y Latinoamérica. Los textos estudiados en esta parte se distinguen por la centralidad que asume la urbe contemporánea —especialmente aquella posterior a la crisis económica de 2008— como generadora de situaciones de precariedad que maximizan la vulnerabilidad e invisibilidad de los personajes criminales, los cuales son, podría decirse, producidos por la propia ciudad. Los cuatro artículos ilustran las innovaciones y el desarrollo del género criminal a partir de la crisis económica reciente, cuando progresivas subversiones del gé-

nero producen la categoría de «novelas de la crisis», o lo que Empar Fernández denominaría novela «gris asfalto». Se trata de un tipo de novela urbana en la que la precariedad económica y social resulta determinante y hace que ciudadanas y ciudadanos ordinarios puedan convertirse, en cualquier momento, en agentes que ejecutan la violencia, y donde la ciudad se presenta como agresora y, al mismo tiempo, como víctima del declive económico y social.

En su análisis de dos novelas de Anna Maria Villalonga —*La mujer de gris* (2015) y *La sonrisa de Darwin* (2018)—, Diana Aramburu ilustra cómo la novela «gris asfalto» asume una posición ética y politizada que a la vez determina su estética literaria, con personajes corrientes que, indefensos frente a condiciones de injusticia social y económica que se han vuelto sistémicas, devienen protagonistas de tramas criminales o acciones violentas. En sus novelas, Villalonga expone una vulnerabilidad patogénica, un tipo de vulnerabilidad situacional agravada que conduce al debilitamiento de la autonomía y al aumento de la impotencia, no solo en el ámbito individual sino también en el colectivo. De este modo, sostiene Aramburu, la espacialidad y la (in)visibilidad están íntimamente ligadas en la novela «gris asfalto», en la cual se revelan «nuevas formas de vulnerabilidad, crimen y violencia» directamente ligadas a nuestro tiempo y espacio.

Inciendiando en la centralidad de la ciudad contemporánea como generadora de violencia y vulnerabilidades colectivas, Nick Philips nos adentra en un contexto en el que se ha declarado el fin de la crisis —una década después— pero donde el declive y la precarización persistentes delatan los efectos del capitalismo contemporáneo y refutan cualquier tipo de optimismo. A través de su análisis de la novela *Vienen mal dadas* (2017), de Laura Gomara, Philips reflexiona sobre cómo se ha vivido y recordado la crisis en la ciudad de Barcelona, y hasta qué punto es posible resistir sus efectos. Centrándose en la figura de Ruth Santana —una joven que mantiene dos trabajos para pagar la hipoteca de una casa que el banco ya le ha quitado, y que decide unirse a una banda criminal para pagar su deuda con la sociedad capitalista— y en su doble rol como víctima e investigadora *amateur*, la novela traza un mapa urbano de la Barcelona de la (post)crisis en la que los personajes, a pesar de sus acciones y de reclamar cierta autonomía económica, continúan atados a las asfixiantes limitaciones de una precarización cíclica y permanente.

Partiendo de la «política de la localización» formulada por Adrienne Rich y Rosi Braidotti, el texto de Java Singh nos transporta fuera de Barcelona hacia otras metrópolis donde también pueden trazarse condiciones de precariedad generadoras de violencia. A través de su análisis de 10 relatos incluidos en la serie *Akashic Noir* —en la que «ciudades máximas» como Delhi, Bombay, Ciu-



dad de México y Buenos Aires sirven de base clasificatoria—, los textos aquí analizados refutan la imagen cosmopolita y glamurosa de la urbe moderna como sitio de oportunidades con una intencionalidad clara de «gentrificación inversa». Las protagonistas de los relatos analizados por Singh no son artistas, intelectuales ni celebridades del imaginario metropolitano, sino mujeres trabajadoras, o reclusas en el espacio doméstico, o pertenecientes a grupos minoritarios marginales, todas ellas víctimas no solo de condiciones patriarcales opresivas sino también de la violencia sistémica crónica y persistente de estas ciudades inherentemente desiguales. A partir de la noción de precariedad formulada por Butler como una condición políticamente inducida y socialmente sostenida, se establece una conexión entre precariedad y violencia para describir los actos criminales cometidos por estas mujeres como «precaricidio», poniendo de relieve los condicionantes sociales explícitos que las conducen a la criminalidad. Los relatos aquí analizados no incluyen investigadores o policías, sino que es quien lee quien debe decidir dónde recae el peso de la culpa en el laberinto urbano que construyen las obras.

Un cuestionamiento ético similar se observa en el análisis que ofrece Emma Domínguez-Rué de tres novelas de Donna Leon: *Death at La Fenice* (1992), *A Venetian Reckoning* (1995) y *About Face* (2010), todas ellas localizadas en la elegante y turística ciudad de Venecia, que se desvela como una máscara tras la cual se esconden terribles formas de violencia económica y patriarcal. Y es como reacción a esa violencia que las mujeres devienen criminales en busca de retribución o venganza, lo que pone frente a un dilema ético al comisario que investiga los crímenes —y a quien lee— cuando todos los casos se archivan sin culpables declarados. La violencia ejercida debe ser penada por ley pero, asimismo, exige una justicia moral que se dirime fuera de las cortes.

El volumen concluye con la cuarta parte, «Miradas que matan. Construcciones fílmicas y escénicas de la violencia», donde se trazan distintos tratamientos de la violencia en una serie de propuestas escénicas, fílmicas y televisivas, desde *Antígona furiosa*, de Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), a las obras de Sarah Kane (Brentwood, 1971), pasando por adaptaciones fílmicas de textos literarios a cargo de Margarita Alexandre (León, 1923), Mary Harron (Bracebridge, 1963) y Guinevere Turner (Boston, 1968), hasta la reciente adaptación de la serie de Marvel *Jessica Jones* por parte de la plataforma Netflix. De maneras diversas, los autores y autoras de esta sección se interrogan sobre la representación y la representabilidad de la violencia en lenguajes que se trasladan del literario al teatral y el fílmico e, incluso, al de la manifestación ciudadana en las calles.

Es precisamente sobre este último aspecto en el que incide Federico Pous al interrogarse sobre la potencialidad política de la violencia cuando esta se trans-

forma en reclamo de justicia, mientras reúne en su análisis la figura clásica de Antígona, las diversas asociaciones de familiares de desaparecidos durante la dictadura argentina (Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S.) y el reciente movimiento feminista Ni Una Menos, que se manifiesta reclamando justicia por los feminicidios. Tomando como hilo conductor la reescritura de Antígona de Griselda Gambaro, *Antígona furiosa* (1988) —donde Antígona reclama justicia no ya por su hermano muerto sino por los desaparecidos durante la dictadura—, se analiza la búsqueda de justicia desde la figura griega hasta el presente como un legado político en el que la furia y la impotencia ante la violencia del Estado se transforman en elementos empoderadores que cuestionan el relato histórico heredado. Se propone la recuperación de Antígona como figura feminista que no solo desafía los límites de la representatividad y la representación, como sostiene Butler, sino que permite articular una manera propia de reclamo que, como es el caso de Ni Una Menos, pueda potencialmente prescindir de la estructura de la tragedia.

El interés por recuperar, revisar y a la vez denunciar las violencias pasadas —olvidadas o distorsionadas— explica no solo la eclosión de los estudios sobre trauma y memoria cultural en las últimas décadas, sino también, en gran medida, el proyecto político y artístico de autoras como Sarah Kane, tal como lo demuestra Paula Barba Guerrero en su texto. La exposición extrema de la violencia en la obra de Kane se articula como método de visibilización y denuncia que requiere, a su vez, la propia destrucción en el acto de representación, una violencia cuya corporeidad —doblemente evidente en el acto físico de la representación escénica— obliga a un inevitable reconocimiento —ya sea afectivo, físico o racional— por parte del espectador.

Pasando al plano de la adaptación fílmica, Eva Paris-Huesca recupera la única producción de cine *noir* español del periodo clásico dirigida por una mujer, *La ciudad perdida* (1955), de Margarita Alexandre, y expone cómo esta adaptación de la novela de Mercedes Fórmica subvierte y difumina el mensaje anticomunista y moralizante original para cuestionar la doble moral del discurso de la reconciliación del régimen franquista, en el que la mujer normativa cumple un papel central. Los diversos cambios en la adaptación de Alexandre favorecen una mirada más humanizadora y realista sobre los personajes y, quizás precisamente por ello, no ofrecen posibilidad de redención para los criminales, sean del bando que sean. Incidiendo en una lectura en clave de género, Paris-Huesca reivindica el papel de Alexandre como directora en una genealogía del cine *noir* tradicionalmente reservada a los hombres, en la que persistentemente se ha vuelto invisibles a las mujeres y en la que se ha desestimado el potencial subversivo de la lectura de Alexandre en favor del texto literario.

También en clave de género es la lectura que nos ofrece María del Mar Ramón Torrijos de la adaptación fílmica de la novela de Bret Easton Ellis, *American Psycho* (1991). Largamente criticada como una novela misógina, se sostiene que la adaptación de Mary Harron y Guinevere Turner en el año 2000 consigue a través de una lectura feminista aumentar el valor satírico del texto original, al desplazar la mirada fílmica de la violencia sexual sádica contra las mujeres —presente en el texto literario— hacia una visión paródica de la vanidad y la misoginia masculinas. Si bien la violencia contra las mujeres persiste en la adaptación de Harron y Turner, las creadoras evitan que la narración sea en exclusiva la de Patrick Bateman —el psicópata del título—, dando más lugar a los comentarios, las reacciones y, a veces, la burla por parte de las víctimas y personajes femeninos, en una narración festiva que expone los irrisorios valores que sostienen al protagonista masculino.

Si ello constituye o no un grado más de empoderamiento femenino es lo que cuestiona Beatriz Domínguez García en el último capítulo de esta sección y del volumen, con su análisis de la serie de Netflix *Jessica Jones*. Adaptada del cómic de Marvel al formato serial, Jessica Jones forma parte de una genealogía de investigadoras televisivas cada vez más popular, y que asumen cada vez más roles protagonistas. La representación de Jessica Jones como víctima de violencia de género y a la vez ejecutora de una violencia extralegal pone de manifiesto la compleja relación entre supervivencia y responsabilidad penal, entre poder e impotencia; sin embargo, sostiene la autora, la construcción que de ella hace la serie, recreándose en la violencia sufrida y abundando en tópicos y lugares comunes acerca de la victimización femenina, impide un cuestionamiento verdadero de las causas y delata las tradicionales dinámicas de género que operan en el texto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRA, María Xosé (2012). «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres». *Isegoría*, núm. 46, pp. 49-74.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos; México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HAN, Byung-Chul (2018). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- VALCÁRCEL, Amelia (1994). *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*. Barcelona: Anthropos.



**LA NARRATIVA CRIMINAL ESCRITA  
POR MUJERES EN ESPAÑA.  
UNA PANORÁMICA**



# Cruces en la narrativa criminal femenina española: Reflexiones sobre la evolución del género<sup>1</sup>

**Nancy Vosburg**  
Stetson University

## UNA VOCACIÓN INEVITABLE

Al contemplar la evolución de la narrativa criminal femenina en España, me puse a pensar en lo que despertó mi propio interés en las novelas detectivescas, negras, policíacas y *thrillers* de escritoras catalanas y españolas. Desde bastante pequeña mi madre me compraba o sacaba de la biblioteca pública los relatos de Ellery Queen y *The Hardy Boys*, y mi estantería incluía las obras completas (hasta la fecha) de Nancy Drew, con quien me identifiqué completamente, quizás por su nombre (¡mi tocaya!), quizás por su inteligencia, quizás por su *roadster*, coche que yo aspiraba a tener cuando fuera mayor. Buscaba o me inventaba crímenes y aventuras en mi propio barrio, para desempeñar el papel de esta detective *amateur*. Imagino que mi experiencia no fue única, que muchos «se han recreado» a través de lecturas semejantes. Recuerdo que leí la novela clásica *Rebeca*, de Daphne du Maurier, cuando apenas tenía unos ocho o nueve años. En el colegio me enfrascaba en los *thrillers* de espías de escritores como Ian Fleming y John Le Carré, pero luego empecé a descubrir novelas de crimen norteamericanas escritas por mujeres, como las novelas de Sara Paretsky protagonizadas por V. I. Warshawski. Se reforzó esta tendencia cuando, aun antes de salir del armario, descubrí a autoras de *thrillers* y novelas criminales lesbianas, como Clare McNab, Mary Wings, Katherine V. Forrest, Barbara Wilson, con sus dos protagonistas lesbianas (Cassandra Reilly y Pam Nilsen), y Sara Dreher, con su serie de Stoner McTavish. Devoraba con placer este subgénero, y me descubría a mí misma en las aventuras de estas atrevidas y valientes mujeres.

<sup>1</sup> Esta es una versión editada de la conferencia que di en la sesión de clausura del congreso internacional «Víctimas y agresoras. Violencia y género(s) en la narrativa criminal», que tuvo lugar en la Universitat de Barcelona el 4 y 5 de octubre de 2018. En aquella presentación incluí preguntas de Trivial sobre la narrativa criminal femenina en España para retar a los participantes del congreso.

Cuando por fin empezaron a salir novelas negras escritas por mujeres en España, fue un gran momento para mí. Antes de eso, no me sentía muy cómoda hablando sobre un género tan formulaico porque se suponía que una profesora de literatura solo leía «literatura de verdad»; era un placer secreto, culpable, del cual gozaba fuera de las instituciones académicas. Por lo visto, yo no era la única en experimentar tal fenómeno: he oído a muchas otras investigadoras del género confesar lo mismo. Después de descubrir las novelas de Maria-Antònia Oliver, decidí por fin hablar públicamente sobre este género popular en ponencias académicas que presenté tanto en el Nuevo Mundo como en Europa. Hasta ese momento mis investigaciones se habían centrado en las escritoras españolas en el exilio y las narrativas carcelarias de mujeres en España (este último, un tema bastante morboso que había empezado a deprimirme). En cambio, la novela negra femenina era un campo novedoso que no solo presentaba subversiones y giros sorprendentes sobre la fórmula tradicional masculina, sino que además hablaba de la justicia desde nuestra propia experiencia.

En 1997 di mi primera ponencia sobre las obras de Maria-Antònia Oliver en la Midwest Modern Language Association de Chicago; en 1998 presenté un estudio sobre la misma autora en el Congreso de la NACS (North American Catalan Society) en Barcelona, donde conocí a Maria-Antònia a través de una de mis mentoras, Kathleen McNerney. Al año siguiente, 1999, hablé en el X Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica en Querétaro, México, sobre los prototipos femeninos de la novela negra frente al nuevo milenio. En todos estos congresos me incluyeron en sesiones generales sobre la novela femenina contemporánea, ya que no había una masa crítica de ponencias sobre la novela negra hispánica.

En la primera década del nuevo milenio se empezaron a organizar congresos dedicados exclusivamente al tema de la novela negra en España y Latinoamérica. En 2002 mi gran colega Shelley Godsland organizó en Londres el primer congreso internacional sobre esta temática, llamado simplemente «The Hispanic Detective Conference», al cual acudió Alicia Giménez-Bartlett como invitada de honor. Al año siguiente, en Oporto, Portugal, se celebró un congreso enfocado en «mujeres malas» en la literatura luso-hispánica que, aunque no se centró exclusivamente en la narrativa criminal, sí atrajo a muchos ponentes que hablaron sobre el tema. Alicia estuvo allí también, junto con otra joven escritora, Yolanda Soler, que acababa de publicar su primera novela, *Malpaís* (2003). Y, en 2004, Shelley y Stewart King, de la Monash University de Australia, organizaron otro congreso internacional en Prato, Italia, que llamaron «Murder and Mayhem in the Mare Nostrum: Contemporary Configurations



of Mediterranean Detective Genres», en el cual participaron Maria-Antònia Oliver y Donna Leon como invitadas de honor.

Otra colega muy importante para mí en la promoción de actos y paneles sobre la novela negra femenina y lesbiana fue Inma Pertusa, quien organizó en 2008 las Jornadas Segovianas sobre la narrativa criminal escrita por mujeres. Las jornadas, patrocinadas por la Asociación de Mujeres Profesionales de Segovia, reunieron a Maria-Antònia Oliver, Alicia Giménez Bartlett e Isabel Franc, además de Shelley Godsdland, Jacky Collins y yo para comentar sus obras. Sé que no era verdad, pero parecía que estas tres escritoras eran las únicas que se dedicaban a escribir novelas de crimen en aquellos años, quizás porque eran las más presentes y las más novedosas, y porque habían escrito series.

Me acuerdo de cuán fácil era mantenerme al día en cuanto a nuevas escritoras del género hasta más o menos aquel año, 2008, cuando empezamos a ver una explosión de obras y autoras. Desde entonces han surgido tantas escritoras que se dedican a este género que es prácticamente imposible leer (y mucho menos analizar) sus numerosas obras y las innovaciones que presentan. Y por eso es tan importante el Proyecto Digital MUNCE (catálogo-base de datos sobre mujeres y novela criminal en España desde 1975) que Elena Losada Soler (Universitat de Barcelona – ADHUC), y su equipo crearon en 2012 y que siguen ampliando.

## UNA REFLEXIÓN PANORÁMICA

Algunas escritoras han optado por seguir el modelo policiaco de Giménez Bartlett, como Rosa Ribas, creadora de la comisaria Cornelia Weber-Tejedor, que hizo su primera aparición en 2007 (*Entre dos aguas*); Elena Castro, con su policía Clara Deza en el novelón *Y punto* (2008); Teresa Solana, con su subinspectora Norma Forester (*Negras tormentas*, 2011; *La casa de les papallones*, 2014); Carme Riera, con su *mossa d'Esquadra* Manuela Vázquez (*Natura quasi morta*, 2011); Dolores Redondo, con la inspectora Amaia Salazar en su trilogía (*El guardián invisible*, 2012; *Legado en los huesos*, 2013; *Ofrenda a la tormenta*, 2014); Laura Balagué, con su inspectora de la Ertzaintza Carmen Arregui (*Las pequeñas mentiras*, 2015); y Berna González Harbour, creadora de la comisaria María Ruiz en su trilogía policiaca (*Margen de error*, 2014; *Verano en rojo*, 2015; *Las lágrimas de Claire Jones*, 2017).

Otras escritoras han seguido el modelo de Lourdes Ortiz y Maria-Antònia Oliver, optando por investigadoras privadas, como Vicky González, creación de Cristina Fallarás en su obra *Las niñas perdidas* (2011), y Diana Dial, que apa-

rece en las dos novelas de tipo *cozy* de Maruja Torres: *Fácil de matar* (2011) y *Sin entrañas* (2012). Otras siguieron el camino que abrió Isabel Franc con Emma García, su inspectora de policía lesbiana, como Clara Asunción García con los casos de Cate Maynes; Susana Hernández, con su subinspectora lesbiana Rebeca Santana; y, más recientemente, Prado Velázquez, con su investigadora Rachel Bladovich en la novela *En blanco y negro* (2018). Y no nos olvidemos de una antecesora en el género criminal lésbico, la terrible Baby de Blanca Álvarez (*La soledad del monstruo*, 1991 y *Las niñas no hacen ruido cuando mueren*, 1998), ni de *72 horas*, de Lais Arcos (2004), que, en mi opinión, nunca recibió la atención crítica que merecía a pesar de tratar de un tema tan candente como el terrorismo global. En estos dos últimos casos, las protagonistas no son detectives, sino ciudadanas que se ven involucradas en crímenes y toman la justicia por sus propias manos.

Hay que señalar también a dos escritoras que introdujeron innovaciones importantes en el género negrocriminal femenino y son, por lo tanto, las más novedosas para mí: Rosa Montero y Antonia Huertas. En sus obras futuristas *Lágrimas en la lluvia* (2014), *El peso del corazón* (2015) y *Los tiempos del odio* (2018), Montero presenta a Bruna Husky, su investigadora privada medio humana, medio robot. Huertas, por otro lado, nos mete en el mundo del cibercrimen con sus dos novelas *Alterworld* (2015) e *Incognitus* (2018).

## ORÍGENES DEL GÉNERO NEGRO FEMENINO EN ESPAÑA

Al reflexionar sobre la evolución del género negro femenino en España, me gustaría plantear una pregunta que vengo «rumiando» desde hace años: ¿quién fue la primera «dama negra» española?, es decir, ¿quién fue la primera escritora que escribió narrativas detectivescas o de crimen? En casi todos los manuscritos en que se habla sobre el tema, la mayoría está de acuerdo en que fue Emilia Pardo Bazán, con su *Gota de sangre* (1911). Pero me pregunto si realmente no podemos retroceder, no unos años ni unas décadas, sino unos siglos, precisamente al siglo XVII con las novelas ejemplares de María de Zayas, sobre todo el segundo tomo, *Desengaños amorosos* (1647). Ciertamente, estas novelas tienen como enfoque central un crimen o una violencia que se cometió, en la mayoría de los casos, contra una mujer, sea un engaño, un maltrato emocional o corporal, un rapto, torturas e incluso asesinatos que los personajes se empeñan en enderezar en actos de venganza o justicia. La violencia de género llega a unos extremos verdaderamente atroces y espantosos en los relatos de esta obra. Como recordarán, el seguimiento y persecución del criminal constituye la trama cen-

tral de casi todos los relatos. Al considerar a Zayas la precursora de la ficción criminal femenina, la historia del género negro escrito por mujeres en la península ibérica se extiende notablemente.

## DESDIBUJAR ETIQUETAS

Borrar las líneas entre distintos géneros literarios, o «desdibujar etiquetas», como acabo de hacer (por ejemplo, novela ejemplar / novela de crimen) nos lleva a reconocer que semejante práctica abunda en obras recientes de varias escritoras de novelas de crimen. Hemos visto en general un rechazo de las fórmulas tradicionales que definían los varios subgéneros de tipo popular, como la novela detectivesca, la novela propiamente negra, la de suspense o *thriller*, la amorosa, la de ciencia ficción, etc. ¿Cómo se podrían clasificar las obras de Reyes Calderón, por ejemplo? Según Jeffrey Oxford (2017), tienen características de la novela policiaca, la novela negra y el *thriller*, en sus cuatro variantes: el *thriller* académico, el religioso, el político y el psicológico. Rosa Montero, por otro lado, combina la historia criminal con la amorosa en sus obras futuristas. En el caso de la trilogía de Lourdes López-Pacios Navío, tenemos a una criminóloga académica emparejada con un guardia civil, lo que subraya las diferencias de método en la resolución del crimen entre la detective *amateur*, que no tiene que adherirse a normas institucionales, y el detective, que está sujeto a protocolos estatales rígidos. La hibridación de géneros se manifiesta en esta trilogía, en que hay un arco amoroso que empieza en la primera de las tres novelas, *El ladrón de secretos* (2014), y termina en la última, *El camino de las rocas* (2016), lo que hace de estas obras no solo ficción criminal sino también ficción amorosa.<sup>2</sup> Y, para complicarlo aún más, la primera novela es asimismo un ejemplo de cruce entre novela de crimen y novela de memoria histórica, un fenómeno que encontramos también en las novelas de escritoras como Elena Moya (*La maestra republicana*, 2015); Estela Chacorro (su trilogía protagonizada por la profesora de arte Rebeca Turumbay); Rosa Ribas, con su primera novela, *Entre dos aguas* (2007); y, hasta cierto punto, Susana Martín Gijón, con las memorias que cuenta el personaje Paquita en la primera parte de su trilogía *Más que cuerpos* (2013). Rosa Ribas y Sabine Hoffman también recuperan la memoria histórica de los años cincuenta en España con *thrillers* como *Don de lenguas* (2013) y *El gran frío* (2014). Seguramente podríamos señalar otras obras en las que se

<sup>2</sup> La segunda novela de la trilogía, titulada *Tiempos de penumbra* (2015), fue publicada, como las otras dos, en versión eLibro de Amazon.

ve este fenómeno de la incorporación de temas de la memoria histórica y/o la hibridación de géneros.

### LA NOVELA «GRIS ASFALTO»

Otra novedad en el estudio de la ficción criminal se expresó en el debate que tuvo lugar en 2016 sobre la clasificación de sus distintos subgéneros. Como afirmó Anna Maria Villalonga en diciembre de aquel año:

Les classificacions ens ajuden a reconèixer, a delimitar, a estudiar, a entendre. Tanmateix, de vegades resulten feixugues i excessivament restrictives. Això passa quan no s'avenen a evolucionar, quan s'entesten a mantenir-se ancorades en interpretacions que, sovint a causa del pas del temps, ja no són del tot vàlides (Villalonga, 2016).

Desde aquel año se ha venido hablando de otra clase de ficción criminal, aplicando una denominación que inventó Empar Fernández para hablar sobre sus propias novelas: la novela «gris asfalto». Como dijo Fernández a principios de 2016:

Visto lo visto descartaríamos muchas obras que escapan a los estrictos cánones defendidos a primera sangre por algunos expertos obstinados en preservar las esencias de la negritud y [...] hemos empezado a referirnos a cierto tipo de novelas tremendamente oscuras como novelas «gris asfalto» (Fernández, 2016).

Según la descripción de Villalonga, las novelas «gris asfalto»:

[...] no solen incloure policies ni detectius [...], no hi ha procediments policials ni seguiments de les investigacions. El que més importa [...] és recrear la realitat autèntica, aquella més apropiada a nosaltres mateixos, aquella amb la qual ens podem identificar (Villalonga, 2016).

Villalonga señala dos obras de Empar Fernández: *La mujer que no bajó del avión* (2014) y *La última llamada* (2015); dos novelas de Lluís Llorca: *Si quan et donen per mort un dia tornes* (2012) y *Herències col·laterals* (2014); y la novela de ella misma, *La dona de gris* (2014), como ejemplos del fenómeno gris asfalto.

Elaborando más su definición, Villalonga afirma: «Interessen els personatges, per damunt de tot. Afrontar-los des de la seva interioritat, des de les seves

contradiccions i flaqueses, des de la seva quotidianitat» (Villalonga, 2016). Esto me hace pensar en la ponencia que dio Katarzyna Paszkiewicz el verano de 2018 en Cáceres sobre *El aniversario* de Inma Monsó, al que identificó como ejemplo del *noir* doméstico.<sup>3</sup> En su esencia, ¿no está el *noir* doméstico, partiendo de *Rebeca* de Daphne du Maurier, también emparentado con la novela gris asfalto? Dice Empar Fernández:

Personalmente, me interesa lo que ocurre entre el sofá, la mesa y la cama, lo que se esconde tras la apreciación de la vecina que afirma que el autor del delito es una buena persona y quiere mucho a sus hijos y a su mujer. El ámbito doméstico, familiar, laboral, de barriada, de vecindad. La novela «gris asfalto» no aborda temas como el crimen organizado o el espionaje industrial (Fernández, 2016).

Seguramente podemos pensar en muchas novelas de crimen que no siguen ni el formulario negro ni el policiaco. A mí se me ocurren algunas, como las de Isabel-Clara Simó, *Una ombra fosca, com un núvol de tempesta* (1991) por ejemplo; algunas de Maria Mercè Roca, como *Temporada baixa* (1990) o *Delictes d'amor* (2000); *El testamento de Regina* (2001), de Adelaida García Morales, y la novela lésbica de Esther Peñas *Los silencios de Babel* (2008). En todas ellas se producen crímenes, pero no hay detectives, ni procedimientos policiales, ni seguimientos de investigaciones. Es probable que existan muchas más. Por lo visto, novela «gris asfalto» es anterior a 2016; lo que sucede es que no teníamos una etiqueta apropiada para describirla.<sup>4</sup>

## NUEVAS TEMÁTICAS

La explosión de la narrativa negra femenina que se produce tanto en España como en Cataluña en la segunda década de este milenio nos ha introducido en nuevas temáticas propias del momento actual globalizado, a la vez que, desgra-

3 Este congreso, que tuvo lugar en los días 19-21 de junio de 2018, fue organizado por la Asociación Hispánica de Humanidades. Había tanto interés en la novela negra española que se organizaron tres sesiones sobre el tema.

4 En el congreso internacional «Víctimas y agresoras: Violencia y género(s) en la narrativa criminal» celebrado en la Universitat de Barcelona en octubre de 2018, Diana Aramburu, hablando sobre las obras de crimen de Villalonga, mantuvo que las novelas «gris asfalto» de esta escritora surgieron como respuesta a la crisis económica de 2008. No niego esta vinculación; sin embargo, creo que podemos expandir la definición básica que proponen tanto Fernández como Villalonga para incluir otras novelas de crimen, no necesariamente relacionadas con la crisis, en que no hay procedimientos policiales ni seguimientos de investigaciones.

ciadamente, persisten temas que esperábamos enterrar. Uno de estos últimos es el de la violencia de género, o la violencia doméstica por maltrato de la pareja. Recuerdo que, a principios de la primera década del nuevo milenio, el hecho de que España estuviera a la cola de Europa en lo que respecta a la violencia de género, desde el punto de vista de la conciencia y las prácticas sociales, policiales y jurídicas, impulsó a varios escritores de ambos sexos a utilizar sus novelas, cuentos u obras teatrales para denunciar esa situación tan lamentable. Ejemplos de obras que surgieron como respuesta a esta situación son las novelas *No me llames cariño* (2004), de Isabel Franc; *Impunidad* (2005), de Verónica Vila-San-Juan y Andreu Martín, y el cuento de Teresa Solana «Feina feta no fa destorb» (2010). Las formas de castigo que inventaron estos escritores para hacer justicia son realmente tremendas (como las «duchas» de heces que reciben los maltratadores raptados en la novela de Vila-San-Juan y Martín, o el desmembramiento del cuerpo del maltratador en el cuento de Solana). Por desgracia, la violencia de género sigue siendo tanto un problema social como un tema prevalente en la narrativa criminal femenina. Lamentablemente, y tal y como reflejó la intervención de Nekane San Miguel, magistrada de la Audiencia Provincial de Vizcaya, en el congreso «Víctimas y agresoras» de 2018, hasta la fecha solo se ha desarrollado el apartado 4 (que trata de los castigos) de la ley española de 2004 sobre la violencia de género.

Otro tema que no se ha resuelto todavía, como vemos en obras como *El hombre del corazón negro* (2011), de Ángela Vallvey, es la destrucción del medio ambiente, una continuación de uno de los temas recurrentes de Maria-Antònia Oliver. La degradación ecohumanitaria, ligada a la violencia de género por el común menosprecio hacia el sexo femenino y el medio ambiente por parte del prepotente capitalismo masculino, no ha cesado y, de hecho, ha aumentado con la producción y el consumo masivos. Como ha notado la teórica ecofeminista Mary Mellor, «concern for the vitality of the ecology of the planet is directly related to a concern for women's lives and experiences» (Mellor, 1997: 7). Seguramente la crisis económica que empezó en 2008 ha contribuido a la falta de recursos para enfrentar este problema, ya que han escaseado los fondos que podrían dedicarse a la preservación de la naturaleza.

En cuanto a nuevas temáticas, veo cuatro temas, con numerosas variantes, que parecen predominar en la narrativa femenina criminal actual. En primer lugar, varias escritoras están enfocando la crisis política y económica de la España actual, y resaltan sobre todo la corrupción en las esferas financieras, farmacéuticas, industriales y políticas, y en los sectores inmobiliario y de la construcción, en especial en referencia a sus efectos en cuanto a la identidad sexual. En segundo lugar, abundan también los temas que Eva Paris-Huesca (2017) y

otros han llamado «de espacios locales», es decir, crímenes, todos interrelacionados, que no son particulares de España, sino que forman parte de una red mundial de delitos perpetrados por el crimen organizado, y que tienen presencia y efectos en lugares concretos del país. Estos incluyen la inmigración masiva desde el Medio Oriente y el norte de África; el tráfico y la trata de mujeres esclavizadas y prostituidas por organizaciones globales; la degradación ecohumana, y el tráfico de armas y de drogas. En tercer lugar, el enfoque en nuevas identidades femeninas que va más allá del modelo de la mujer como víctima para explorar la violencia de las mujeres en contextos profesionales, personales y familiares, un campo que vienen desarrollando Shelley Godsland, Elena Losada, Katarzyna Paszkiewicz y Eva Paris-Huesca, entre otras. Y un último tema, quizás simplemente un *leitmotiv*, es el interés por las difíciles relaciones madre-hija que nos vienen presentando las escritoras de ficción criminal desde las novelas de Maria-Antònia Oliver, así como el desarrollo de lo que supone el embarazo para el cuerpo y la mente de la mujer.

## CURIOSIDADES

Es imposible citar a cada escritora o cada novela del género negro escrito por mujeres en la península; para eso está la base de datos desarrollada por Elena Losada y su equipo.<sup>5</sup> Pero, para concluir, quisiera aportar algunas observaciones, o más bien curiosidades, de las obras más recientes. Cuando Emilia Pardo Bazán dotó con una gran capacidad intuitiva al Sr. Selva, su detective *amateur*, rechazó el proceso de investigación establecido por Conan Doyle y basado principalmente en la lógica y el raciocinio. La intuición o las corazonadas siempre han sido atribuidas sobre todo al género femenino, un estereotipo que quizás aprovechen varias escritoras del género negro como característica fundamental de sus detectives femeninos. Desde Lònia Guiu hasta numerosas detectives ficticias de esta década, se ha resaltado el sexto sentido en el proceso de las investigaciones. En *El guardián invisible* (2012), de Dolores Redondo, por ejemplo, la tía de la inspectora Amaia Salazar le dice al marido de esta:

Claro que sí, cariño, tu mujer es una receptora natural, al igual que sus hermanas; todas son sumamente perceptivas, solo tienen que encontrar el vehículo adecuado con el que alcanzar su clarividencia, y Amaia es la que lo tiene más desarrollado... Mira si no qué trabajo ha ido a elegir, uno en el que además de método,

<sup>5</sup> La base de datos MUNCE/VANACEM puede consultarse en [www.ub.edu/munce/](http://www.ub.edu/munce/).

pruebas y datos, desempeña un papel importantísimo la percepción, la capacidad para vislumbrar lo que está oculto (Redondo, 2012: 120).

James responde: «Yo diría que es sentido común y una ciencia llamada criminología». Y la tía replica: «Sí, y un sexto sentido que funciona cuando eres una buena receptora» (Redondo, 2012: 120-121).

En el caso de Diana Dial, la detective *amateur* de las novelas íntimas o *cozies* de Maruja Torres, la intuición se manifiesta corporalmente: «Una avalancha de pequeñas dentelladas martiriza el estómago de Diana Dial. Se trata de la sensación puntual, infalible, que experimenta cuando algo no encaja en la versión de la realidad que se le ofrece» (Torres, 2011: 28).<sup>6</sup> Lourdes López-Pacios Navío también dota a su protagonista, Rebeca Dorado, de una clarividencia que se manifiesta corporalmente. Esta característica aparece ya en la primera novela, *El ladrón de secretos* (2014), cuando Rebeca visita a la viuda de la víctima de un asesinato y experimenta una reacción física al sujetar una foto enmarcada del difunto:

De repente me sentí mareada. Las náuseas amenazaron mi bienestar y un tremendo desasosiego me sobrecogió. Sentí que me faltaba el aire y que el corazón me latía a un ritmo acelerado. El marco se me cayó de las manos y el cristal se hizo añicos al estrellarse contra el suelo. Acababa de ver el mal... (López-Pacios, 2014: loc 638 de 5087).

Su sexto sentido se vuelve más y más visceral cuanto más se adentra en los crímenes de las novelas. A veces se manifiesta como una «sensación de opresión y ahogo en el pecho» (López-Pacios, 2014: loc 1325), otras veces como «una especie de martilleo sordo en las sienes» (López-Pacios, 2014: loc 4182) o «un fatídico presentimiento» (López-Pacios, 2014: loc 4267). En la segunda novela, *Tiempos de penumbra* (2015), Rebeca intuye inmediatamente que una de las víctimas del rapto ya está muerta: «Una ráfaga de terror recorrió mi cuerpo de arriba abajo, y cuando sacó la primera fotografía de la niña, creí que el suelo se abría bajo mis pies y que iba a caer sin remedio al abismo» (López-Pacios, 2015: loc 806). Si bien en esta novela parece que pierde su clarividencia, esta vuelve aún con más vigor en la tercera, *El camino de las rocas* (2016), lo que le provoca incluso una pérdida de conciencia, como cuando desaparece su hija. A estas alturas, sabe que su hija ha heredado su don especial de clarividencia, aunque

<sup>6</sup> Véase mi capítulo «Detecting the Orient: Maruja Torres's Cozy Crime Novels», en VOSBURG, Nancy y MOLINARO, Nina L. (2017)



su tierna edad no permite que la niña comprenda ni exprese bien lo que percibe, por lo que Rebeca tiene que interpretar los temblores violentos, los gritos de terror y el palabreo enigmático cuando la pequeña Clementina es visitada por los espíritus de las víctimas del asesinato.

Rebeca. Caí en la cuenta de que muchas de las protagonistas de las obras que iba leyendo se llaman Rebeca, quizás como homenaje consciente o inconsciente a la obra del mismo nombre de Daphne du Maurier: Rebeca Dorado en las obras de López-Pacios, Rebeca Santana de Susana Hernández, Rebeca Turumbay en las novelas de Estela Chocarro. Pero, tras indagar más en esta idea y no encontrar otros ejemplos de novelas de crimen con protagonistas llamadas Rebeca, solo puedo decir que la única curiosidad en este tema fue mi propia impresión de que abundaban las Rebecas en el género.

Lo que resalta en esta reflexión sobre la narrativa criminal femenina en España es que el género sigue evolucionando de maneras innovadoras, aun cuando la temática se ciña a crímenes que se obstinan en perpetuarse tanto en el ámbito social como en el político: la violencia de género, el asalto sexual y la violación, la corrupción política, el tráfico de personas y de drogas, y la devastación del medio ambiente, entre otros. Las escritoras contemporáneas se empeñan en buscar soluciones justicieras a los problemas actuales, aunque la justicia ofrecida solo se logre en el mundo ficticio. Pero sigue siendo un género importante por su capacidad de llamar la atención sobre los crímenes e injusticias que continúan perpetrándose contra las mujeres en la sociedad actual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, Blanca (1992). *La soledad del monstruo*. Madrid: Grupo Libro 88.
- (1998). *Las niñas no hacen ruido cuando mueren*. Barcelona: El Clavell.
- ARCOS, Lais (2013). *72 horas*. Madrid: La Tempestad.
- BALAGUÉ, Laura (2015). *Las pequeñas mentiras*. Barcelona: Ediciones B.
- CALDERÓN, Reyes (2008). *Los crímenes del número primo*. Barcelona: RBA Libros.
- (2010). *El último paciente del doctor Wilson*. Barcelona: Planeta.
- (2012). *La venganza del asesino par*. Barcelona: Planeta.
- (2013). *El jurado número 10*. Barcelona: Martínez Roca.
- (2016). *Dispara a la luna*. Barcelona: Planeta.
- CASTRO, Mercedes (2008). *Y punto*. Madrid: Alfaguara.
- CHOCARRO, Estela (2014). *El próximo funeral será el tuyo*. Madrid: Maeva.
- DU MAURIER, Daphne (1938). *Rebecca*. Londres: Gollancz.
- FALLARÁS, Cristina (2011). *Las niñas perdidas*. Barcelona: Roca.
- FERNÁNDEZ, Empar (2014). *La mujer que no bajó del avión*. Barcelona: Versátil.

- (2015). *La última llamada*. Barcelona: Versátil.
- (2016). «Lejos del negro absoluto». *Editanet, Espacio Literario y Artístico*, núm. 34, enero/marzo. <http://archivos.editanet.org/34/en-blanco-y-negro/index.html>.
- FRANC, Isabel (1999). *Plumas de doble filo*. Barcelona: Egales.
- (2002). *La mansión de las tribadas*. Barcelona: Egales.
- (2004). *No me llames cariño*. Barcelona: Egales.
- (2013). «El enigma de su voz». En LÓPEZ, Adriana V. y OSPINA, Carmen (eds.), *Barcelona negra*. Barcelona: Edhasa.
- (2014). «Sin tratamiento de cortesía». En PERTUSA, Inmaculada (ed.), *Fundido en negro: Antología de relatos del mejor calibre criminal femenino*. Barcelona: Alrevés.
- GARCÍA, Clara Asunción (2011). *El primer caso de Cate Maynes*. Barcelona: Egales.
- (2014). *Los hilos del destino*. Barcelona: Egales.
- (2014). «Un perro llamado Úrsula». En PERTUSA, Inmaculada (ed.), *Fundido en negro: Antología de relatos del mejor calibre criminal femenino*. Madrid: Alrevés.
- GARCÍA MORALES, Adelaida (2001). *El testamento de Regina*. Madrid: Debate.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (1997). *Día de perros*. Barcelona: Planeta.
- (1998). «Modelados en barro». En VV. AA., *Damas del crimen*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones.
- (1998). «Muerte en el gimnasio». En ENCINAR, Ángeles (ed.), *Historias de detectives*. Barcelona: Lumen.
- (1999). *Mensajeros de la oscuridad*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1999). *Ritos de muerte*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2000). *Muertos de papel*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2002). «La voz de la sangre». En VV. AA., *Doce cuentos cruentos*. Madrid: Suma de Letras.
- (2002). *Serpientes en el paraíso*. Barcelona: Planeta.
- (2004). *Un barco cargado de arroz*. Barcelona: Planeta.
- (2007). *Nido vacío*. Barcelona: Planeta.
- (2009). *El silencio de los claustros*. Barcelona: Destino.
- (2013). *Nadie quiere saber*. Barcelona: Destino.
- (2015). *Crímenes que no olvidaré*. Barcelona: Destino.
- (2018). *Mi querido asesino en serie*. Barcelona: Destino.
- GONZÁLEZ HARBOUR, Berna (2012). *Verano en rojo*. Barcelona: RBA.
- (2014). *Margen de error*. Barcelona: RBA.
- (2015). *Los ciervos llegan sin avisar*. Barcelona: RBA.
- (2017). *Las lágrimas de Claire Jones*. Barcelona: Destino.
- HERNÁNDEZ, Susana (2010). *Curvas peligrosas*. Madrid: Odisea.
- (2012). *Contra las cuerdas*. Barcelona: Alrevés.
- (2015). *Cuentas pendientes*. Barcelona: Alrevés.
- HUERTAS, Antonia (2015). *Alterworld*. Barcelona: Versátil.
- (2018). *Incognitus*. Barcelona: Versátil.
- LÓPEZ-PACIOS NAVÍO, Lourdes (2014). *El ladrón de secretos*. Aranjuez: Atlantis.

- (2015). *Tiempos de penumbra*. Amazon.
- (2016). *El camino de las rocas*. Amazon.
- MARTÍN GIJÓN, Susana (2013). *Más que cuerpos*. Sevilla: Anantes.
- (2014). *Desde la eternidad*. Sevilla: Anantes.
- (2015). *Náufragos*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2016). *Destino Gijón*. Sevilla: Anantes.
- (2016). *Pensión Salamanca*. Sevilla: Anantes.
- (2016). *Vino y pólvora*. Sevilla: Anantes.
- (2017). *Expediente Medellín*. Sevilla: Anantes.
- MELLOR, Mary (1997). *Feminism and ecology*. Cambridge: Polity Press.
- MONSÓ, Inma (2016). *El aniversario*. Barcelona: Destino.
- MONTERO, Rosa (2014). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.
- (2015). *El peso del corazón*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018). *Los tiempos del odio*. Barcelona: Seix Barral.
- MOYA, Elena (2013). *La maestra republicana*. Madrid: Prisa.
- OLIVER, Maria-Antònia (1983). «On ets Mònica?». En Ofelia Dracs (colectivo), *Negra i consentida*. Barcelona: Laia.
- (1985). *Estudi en lila*. Barcelona: La Magrana.
- (1987). *Antípodes*. Barcelona: La Magrana.
- (1994). *El sol que fa l'ànec*. Barcelona: La Magrana.
- ORTIZ, Lourdes (1979). *Picadura mortal*. Madrid: Sedmay.
- OXFORD, Jeffrey (2017). «Police Procedural, Hard-boiled, or Thriller?: Hybridized Novels by Reyes Calderón». En VOSBURG, Nancy y MOLINARO, Nina L. (eds.), *Spanish and Latin American Women's Crime Fiction in the New Millennium: From «Noir» to «Gris»*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 47-62.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1998). *La gota de sangre*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- PARIS-HUESCA, Eva (2017). «Female victims, heroines, and law enforcers: The polyphony of identities in Susana Martín Gijón's novels». En VOSBURG, Nancy y MOLINARO, Nina L. (eds.), *Spanish and Latin American Women's Crime Fiction in the New Millennium: From «Noir» to «Gris»*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 75-87.
- PEÑAS, Esther (2008). *Los silencios de Babel*. Madrid: Odisea.
- REDONDO, Dolores (2012). *El guardián invisible*. Barcelona: Planeta.
- (2013). *Legado en los huesos*. Barcelona: Planeta.
- (2014). *Ofrenda a la tormenta*. Barcelona: Planeta.
- RIBAS, Rosa (2007). *Entre dos aguas*. Barcelona: Urano.
- (2009). *Con anuncio*. Barcelona: Viceversa.
- (2011). *En caída libre*. Barcelona: Viceversa.
- RIBAS, Rosa; HOFMANN, Sabine (2014). *Don de lenguas*. Barcelona: Siruela.
- (2014). *El gran frío*. Madrid: Siruela.
- RIERA, Carme (2011). *Natura quasi morta*. Barcelona: Edicions 62.

- ROCA, Maria Mercè (1990). *Temporada baixa*. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- (2000). *Delictes d'amor*. Barcelona: Planeta.
- SIMÓ, Clara-Isabel (1991). *Una ombra fosca, com un núvol de tempesta*. Barcelona: Àrea.
- SOLANA, Teresa (2010). «Feina feta no fa destorb». *Set casos de sang i fetge i una història d'amor*. Barcelona: Edicions 62.
- (2010). *Negres tempestes*. Barcelona: Edicions 62.
- (2014). *La casa de les papallones*. Barcelona: La Magrana.
- SOLER ONÍS, Yolanda (2003). *Malpaís*. Barcelona: DVD.
- TORRES, Maruja (2011). *Fácil de matar*. Barcelona: Planeta.
- (2012). *Sin entrañas*. Barcelona: Planeta.
- VALLVEY, Ángela (2011). *El hombre del corazón negro*. Barcelona: Destino.
- VELÁZQUEZ, Prado G. (2017). *En blanco y negro*. Barcelona: Egales.
- VILA-SAN-JUAN, Verónica; MARTÍN, Andreu (2005). *Impunidad*. Barcelona: Planeta.
- VILLALONGA, Anna Maria (2014). *La dona de gris*. Barcelona: Llibres del Delicte.
- (2016). «Si no pot ser “negra” ... li direm “gris asfalt”». *Núvol*, 12 de enero. [www.nuvol.com/opinio/si-no-pot-ser-negra-li-direm-gris-asfalt/](http://www.nuvol.com/opinio/si-no-pot-ser-negra-li-direm-gris-asfalt/).
- VOSBURG, Nancy (2017). «Detecting the Orient: Maruja Torres's cozy crime novels». En VOSBURG, Nancy y MOLINARO, Nina L. (eds.), *Spanish and Latin American women's crime fiction in the new millennium: From «noir» to «gris»*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 63-74.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María (1983) [1647]. *Desengaños amorosos*. Madrid: Cátedra.

**REPRESENTACIONES Y DISCURSOS.  
FIGURACIONES DE LA VIOLENCIA  
DE LAS MUJERES Y HACIA LAS MUJERES**



«¿Qué tienes entre las piernas, Pastora, qué tienes ahí?». La agresión sexual a un maquis trans\* en *Donde nadie te encuentre* (2011), de Alicia Giménez Bartlett

Javier Alonso Prieto  
Universidad de Valladolid

## INTRODUCCIÓN

En febrero de 1949 Teresa Pla Meseguer, pastora y enlace de la Agrupación Guerrillera del Levante y Aragón, camina de regreso al mas de La Pastora, cuando un grupo de hombres dirigidos por el teniente Mangas de la Guardia Civil y compuesto tanto por guardias civiles como por somatenes deciden desnudarla y examinar sus genitales. Para lograr su objetivo amenazarán de muerte a Teresa. Esta agresión sexual sucede poco tiempo antes del paso a la clandestinidad de Teresa y su cambio de género; Florencio será su nuevo nombre y Durruti su apodo.

Alicia Giménez Bartlett nos presenta esta escena en su novela *Donde nadie te encuentre*,<sup>1</sup> que en el año 2011 ganó el premio Nadal. En ella da cuenta de una investigación por parte de un psiquiatra parisino, Lucien Nourissier, y un periodista barcelonés, Carlos Infante, que acuden al Maestrat en el año 1956 buscando a la Pastora, un ser mitificado y demonizado por la Guardia Civil y la prensa. Encontrarán a Florencio Pla Meseguer y podremos leer en primera persona sus respuestas a unas desconocidas preguntas por parte del psiquiatra. En la novela, este relato de vida contiene un capítulo dedicado en exclusiva a la agresión sexual sufrida por Teresa, ataque que sitúa como desencadenante de su decisión de tomar las armas y cambiar de género, versión que no concuerda exactamente con las ofrecidas por el propio Florencio en diferentes entrevistas en las que, sin desmentir la agresión, aseveraba que su paso al maquis se debió

1 No escribiré aquí sobre cómo se llevó a ficción la vida de Florencio Pla Meseguer, tanto en la obra de Giménez Bartlett como en la de Manuel Villar Raso, *La Pastora: el maquis hermafrodita* (1978 y 2011), ni sobre las consideraciones de la intersexualidad y transexualidad desde la historia de la medicina y la teoría *queer*; para estas cuestiones remito a la lectura de «Un maquis transexual en la narrativa contemporánea: el caso de Florencio Pla Meseguer» (Alonso Prieto, 2017).

al temor a ser torturado y asesinado por guardias civiles tras la masacre que el teniente Mangas coordinó en el mas de El Cabanil.

Aquí analizamos esta escena apoyándonos en la teoría *queer* y teniendo en cuenta los estudios historiográficos sobre este suceso, la significación de la violencia sexual contra la mujer y la transfobia social. Nuestro objetivo es mostrar que el relato de vida que ofrece el personaje Florencio Pla Meseguer —quien explica el acoso social recibido por su intersexualidad, su paso a la clandestinidad y su transición de género— sirve para ejemplificar toda la cultura de la violencia sexual y la transfobia. Alicia Giménez Bartlett posibilita otro tránsito a Teresa/ Florencio, el de monstruo a héroe, y otorga agencia e identidad a un personaje subalterno por excelencia (mujer, pastora, intersexual, trans\*, maquis, preso...).

## **VIOLENCIA SEXUAL, GUERRA Y ORDEN SOCIAL**

El estudio pionero *Against our will* (1975) de Susan Brownmiller documentó ejemplos de violación durante la guerra, pero su premisa básica, que la violación es «ni más ni menos que un proceso consciente de intimidación por medio de la cual todos los hombres mantienen a todas las mujeres en un estado de temor» (Brownmiller, 1975: 1), deja al margen las consideraciones culturales de la violación dentro del heterocispatriarcado y focaliza su análisis en presupuestos biológicos de superioridad física de los hombres con respecto a las mujeres, por lo que ha sido ampliamente criticada en la bibliografía feminista posterior. En la misma línea que Brownmiller está Foucault (1984) cuando habla de la equiparación entre la alimentación y el sexo, en el cristianismo y en la Antigüedad. Ambos apetitos estarían marcados por la naturaleza, y la moral consistiría en controlar esos impulsos.

Por otra parte, Foucault (1984), al hablar de las violaciones, recuerda los abusos sexuales del déspota que Aristóteles mencionaba en el libro v de su *Política* y plantea una estrecha vinculación entre la autoridad, el monopolio de la violencia y las agresiones sexuales. En esta misma posición se encuentra Virginie Despentes, quien, en *King Kong Théorie* (2007), considera las violaciones como una clara relación de poder ligada a la existencia del Estado y las fuerzas gubernamentales. Su posición feminista se apoya en la polarización sexista de la sociedad sustentada en el binarismo de género y cómo el Estado moderno diferencia la dominación corporal:

Les corps des femmes n'appartiennent aux hommes qu'en contrepartie de ce que les corps des hommes appartiennent à la production, en temps de paix, à l'État, en



temps de guerre. La confiscation du corps des femmes se produit en même temps que la confiscation du corps des hommes (Despentes, 2007: 27).

Las relaciones de poder en las que se asientan las sociedades heterocispatrilineales facilitan la desrealización del otro (Butler, 2004a), que provoca la explotación y la dominación en diferentes facetas. La violencia sexual es un ejemplo en el que se acentúa la fractura social que implica el binarismo y el patriarcado, y refuerza estructuralmente la sociedad capitalista a base de cotidianas situaciones de dominación y anulación de la autonomía individual.

Si hacemos caso a Despentes (2007: 50), la importancia de la violación no reside simplemente en el hecho mismo de ser vejada y forzada físicamente, sino que el trauma de la violación es parecido al de las personas que han vivido situaciones de estrés en combate. El punto en común es la sensación de muerte inminente. Butler reincide en este trauma y lo valora no tanto por el miedo a ser asesinada, sino por la sensación de enajenación que implica que tu vida no es tuya sino que está en manos de la voluntad de tu agresor:

[...] living in fear of it, planning more of it, if not an open future of infinite war in the name of a «war on terrorism». Violence is surely a touch of the worst order, a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over, without control, to the will of another, a way in which life itself can be expunged by the willful action of another (Butler, 2004a: 28-29).

## EL TENIENTE MANGAS Y LA BANALIZACIÓN DEL MAL

Isaac Rosa, en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), realiza un insólito ejercicio de reedición ampliada con comentario crítico de una obra por su mismo autor, y se dedica a escudriñar todos los lugares comunes, vicios estilísticos y parámetros culturales que poblaban su primera novela *La mala memoria* (1999). Una de sus dianas es la percepción cultural del mal<sup>2</sup> como rasgo psicológico de la personalidad humana que de forma romántica se erige por encima del contexto histórico, las ideologías políticas, los sistemas económico-

2 «Una vez más, el mal. No los intereses, no el enfrentamiento social, no el fanatismo ideológico. No, el mal. Nos quedamos más tranquilos pensando que hay hombres malos, malísimos, porque son identificables en su maldad, son descriptibles, son controlables, podemos imaginarlos. Es más fácil eso que concebir otro tipo de actitudes» (Rosa, 2007: 301-302).

políticos o el aparato jurídico del Estado. Isaac Rosa, novelista con explícita conciencia social y actitud crítica, se reconoce víctima de un tópico cultural que en muchas ocasiones ensombrece la compleja estructura social.

En ese mismo lugar común parece caer el historiador del maquis, Josep Sánchez Cervelló, quien en una jornada divulgativa en torno a Florencio Pla afirma: «El tinent Mangas, que és famosíssim perquè era un torturador compulsiu, un tio desequilibrat mentalment i bàrbar» (Sánchez Cervelló, 2017: 6'37"-6'47"). Las hipótesis caracterológicas acerca del sadismo del teniente Mangas no sirven para entender su ejercicio profesional. La satisfacción de orden erótico-pulsional que pueda sentir no es consecuencia directa de su deseo de ver sufrir al otro, sino una circunstancia colateral a su ejercicio del poder como autoridad militar. Zygmunt Bauman, en su obra *Modernidad y Holocausto* (1997), ya daba cuenta de esa desrealización del otro que formula Judith Butler (2004a), y entra de lleno en la cuestión de la crueldad cuando escribe: «La crueldad es social en su origen, mucho más que caracterológica. Es cierto que algunos individuos tienden a ser crueles si se encuentran en un contexto que elimina las presiones sociales y legitima la inhumanidad» (Bauman, 1997: 216). Dentro del sistema de orden y autoridad que marcaba el régimen franquista y, más en concreto, en la Guardia Civil como aparato militar de represión de proximidad, la moralidad desaparece y los actos dejan de poder ser valorados a este respecto como buenos o malos.

Estamos ante una burocratización del mal, por lo que aquí resuena el concepto de «banalización del mal» de que introduce Hannah Arendt en su libro de 1963 sobre el proceso a Eichmann. En este sentido, la agresión sexual a Teresa no responde a la personalidad del teniente que comanda el grupo que rodea a Teresa y la obliga a desnudarse, sino que obedece a la lógica de la agresión al cuerpo femenino como arma de guerra y represión. Durante los primeros años de la dictadura nacionalcatólica, se aplicaban todavía los castigos a las mujeres disidentes, y su cuerpo era el campo de batalla, a través de violaciones, palizas y humillaciones corporales, como raparles el cabello.

## VULNERABILIDAD Y PASABILIDAD

Hay que contextualizar la agresión a Teresa Pla en el asedio social que sufría por ser intersexual. La singularidad de su cuerpo motivó todo tipo de insultos y agresiones. Por eso, mientras el teniente Mangas utiliza su fusta para examinar su aparato genital, en nuestras cabezas no pueden dejar de resonar, a modo de pesadilla, las frases que, en la novela de Giménez Bartlett, gritaban los veci-

nos de la comarca de Els Ports persiguiendo a Teresa: «Teresot, Teresot, ¿qué tienes entre las piernas? Enséñanoslo» (Giménez Bartlett, 2011: 81).

El episodio de agresión y humillación a manos del teniente Mangas coincide también con otro concepto de Butler: «la distribución de vulnerabilidad». Esta distribución de vulnerabilidad es la cuestión social que señala «that there are radically different ways in which human physical vulnerability is distributed across the globe» (Butler, 2004b: 24). Algunas personas son consideradas más vulnerables a la violencia, pues su condición de humanos es puesta en entredicho: es el caso de Teresa en cuanto que mujer, intersexual y trans\*, así como de la comunidad LGTBI+ en su totalidad.<sup>3</sup>

Los límites del género humano están delimitados por el binarismo sexual impuesto. Nuestra diferenciación con el resto de los animales viene determinada por cuestiones de inteligencia y sociabilidad; pero, cuando hablamos desde un punto de vista fisiológico-biológico, el binarismo genital es el que marca los límites. De esta manera, un individuo intersexual queda excluido sin estar clara su pertenencia a la especie humana. Su disidencia biológica hará que sea tenido por monstruo; y su monstruosidad es uno de los caminos hacia el *otro*.<sup>4</sup>

Una vez excluido identitariamente, la liminalidad social conduce a los *otros*, y esto significa no solo que sean ajenos a la cohesión y solidaridad del grupo, sino también que pueden ser objeto de violencia, pues su humanidad ha sido puesta en entredicho y la violencia deja de considerarse tal. En este sentido es útil emplear el concepto de «desrealización del Otro» (Butler, 2004a: 35). Judith Butler comienza su análisis en el contexto del cambio simbólico acontecido tras el 11-S (Alonso Prieto, 2012); pero, como antecedente de la violencia contra los árabes, habla de la violencia contra las minorías sexuales y de cómo los estudios LGTBI+ se han hecho eco de ello. Resulta evidente que, cuando la sociedad, a través de sus instituciones médico-sociales, ha excluido a la comunidad LGTBI+, estos sufren un proceso de desrealización, de deslegitimización como humanos y, por tanto, como miembros de una sociedad civil. Esa usurpación cultural de una

3 «This is surely a question that lesbian, gay, and bi-studies have asked in relation to violence against sexual minorities, and that transgendered people have asked as they have been singled out for harassment and sometimes murder, and that intersexed people have asked, whose formative years have so often been marked by an unwanted violence against their bodies in the name of a normative notion of human morphology» (Butler, 2004b: 24).

4 La identidad de Teresa/Florencio es un claro ejemplo de interseccionalidad en el que conviven al menos tres categorías que le confieren la condición de disidente social, por lo cual es observada como antagonista del orden social: como intersexual, como guerrillero y como criada ganadera que habita al margen de la comunidad humana. En este sentido, sus circunstancias vitales le hacen enemigo del heterocisnormativismo, de la dictadura fascista y de la sociedad tradicional. Un claro ejemplo de deshumanización que precede y justifica cualquier tipo de violencia contra su persona.

instalación en lo real es un asidero ontológico que fomenta la violencia contra el *otro*, contra el que no es más que un espectro que desafía las leyes sacionaturales impuestas. El *otro* es irreal y, en consecuencia, su sufrimiento no existe.

El término *passing* (Garfinkel, 1990: 137) hace referencia al reconocimiento social de la identidad de género elegida por una persona, se aplica a las personas trans\* y supone la aceptación social de su determinación individual sin que esta sea percibida: «Passing means hiding the fact that you are transsexual and/or transgendered. Most people go to extraordinary lengths to live undetected as transsexuals» (Namaste, 2006: 590). En *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Nagore García Fernández (2017: 324) analiza el concepto y sostiene que la *pasabilidad* nunca llega a ser una condición estable, sino que queda delimitada por los diferentes contextos en los que se produce y acompaña toda la existencia de las personas trans\*.

En este reconocimiento social hay que tener en cuenta todos los aspectos performativos que afectan al género. Este concepto de pasabilidad es fundamental en la consideración performativa de la elección de género, pero también emerge con fuerza en el episodio de abuso sexual que Teresa sufrió por parte de un grupo de hombres bajo el mando de Mangas, teniente de la Guardia Civil. ¿Por qué? La clave de esta humillación no se explica únicamente en la condición femenina de Teresa, sino que reside también en su identidad intersexual, que era conocida en el valle, precisamente porque socialmente no era reconocida como fémina o, lo que es lo mismo, no pasaba por mujer. La concepción cultural del género, el binarismo en el que Teresa había crecido, exige que la pasabilidad sea una condición necesaria para la identidad de género. Las dificultades que encontraba Teresa para pasar por mujer, a pesar de cumplir con el canon cultural de género femenino en cuanto a su vestimenta y peinado, alentaban las historias que inquirían en su genitalidad y en si esta respondía a los estándares determinados por la ciencia médica. Dentro del ámbito de la transfobia y el acoso a los intersexuales, una de las principales acciones de abuso es la agresión sexual para observar su aparato genital, por lo que en muchas circunstancias la aceptación social que persigue la pasabilidad también significa evitar un episodio de violencia o agresión sexual.

Estos serían los casos más extremos; pero los teóricos de los estudios trans\* consideran violencia transfóbica los exámenes médico-forenses que sufren las personas intersexuales (Bettcher, 2013: 281). Así mismo, la continua intromisión de las personas *cis* en estas cuestiones, que ingenuamente suponemos provocada por el morbo y la ignorancia, también sería una forma de acoso en el que, sin haber violencia física, las secuelas psíquicas y anímicas son flagrantes, y constituye una forma de represión quizás más efectiva (Bassichis, Lee y Spade, 2013: 664).

Esta violencia cotidiana, ligada al binarismo de género, tiene tan hondo calado social que no solo afecta a la población intersexual y transexual, sino también a todas aquellas personas cuyas características físicas no se correspondan ni con los caracteres secundarios sexuales científicamente establecidos ni con la apariencia física externa socialmente aceptada y que pasan a ser considerados «sospechosos de ser trans\*»:

Although nonpassing transsexuals would seem to be foremost among those at risk, other individuals experience similar harassment, such as nontranssexual people with seemingly transsexual characteristics. Tall women with broad shoulder and men with wide hips and little facial hair are among those most likely to be mistaken for transsexuals (Namaste, 2006: 590).

Como hemos visto, la pasabilidad está en el epicentro de la violencia transfoba. Así sucede en el caso de Teresa/Florencio y así es reflejado en la novela de Alicia Giménez Bartlett.

### **DONDE NADIE TE ENCUENTRE, VIOLENCIA SOCIAL Y TRANSFOBIA**

En la obra de Alicia Giménez Bartlett, siempre en la parte que constituye el relato retrospectivo en primera persona por parte de Florencio, aparecen diferentes episodios de su niñez en los que sus vecinos mostraban su rechazo pues no la consideraban una mujer según la norma:

Teresot, Teresot, ¿qué tienes entre las piernas, Teresot?, ¿quién te ha hecho ese vestido viejo, esa falda larga y negra que te llega hasta los pies?, ¿de dónde te han sacado, Teresot, del cubo de la basura, de debajo de una piedra, de la tierra del cementerio, de dónde ha salido una niña como tú? (Giménez Bartlett, 2011: 80).

El personaje de Teresa en *Donde nadie te encuentre* es descrito como víctima de acoso continuo durante su niñez y adolescencia por su condición de intersexual. Violencia que alcanzaba todos los niveles de sociabilización, desde la familia<sup>5</sup> hasta

5 «Éramos siete hermanos: Vicente, José, Joaquín, Antonia, Vicenta, Juan y yo. Sólo tres chicas, pero Antonia y Vicenta me pegaban como si yo no fuera otra chica, como si no fuera la pequeña, como si alguien les hubiera dicho que tenían que matarme a golpes. “Esta nena, ¡qué disgusto!, ni siquiera se sabe qué es, la gente habla, murmura. ¿De dónde ha salido, madre, por qué ha tenido que tocarnos a nosotros?”» (Giménez Bartlett, 2011: 81).

los vecinos.<sup>6</sup> Ante el constante rechazo social y el acoso sufrido, Teresa tendrá la soledad como refugio contra las agresiones que recibía tanto desde un punto de vista de la crítica performativa, poniendo en duda su género por sus comportamientos, como de la inquisición anatómica, rechazando también su identidad femenina por sus genitales intersexuales. En la naturaleza, alejada del pueblo y del resto de las personas, conseguía disfrutar de su libertad y construirse identitariamente:

Iba a lo mío, nadie podría decirme que no corriera por el campo, hasta descalzo por las piedras en verano. Nadie vigilaba que no saltara las vallas con los dos pies a la vez, que no persiguiera a las ovejas y las hiciera balar del susto. Era mi manera de jugar y lo pasaba muy bien. Cuando estaba sola en el campo no era Teresa ni Teresot y lo pasaba muy bien (Giménez Bartlett, 2011: 80-81).

La soledad es su forma de resistencia frente a la categorización de género en la que parecía no tener sitio ni performativa ni corporalmente. En la naturaleza conseguía encontrarse a sí misma sin atender a ningún tipo de expresión de género. Esta presión en torno a su sexo y su identidad de género la llevaba a explorar su cuerpo en busca de su singularidad anatómica, comportamiento que era censurado por su madre, no tanto por la exploración genital sino por las conclusiones que podría extraer y que estas fuesen contrarias a la asignación de género femenino: «Al principio yo misma tenía curiosidad y me miraba ahí. Si mi madre me veía me reñía. “¡Eso no se hace! ¡Eres una niña y basta, a ver qué va a ser!”» (Giménez Bartlett, 2011: 80). Esa legítima necesidad de auto-exploración se transformaba en acoso y agresión por parte de sus hermanas y demás niños de la zona. Ligado a estas dudas sobre su identidad genital, el personaje de Florencio reflexiona sobre su comportamiento de niña y su correlación con la expresión heteronormativa de género.

«Teresot, Teresot, enséñame lo que tienes entre las piernas». Me pegaban y no les guardo rencor. [...] Y yo no era una niña graciosa y guapa. Era grande, renegrida

6 «“Teresa, Teresota, Teresot. ¿Cómo te llamas?” Teresa Pla Meseguer, para servir a Dios y a usted. “Teresot, Teresot. Teresot salta las vallas como un chico, corre como un chico, se sube a los árboles como un chico”. Con Teresot me quedé, pero no me importaba, tenía la fuerza que no tenían las otras niñas, ninguna se atrevía a pegarme como me pegaban mis hermanas porque les devolvía los golpes y las tumbaba, las hacía llorar» (Giménez Bartlett, 2011: 80). «Las demás niñas nunca querían jugar conmigo, tenían miedo de mí. Yo les decía: “Venid, venid, que soy una chica como vosotras”, pero no me hacían caso y corrían. A los chicos les arreaba. “Teresot, Teresot, ¿qué tienes entre las piernas? Enséñanoslo”. Y les arreaba, con tanta fuerza que al final me tenían miedo también» (Giménez Bartlett, 2011: 81).

del sol, con las piernas como las de un chico, y saltaba las vallas de piedra y me subía a los árboles y luego me tiraba de arriba abajo y me hacía cardenales en las rodillas y arañazos por todas partes, que siempre iba señalada y con las faldas negras rotas (Giménez Bartlett, 2011: 84).

En el pueblo seguía sufriendo el acoso, pero conforme creció ejercitándose en las labores ganaderas su fuerza física le permitió responder a la violencia recibida:

«Teresot, Teresot, ¿qué tienes entre las piernas, Teresot?» Cuando iba al pueblo y la emprendían otra vez con esa historia, ahora era muy diferente. Corría detrás del que se burlaba y si lo cogía le daba una buena tunda. Empezaron a respetarme porque pegaba fuerte (Giménez Bartlett, 2011: 104).

Alicia Giménez Bartlett dedica un capítulo al episodio de la agresión sexual por parte del grupo del teniente Mangas.<sup>7</sup> En esta ocasión se trata de seis guardias civiles y dos somatenes, agrupación mayor que la presentada por Manuel Villar Raso en su novela<sup>8</sup> y similar a la que recogen las entrevistas concedidas por Florencio,<sup>9</sup> la monografía del periodista José Calvo, *La pastora: del monte al mito* (2009: 408), y los últimos estudios historiográficos (Sánchez Cervelló, 2003: 315; González Devís, 2016: 149). Este capítulo es de los que contienen las respuestas de Florencio a su supuesto encuentro con el periodista Carlos Infante y el psiquiatra Lucien Nourissier. Giménez Bartlett enlaza inequívocamente este episodio de violación con el acoso que desde siempre sufría en relación con su genitalidad: «Teresot, Teresot, enséñame lo que tienes entre las piernas» (Giménez Bartlett, 2011: 84). Esta frase forma una serie con «Teresot, Teresot, que tiene bigote como un general» (147), «Teresot, Teresot, ¿qué tienes debajo de las faldas, Teresot?» (124) y «Teresot, Teresot, ¿qué tienes entre las piernas, Teresot?» (104).

7 Aunque con los recursos propios de la ficción narrativa y el saber hacer que como novelista atesora Alicia Giménez Bartlett, el origen de esta escena está en el epígrafe que José Calvo Segarra (2009) dedica al teniente Mangas.

8 El encuentro guarda cierta similitud con el descrito en la novela de Manuel Villar Raso *La pastora: el maqui hermafrodita* (2011 [1978]), en tanto que coincide en las condiciones climáticas y en la presencia e inevitabilidad de la agresión.

9 «Tenien curiositat per saber com una pastora era meitat home i meitat dona. Jo els havia venut tords, als sometents, i ells van contar la meua anomalia a la guàrdia civil. El "teniente Mangas" va fer cas omís de totes les regles i em van fer despullar, em van fer empomar fins que van assaciar la seua curiositat. I quan van acabar, em van dir: "bueno, a hacer bondad". I vaig sentir molta ràbia, molta impotència». Entrevista con Miquel Alberola en la revista *El Temps* (1988, del 29 de febrero al 5 de marzo).

El teniente Mangas es caracterizado reforzando su masculinidad heteronormativa: «aquel día venía gallito, con la fusta en la mano: era alto, de buena planta, del tipo que les gusta a las mujeres» (221). De los cinco guardias civiles no dice nada especial, pero sí que se detiene con los dos somatenes, que vestían de paisano: «Eran somatenes, dos hijos de puta, siempre armados, siempre con palizas a la gente por cualquier cosa, con amenazas y chulerías. Todos los somatenes eran así, por llevar un fusil en la mano se creían más hombres, y como nadie les pedía cuentas...» (221-222).

A continuación vuelve a hacer gala de la presciencia y dice que no venían a detenerla por colaboradora con la guerrilla revolucionaria: «Pero no, llevaban la sonrisa en las bocas y toda la malicia del mundo en los ojos y no se va a detener a un sospechoso con esa sorna en la cara. Yo no era una enemiga para ellos, era mierda, no era nada» (222). El personaje de Florencio coincide aquí con la teoría de Butler sobre la desrealización del otro. El teniente Mangas le preguntará si es hombre o mujer, ante lo cual Teresa responderá «Soy mujer y me llamo Teresa, usted me acaba de llamar por mi nombre» (222). Tras esto comienzan las amenazas, primero un somatén con una pistola y luego el teniente que exige su desnudez y ella se niega:

—Ahora mismo te vas a quitar el vestido y te bajas las bragas[,] que todos queremos ver lo que llevas ahí.

—Eso no lo voy a hacer —dije.

Los dos somatenes se pusieron como fieras, empezaron a darme empujones, me tiraban de la falda.

—¡Venga, mala puta, enséñanos el coño o te pegamos un tiro aquí mismo! —gritó uno.

El otro soltó:

—El coño o lo que tenga, que a lo mejor le sale una polla como la de un cabrón.

Se rieron todos. Luego Mangas levantó la mano:

—Ya está bien. Venga, chica, que lo del tiro va de verdad. Si te pegamos un tiro, te llevamos en un camión y te tiramos por un barranco nadie te va a reclamar. Con un perro sería más difícil, que suelen tener dueño, pero tú... Empieza ya a quitarte la ropa que sólo será un ratito y daño no te vamos a hacer. Luego te vas a tu casa y aquí no ha pasado nada (Giménez Bartlett, 2011: 223).

La escena habla por sí sola. Se refleja una amenaza física en la que el sexismo y la transfobia se dan la mano; solo cesa cuando Teresa obedece ante la voz de la autoridad, que reitera la amenaza de muerte si no accede a desnudarse como se le pide para poder observar detenidamente sus genitales y constatar si



su cuerpo cumple con la «noción normativa de la morfología humana» (Butler, 2004b: 24). El *modus operandi* del ajusticiamiento que le anuncian si no colabora repite el patrón de las sacas y paseos que las tropas sublevadas y los fascistas locales utilizaron durante la contienda bélica para provocar el terror entre la población civil y contribuir a un exterminio demográfico de la disidencia ideológica. Este tipo de represión continúa incluso después de la guerra y cobra protagonismo en las regiones donde la insurgencia se organiza para combatir la dictadura. La ley de fugas vuelve a planear como salvaguarda político-institucional para los crímenes políticos: «nadie te va a reclamar» (Giménez Bartlett, 2011: 223).

Ante la amenaza, Teresa prefiere seguir con vida y acceder a las órdenes que le vaya dictando el teniente Mangas: «No tenía miedo, pero ése fue el momento en que pensé si valía la pena morir y creí que no, quería seguir viva y la muerte estaba allí, a un paso, en mi cara, preparada para llevarme por siempre jamás» (223). Teresa sabe que de nada le servirá recurrir a su fuerza y resistirse como cuando se enfrentaba a los muchachos que la acosaban en su niñez o cuando se presentó en el baile (171) armada con un hacha para hacer frente a quienes habían anunciado que la desnudarían y expondrían públicamente su sexo. Ahora, la asertividad y su arrojo físico le servirían de poco, pues se encontraba rodeada por hombres armados que no dudarían en matarla si se atrevía a no ceder a sus requerimientos:

Me solté la cinturilla de la falda, que cayó al suelo. Debajo llevaba las sayas de lana para no pasar frío. Todos se habían quedado callados como en la iglesia. Me quité las sayas y entonces salió el pantalón corto que siempre me ponía debajo. Oí que soltaban algunas risitas, pero no dije nada. No tenía que decir nada, ni rogarles, ni llorar ni mirarlos a la cara. Paré un momento y entonces la voz de Mangas, tranquila, me mandó: *Quítate eso también* (Giménez Bartlett, 2011: 223).

Y me lo quité. Noté el frío que me traspasaba la carne que había estado tapada. Se acercaron todos. Hubo alguna exclamación, siempre malas palabras, ¡hostias!, ¡joder!... Alguien dijo: «¿Habíais visto alguna vez algo así?», pero no puedo decir quién habló porque no les miraba. Eso fue lo peor, escoger hacia dónde mirar. Al suelo, no. Miré hacia arriba, al cielo. El tiempo se me hizo largo, pero no quería pensar en nada. Entonces tuve que mirar por necesidad. Noté que algo frío me tocaba las partes. Era el teniente Mangas que con la fusta me levantaba lo que colgaba para verlo mejor. Entonces sí que tuve que apretar los dientes porque empecé a notar una rabia que me llenaba por dentro y que casi no podía aguantar. Me eché a temblar muy fuerte y ellos creyeron que era de frío. Ya no se reían. [...] Tras ver satisfecha su curiosidad el teniente de la Guardia Civil dio por finalizada

la inspección y le ordenó que se vistiera y retirara no sin antes reiterar sus amenazas, esta vez buscando el silencio: «Bueno, venga, ya está visto. Ponte la ropa que te vas a helar. Y ya sabes, a portarse bien. Ni una palabra a nadie. A la mínima que te vayas de la lengua, volvemos a buscarte y te enteras de lo que vale un peine» (Giménez Bartlett, 2011: 224).

La escena termina y el capítulo concluye también, Teresa se vistió y se marchó dejando a sus agresores hablando y riendo; llegó a su masía y se encerró en el cobertizo, donde descargó toda su ira autolesionándose a base de patadas y puñetazos en la pared. Lloró desconsolada y cayó en un profundo sueño, tras el que se marchó de madrugada a buscar su rebaño y encontrar el sosiego de la soledad en la montaña.

El episodio que aquí estudiamos es un acto de violencia arbitraria propia de la distribución de la vulnerabilidad que Butler señala en el prefacio de su libro y que Platero (2016: 237) recoge para explicar la transfobia. Los guardias civiles, que paran a Teresa Pla y la obligan a desnudarse para observar su genitalidad acompañando sus amenazas con vejaciones, no solo se ven auspiciados por su posición de autoridad armada represora, sino que, en este caso, se apoyan en que se encuentran ante una persona monstruosa ajena a su condición humana. La exclusión social de Teresa los impele a cometer el acto de violencia arbitraria, pues ontológicamente se sentirán reafirmados al comprobar la singularidad genital de Teresa que la condena al ostracismo y a vivir como una salvaje en la montaña.

La violencia no empieza en el acto de dominación militar avasallador y temeroso de la Guardia Civil, sino que se encuentra en la médula cultural de la civilización occidental. La violencia es estructural y responde a mecanismos de control biopolíticos. A través del relato en primera persona de Florencio Pla Meseguer, Alicia Giménez Bartlett logra que entremos en la mente de una víctima de violencia sexual, una persona intersexual y trans\* que ha de huir de la sociedad y combatirla para construir su identidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBEROLA, Miquel (1988). «La Pastora», el maqui del Maestrat». *El Temps*, núm. 193, pp. 46-49.
- ALONSO PRIETO, Javier (2012). «La realidad simbólica después del once de septiembre en la filosofía y la ficción actuales». *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 45, pp. 415-424.
- (2017). «Un maquis transexual en la narrativa contemporánea: el caso de Florencio Pla Meseguer». *eHumanista/IVITRA*, núm. 11, pp. 256-272.

- BASSICHIS, Morgan; LEE, Alexander; SPADE, Dean (2013). «Building an Abolitionist Trans and Queer Movement with Everything we've got». En STRYKER, Susan y AIZURA, Aren Z. (eds.), *Transgender Studies Reader II*. Nueva York: Routledge, pp. 15-40.
- BAUMAN, Zygmunt (1997). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- BETTCHER, Mae (2013). «Evil Deceivers and Make-Believers: On Transphobic Violence and the Politics of Illusion». En STRYKER, Susan y AIZURA, Aren Z. (eds.), *Transgender Studies Reader II*. Nueva York: Routledge, pp. 278-290.
- BROWNMILLER, Susan (1975). *Against our will. Men, Women and Rape*. Nueva York: Simon and Schuster.
- BUTLER, Judith (2004a). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.
- (2004b). *Undoing Gender*. Nueva York: Routledge.
- CALVO SEGARRA, José (2009). *La Pastora, del monte al mito*. Vinarós: Antinea.
- DESPENTES, Virginie (2007). *King Kong théorie*. París: Le Livre de Poche.
- FOUCAULT, Michel (1984). *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité 2*. París: Gallimard.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Nagore (2017). «*Passing*». En PLATERO MÉNDEZ, R. Lucas; ROSÓN VILLENA, María y ORTEGA ARJONILLA, Esther (eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Bellaterra.
- GARFINKEL, Harold (1990 [1967]). *Studies in Ethnomethodology*. Oxford: Blackwell.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia (2011). *Donde nadie te encuentre*. Barcelona: Destino.
- GONZÁLEZ DEVÍS, Raül (2016). *Tragèdies silenciades*. Castellón: Universitat Jaume I.
- NAMASTE, Viviane K. (2006). «Genderbashing Sexuality, Gender, and the Regulation of Public Space». En STRYKER, Susan y AIZURA, Aren Z. (eds.), *Transgender Studies Reader II*. Nueva York: Routledge, pp. 584-600.
- PLATERO MÉNDEZ, R. Lucas (2016). «¿Dónde está la ira trans\*? El asesinato de Roberto González Onrubia». En MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria, pp. 229-250.
- ROSA, Isaac (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.
- SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep (2003). *Maquis: el puño que golpeó el fascismo. La agrupación guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)*. Barcelona: Flor del Viento.
- SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep (2017). Ponencia oral en Jornada Centenari de Florencio Pla Meseguer, La Pastora, Morella, 27 de febrero de 2017, en [www.youtube.com/watch?v=X6nN2MnYqpk](http://www.youtube.com/watch?v=X6nN2MnYqpk).
- VILLAR RASO, Manuel (2011 [1978]). *La pastora: el maqui hermafrodita*. Bilbao: Albia.



El cuerpo como huella,  
el discurso como herida.  
Palabra y resistencia en *Cicatriz*,  
de Sara Mesa

Joana Videira  
Universitat de Barcelona

«LA VOLUPTUOSIDAD DE LA ESCRITURA»:  
PALABRA, CUERPO Y PRAXIS

*Cicatriz* es la cuarta novela de Sara Mesa y en ella se retoman algunos de los temas recurrentes de su narrativa: los espacios cerrados, la escasez de personajes, los escenarios agorafóbicos, la intersección entre la trama narrada y el trasfondo de las sociedades neoliberales, el consumo, la insuficiencia comunicativa, el aislamiento de los cuerpos, la praxis transformadora anulada por la reproducción de los códigos opresivos, la comunicación paralizante y el cuerpo derogado, entre otros.

Pero *Cicatriz* es también un recorrido —en el fondo y en la forma— por las posibilidades de liberación y empoderamiento que surgen en las topografías del neoliberalismo. Así, por un lado, en su contenido, la novela tematiza una vía —inhabitual, provisional y divergente— de liberación. La trama se construye en los espacios de la impostura, la ausencia del cuerpo, el narcisismo, la heterogeneidad de la experiencia y la violencia discursiva del personaje de la mujer. Por otro, y formalmente, la novela se constituye a través de una narración fría pero precisa que, por medio de una impasible voz en estilo indirecto libre, relata y desorganiza la cronología del argumento.<sup>1</sup> Se genera así una narración tensa y turbia que acompaña en la forma la trama que narra y que ocupa todo el espacio de la creación: de nuevo, forma y contenido.

*Cicatriz* es una cartografía de la incomunicación, un mapa de la claustrofobia a que está abocado el sujeto de las sociedades del neoliberalismo. Sus dos

<sup>1</sup> Una descripción muy buena y concisa de la voz narrativa de *Cicatriz* la da el crítico Martín Schifino (2015), quien afirma: «La voz narradora, una tercera persona impertérrita, que no yerra una coma siquiera ante la visión del descalabro, se limita a contarnos lo que se dicen [...]. “Todo es delicado, vaporoso y, al mismo tiempo, profundamente perverso”».

personajes principales —Knut y Sonia— establecen una relación virtual y a distancia, prácticamente incorpórea, en la que la palabra del hombre ejerce una opresión y una ocupación absoluta del cuerpo y la existencia de la mujer. La pregunta que planteamos incide precisamente sobre las consecuencias opresoras o emancipadoras de esa palabra virtual y falta de cuerpo que pauta la relación de los protagonistas. *¿Cuáles son las consecuencias* del establecimiento de relaciones intersubjetivas en la virtualidad del mundo incorpóreo digital, mediado únicamente por la palabra? ¿Qué ocurre cuando la materialidad del cuerpo está excluida o interpuesta por la pantalla? Al contrario de lo que quizás se podría esperar, la ausencia del cuerpo no genera más libertad —quizás sí más liberalización—, sino nuevas formas de opresión y violencia sobre el otro.

*Cicatriz* es el relato de una posibilidad de fuga de la opresión y la violencia a través de la ausencia del cuerpo y por la recuperación del discurso como praxis emancipadora. Mediante la narración de la recuperación de la soberanía del cuerpo por la palabra, la novela permite una reflexión sobre la vocación literaria como salvación y sobre el discurso como arma de rebelión y empoderamiento del cuerpo. Porque —y aquí reside el núcleo de la lectura que presentamos— en *Cicatriz* la palabra que se salva es, en última instancia, el medio con el que se reconquista el cuerpo del personaje de la mujer, Sonia. Por ello, porque el cuerpo está íntimamente ligado a la palabra, Sonia solo parece liberarse cuando, al final del relato, crea su propia obra literaria.

*Cicatriz* es una novela agorafóbica; los espacios narrados son casi siempre interiores, cerrados: habitaciones, despachos o salones. Con pocos personajes y solo dos principales, Knut y Sonia, la novela está tan poco habitada que la totalidad de cada escena está casi siempre ocupada por un solo personaje. Además de su escasez de personajes, el punto de vista de la obra se concentra casi exclusivamente en Sonia, lo que reduce aún más el espacio narrativo y lo hace, si cabe, *más comprensivo*.

La focalización en Sonia permite, además de la reducción obvia de perspectiva, que la narración se transmita casi exclusivamente por el personaje que es la víctima del asedio relatado. Este escenario narrativo, que reviste el relato de un persistente tono opresivo, permite también que se acompañe el proceso de la emancipación por la palabra y el empoderamiento del cuerpo que, como veremos, se constituye a través de la creación literaria. La novela puede ser leída, entonces, como el relato del camino que va de la opresión y constricción del cuerpo por la palabra, a la liberación y emancipación de ese cuerpo por la praxis literaria.

Quizás porque el cuerpo es la inevitabilidad que se gana en la emancipación de Sonia, la novela se nombra con una marca de la piel —la cicatriz— y

no con una del discurso —lo cual podría ser más exacto en la historia de una relación virtual y epistolar como la que mantienen Knut y Sonia—. Porque lo que se narra en *Cicatriz* es efectivamente la historia de la inevitable marca que imprime en el discurso un cuerpo cicatrizado. Como afirma Marta Sanz —autora con la que Mesa establece un diálogo abierto—<sup>2</sup> en *Monstruos y centauros*: «no podemos hacer borrón y cuenta nueva del peso del cuerpo, los trabajos, la repugnancia, los castigos infligidos en él. La cicatriz» (Sanz, 2018: 63). Esta memoria del cuerpo —«la cicatriz»— es la misma que el discurso de Sonia reivindicará a través de una creación literaria no capitalizable ni consumible. Sonia escribirá un libro que será un fracaso de ventas, naturalmente, porque la palabra que se pronuncia desde un cuerpo marcado exige significar el dolor y no ordenarlo, capitalizarlo ni hacerlo consumible.

La obra literaria que produce Sonia —de la que, como se verá, no se sabe nada— responde perfectamente a la condición de existencia de una creación literaria libre y revolucionaria como la que reclamaba Adrienne Rich: «No digo que, para escribir bien, o pensar bien, sea necesario hacerse inaccesible a los otros o volverse un ego devorador. Ese ha sido el mito del artista y pensador masculino, y yo no lo acepto» (Rich, 2010: 61). Esta es también la obra de Sonia, y algo de ello tendrá —así lo deseáramos— esta lectura. La propuesta que aquí se presenta es una vía crítica, una más, pero una que tiene en cuenta la condición documental del relato ficcional: documento de prácticas y posibilidades materiales que el texto contiene y de construcciones teóricas y afectivas que quiere comunicar. Esta interpelación del texto es, en palabras de Roland Barthes, la exigencia crítica y lectora que atiende al texto como un contravalor de lo consumible:

Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto [...]. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad [...]: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la *voluptuosidad de la escritura*, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto (Barthes, 2004: 2; las cursivas son nuestras).

2 Ambas autoras comparten no solo el mismo sello editorial —Anagrama—, que otorga el Premio Herralde de Novela del que Mesa fue finalista con *Cuatro por cuatro* (2012) y Sanz, ganadora con *Farándula* (2015), sino que entre ellas se citan —un buen ejemplo es la frase que abre *Cicatriz*, que es una cita de una obra de Sanz—, son invitadas juntas a eventos literarios o entrevistas y se presentan a los mismos certámenes. Aunque este tema sobrepase el presente artículo, hay que resaltar que Sanz y Mesa entablan un diálogo dentro y fuera de su obra narrativa. Un diálogo que se construye no tanto a través de los temas o la forma —aunque a veces también—, sino sobre todo de un proyecto literario en el cual el compromiso —*engagement*— en el campo literario es un elemento fundamental.

Esta «voluptuosidad de la escritura», que es la que entrevé Sonia en su proceso creativo, es también la moción que debería hacer actuar la crítica: su capacidad de establecer vínculos entre el texto fijo de la obra y las prácticas, expresiones, situaciones y estados mutables que la lectura suscita. El afecto, la voluptuosidad o la libertad lectora a los que se refiere Barthes no son, como quizás se podría esperar, movimientos que convierten la crítica en una cuestión personal, sino que, muy al contrario, «más bien la hace un asunto colectivo, una responsabilidad social» (Caspão, 2015: 127).

Ahora bien, sacar al lector de su intransitividad haciendo de la obra un «asunto colectivo» es necesariamente poner ese texto en relación, comunicarlo en una comunidad, socializarlo; así, leerlo ha de ser un regodeo. Leer es, entonces, una dispersión y una clausura y si, como afirma Françoise Collin, «[n]o podemos prescindir de historias» (2006: 131), también es cierto que se trata de una necesidad paradójica. Encrucijada: en el relato se concede la palabra y a la vez se la petrifica. Dice Collin:

Nos relatamos historias y éstas reducen, al mismo tiempo, a un actor a su aparecer e inmovilizan tal aparecer en la red de palabras que no son las suyas. Relatar es dar sentido a lo heterogéneo sin unificar. El relato perpetúa la acción y sustituye la acción (Collin, 2006: 131).

El relato se configura como el lugar paradójico pero fértil en el que se dice la acción y se es la acción, en el que se da forma a la experiencia, pero sin inmovilizarla, porque el significante está siempre atravesado en varios sentidos. Esta ductilidad del significante preserva la narración de los mandatos de consumación de la verdad: ya que el texto es un espacio de lectura transitorio, heterogéneo, afectado y complejo, los significados pueden entablar un diálogo inesperado, multiforme, inestable. Transcribir este diálogo es competencia de la crítica.<sup>3</sup>

Si la palabra puede ser movimiento y acción, entonces a una crítica responsable le cabe la obligación de hacer visibles esos espacios de la soberanía del discurso en los que el relato puede crear nuevas epistemologías. También, según Collin, el arte es el lugar de una representación que no es mera «presentificación» y vacía escenificación de la experiencia. El arte es el lugar en el que la ex-

3 Nora Catelli señala la responsabilidad de la crítica en la creación y pervivencia de los «cánones equivocados»: «las novelas falsamente subversivas, los poetas falsamente sublimes o nacionales, los autores falsamente buenos. [...] Eso sucede cuando se lee con el microscopio: una frase, un verso, una situación, una revelación —de lo fallido o de lo conseguido [...]. Los cánones equivocados quizá no sean otra cosa que el letargo de la crítica» (Catelli, 2017: n. p.).



perencia no es capitalizable y que por ello habla desde una atalaya privilegiada: «sin duda, sólo la obra de arte puede dar forma a esta memoria inconfesable que pasa a través de la malla del conocer, porque da forma sin representar, y delimita al designar lo ilimitado» (Collin, 2006: 124). El relato literario y la narrativa ficcional ocupan, sin duda, un medio privilegiado para representar y dar forma a esta «memoria inconfesable», a esta experiencia silenciada intangible para las otras formas de relato. Por ello, la mejor crítica que se puede hacer sobre —de, para, con— una obra es aquella que encuentra y lee en los intersticios del texto las formas de la memoria, las huellas de lo inconfesable y de lo negado, las expresiones de la subjetividad divergente no remisibles al orden capitalizable.

La voluptuosidad de la escritura —su goce— es su carnalidad, en tanto que ella transporta al cuerpo y el cuerpo ordena la praxis. La importancia de la creación literaria que descubre y libera a Sonia en la novela es la misma que Marta Sanz, no mucho tiempo antes, había anunciado: «es necesario contar historias y volver, en definitiva, a la literatura como forma de conciencia de la vida y como capacidad de nombrar y de intervenir en el mundo» (Sanz, 2014: 148). Esta es su posibilidad.

#### «RECORDEMOS QUÉ ES UNA CICATRIZ»<sup>4</sup>

*Cicatriz* es la historia de un movimiento probablemente circular, el relato de un empoderamiento no progresivo —no lineal, no funcional, no definitivo—. El relato de la emancipación de una mujer de una relación a distancia con un hombre con quien se escribe y al que solo ha visto una vez. Se trata de la historia de una mujer que se libera de una relación en la que había sido doblemente confinada: en la negación de la materialidad de su cuerpo y en la ocupación y desactivación de la autonomía de su discurso. Si la captura se hizo por la palabra, la liberación solo devendrá verdaderamente efectiva con la creación de un discurso propio: una obra literaria. *Cicatriz* es la doble historia de la palabra emancipada por el arte y del cuerpo de la mujer que la custodia y que se libera con ella. Se relata la liberación del cuerpo, pero se omite el siguiente paso; la duda que abre el texto deja el margen necesario para que la lectura no actúe como restricción. Quizás la mujer vuelva, quizás la novela sea un círculo y no una progresión, pero esta es la condición de libertad del texto literario: allí no hay compromiso que cumplir con ninguna verdad que no esté en él.

<sup>4</sup> «Recordemos qué es una cicatriz: la inevitable curación de toda herida, pero a la vez la persistencia de su memoria para no olvidar que un día nos hicimos daño» (Rosa, 2013: 9).

*Cicatriz* es una novela encerrada en la figuración de dos personajes, Sonia y Knut, que habitan la totalidad claustrofóbica de la trama y constituyen la única fuente de información subjetiva. Al ocupar la totalidad del espacio narrativo, no hay más información que la que ellos transportan, y la trama se hace secundaria en una construcción cuyo elemento narrativo dominante es el personaje.

Sonia y Knut se conocen en un foro literario. A cambio de una foto de Sonia, Knut le propone enviarle libros periódicamente. Los libros nunca son comprados, sino robados de grandes almacenes y franquicias librerías. A cambio, Sonia debe escribir reseñas, impresiones, opiniones o análisis sobre cada una de las obras. Progresivamente, las cajas de libros se van haciendo cada vez más pesadas y frecuentes. Se dilatan y ocupan más y más espacio, físico y temporal, en la existencia de Sonia. La relación abarca, en el tiempo de la narración, siete años, durante los cuales se ven una sola vez. En el día de su único encuentro Knut entrevé la cicatriz —quizás la que da título a la obra— en el cuerpo de Sonia.

Esta cicatriz —que es la cicatriz de una cesárea— ahonda en el diálogo con otra novela —*Amor fou*, de Marta Sanz (2013)—, un diálogo que comienza ya desde el epígrafe de *Cicatriz*, que es una cita de la obra de Sanz.<sup>5</sup> Este diálogo intertextual se hace *más* evidente en las coincidencias entre las protagonistas de ambas novelas: las dos llevan la cicatriz de una cesárea, y en ambas la narración lo enfatiza. Elisa de *Amor fou* y Sonia de *Cicatriz* transportan la misma cicatriz maternal, cicatriz exclusiva de la mujer, marca escondida y rechazada.<sup>6</sup>

Sin embargo, la relación que mantiene cada una con su cicatriz es muy diferente: si para Elisa de *Amor fou* la cicatriz es la palanca para el resentimiento y la violencia, en *Cicatriz*, y a pesar del lugar central en el título, apenas se alude a ella, y siempre fugazmente y de forma marginal. En la novela de Mesa la cicatriz es mencionada dos veces, al principio de la obra y al final de la relación y en ambos casos por Knut. La primera vez es en la escena que abre el libro y que es una prolepsis del único encuentro de los dos:

*Se te nota una marca*, le dice. Los ojos le brillan al hablar. Ella incluso puede notar el movimiento de las pupilas, que se le agrandan y empequeñecen por mo-

5 «El coche es extremadamente veloz, y las cicatrices se generan con la culpa y la culpa es una forma, más bien insípida, de enfrentarse al mundo» (Marta Sanz *apud* Mesa, 2017: 7).

6 «Su cicatriz ofrecida como el tallo rugoso de una planta. Aunque no mostrara su rechazo, es como si Adrián se hubiera tapado los ojos para no ver la consistencia amoratada del queloide y de la carne cosida toscamente» (Sanz, 2013: 81); «También había tu cicatriz, tu fea cicatriz» (Mesa, 2017: 182).

mentos. *La cicatriz de la cesárea*, añade [...]. *No me importa*, tartamudea él. Hace ademán de tomarla por el brazo, pero luego congela el gesto, como electrizado. *En serio, créeme. No me importa en absoluto* (Mesa, 2017: 7).

La segunda mención tiene lugar siete años después. En la última conversación que tienen antes de la ruptura, le dice Knut: «También había tu cicatriz, tu fea cicatriz. Te la vi, te lo dije, luego me arrepentí. Ahora me doy cuenta de cuán significativa era esa señal. Ni más ni menos que la constatación de una realidad que yo me empeñaba en disfrazar» (Mesa, 2017: 182). Entre la primera y la segunda alusión transcurre el núcleo de la historia de esta relación. Entre una y otra, Sonia es ocupada y se emancipa, pierde la agencia de su discurso y la recupera, escribe una novela y recomienza como autora.

La cicatriz de Sonia es una huella y un silencio. En *Cicatriz* la resistencia de Sonia se hace en el discurso y en la reapropiación de la autonomía de la palabra. Aquí la cicatriz no es la memoria que revive una herida abierta, sino la manifestación de la sutura que la cerró y por la que pudo volver a hablar y reconquistar el discurso.

## HABLAR: MOVIMIENTO FÍSICO

El término «discurso» contiene en sí la carga etimológica del movimiento, de la carrera y el desplazamiento. Discurrir remite a la *cursum*, a una sensación física y a un pensamiento material.<sup>7</sup> Materia afectiva: la crítica que quiere afectar y hacer del texto un sobresalto es también aquella que se resiste a la totalidad de una abstracción, que cambia la sentencia por una huella y el veredicto por una pista capaz de conectar con la experiencia.<sup>8</sup>

Con esto en mente, este artículo propone, desde el título, una lectura en sínfisis: *el cuerpo como huella y el discurso como herida*. Dos momentos que conforman la totalidad de la obra, que coexisten adheridos, pero no unidos. Estos rizomas son, por otra parte, aquello de lo que suele nutrirse la riqueza de una novela.

Así, por un lado, *el cuerpo como huella* remite a la cicatriz del título y al vestigio de una ausencia —una antigua herida— en la materia —la piel—. Una

7 «Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”» (Barthes, 2011: 11).

8 Es la archicitada y siempre vigente pregunta benjaminiana: «¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?» (Benjamin, 2009: 218).

cicatriz es como una estampa, es un mensaje de un dolor ausente impreso en el presente. En palabras de Isaac Rosa —en el prefacio de *Amour fou*, de Marta Sanz—, una cicatriz es la «inevitable curación de toda herida, pero a la vez persistencia de su memoria para no olvidar que un día nos hicimos daño» (Rosa, 2013: 9). Así, cuerpo como huella, virtualidad de la herida, cuerpo cicatrizado, dolor virtual pero permanente. Una cicatriz es, entonces, una marca necesaria: la útil memoria de un dolor.

Pero «cuerpo como huella» hace referencia también a una especificidad de la trama, a la relación amorosa a distancia que mantienen los protagonistas. El cuerpo del otro es una huella porque la materialidad se ha sustituido por la virtualidad del discurso. El cuerpo del otro es solo un vestigio, y los cuerpos que se separan son recreados en la fantasía del discurso. Son cuerpos diferidos, desplazados de su carnalidad y moldeados en el discurso. Son sin duda cuerpos torpes, incompletos.

Por otro lado, «discurso como herida» insiste en la violencia que manifiestan y a la vez generan los movimientos —que no progresión— de ocupación y recuperación del discurso de la mujer. Una de las formas en las que Knut consigue ejercer su ocupación más eficazmente es a través de su propia palabra y de su discurso insistente. Desde la distancia, Knut elabora un discurso excesivo, metódico y abusivo.

Es en este enclave entre el cuerpo retirado y el discurso dominador donde Sonia, desde su vulnerabilidad absoluta, apresada y dominada, elaborará su reconquista. La vulnerabilidad desde la que erige su soberanía nace de la palabra: la mujer se emancipa al hacerse autora. Así, «discurso como herida» es también una bifurcación: por un lado, la violencia sitiadora de Knut y, por el otro, la violencia discursiva que da paso a la emancipación material de Sonia. Esta es la expresión que la novela de Mesa elabora enseñando la ligadura invisible pero fatal que hace que un cuerpo se pueda liberar —o, por el contrario, obstruir y colapsar— a través de las voces que elaboran discursivamente la subjetividad.

Además de los protagonistas, hay otra voz que trabaja en la construcción del mundo narrativo: la voz narradora, cuya focalización externa se posiciona detrás de la mujer, desfigurando una realidad de la que apenas da indicios. Sobre este trasfondo —en su superficie— se posiciona una voz narrativa impasible, ciega —o miope— a los ángulos muertos de la cotidianidad de los personajes. Una voz que desordena la cronología del relato —siete años antes, dos años antes, cuatro meses después, un año antes, por esas mismas fechas...— y que avanza mediante saltos temporales, lo que desequilibra la estabilidad del *continuum* del relato y dificulta un acceso claro a los acontecimientos. ¿Qué se sabe de Sonia? Poco. ¿Y de Knut? Prácticamente nada.

Todo lo que esta voz calla es y no es el centro del texto. La voz narrativa es estrábica y su ojo desviado deja sin guardia los costados, los márgenes donde residen las claves de la lectura. Un material expulsado a la periferia del texto que habla de la inefabilidad del origen de la violencia del discurso, pero también del lugar enigmático desde el que emergen las lógicas de actuación de la resistencia de la mujer. Allí donde el ojo no alcanza, donde el texto no es capaz de formular un sentido, donde no hay estabilidad, ni lisura, ni homogeneidad, donde es imposible reconducir el discurso a la permanencia de un sentido, donde se está vulnerable y sin anclaje, en el que es también el único lugar fuera del alcance de la palabra controladora de Knut, allí es donde eventualmente se instaura la posibilidad de resistencia.

Ese es también el lugar donde la transformación de Sonia acontece y al que no se accede desde el relato. Una mujer se ha liberado: del discurso secuestrado a la creación de una obra. Sonia escribe un libro. La palabra herida se cicatriza. El relato no enseña nada de este proceso, lo único que dice es que el cuerpo fue secuestrado por el discurso y que también por el discurso se pudo liberar. Estas ausencias en el relato son creadas en gran parte por la voz narrativa a través de sus descripciones inciertas y poco fiables. Una voz que, desde el estilo indirecto libre, confunde las topografías que originan los discursos y desorganiza las fechas del relato.

Además de la voz narrativa, la construcción narrativa de los personajes se nutre de la correspondencia que intercambian. *Cicatriz* también es, no lo olvidemos, una reinterpretación del género epistolar. Con unos personajes que no se cruzan en el espacio, la carta y la escritura diferida es el vehículo privilegiado de la comunicación y la fuente primaria de información figurativa. Del mismo modo, también la carta se erige como el vehículo ideal para la ocupación de Knut. El motivo quizás lo explique su particular condición: la carta que se expide es una correspondencia que presupone al otro. Una carta es ya una *praxis* intersubjetiva. La correspondencia es una representación, la carta es una aparición del otro delante de mí. Precisamente esta idea la formula Michel Foucault en «L'écriture de soi»:

Escribir es, por lo tanto, «mostrarse», hacerse ver, hacer aparecer el propio rostro ante el otro. Y por ello hay que entender que la carta es a la vez una mirada que se dirige al destinatario [...] y una manera de entregarse a su mirada por lo que se le dice de uno mismo. La carta habilita, en cierto modo, un cara a cara (Foucault, 1992: 152).

Lo que destaca Foucault es que hay una materialidad subjetiva que la carta transporta y que se encarna en la virtualidad del otro que irrumpe en la lectu-

ra. Es por ello por lo que en *Cicatriz* las cartas son el caballo de Troya capaz de sitiar el cuerpo de la mujer. En el mundo del texto, un mundo agorafóbico, cerrado, atiborrado, las cartas son el vehículo con el que la hipergrafía de Knut obstruye todas las salidas. La carta es el vehículo de presencia y dominación con el que el discurso de Knut se hace progresivamente más intenso, desmedido y usurpador, dejando de comunicar para ejecutar la ocupación. Cada carta es un consumo y, en su exceso, una forma de deglución del otro.

Del mismo modo, y puesto que la abundancia de signos que emite Knut agota la posibilidad del significado, el único acto verdaderamente emancipador que puede ejercer Sonia es la creación de un sentido suyo, subjetivo y público. Sentido único y sin destinatario individual: no una carta sino una obra literaria. *Cicatriz* dibuja una sutileza: la abertura de una fisura por donde puede empezar a desangrarse el cuerpo del delito. Porque aquí es la palabra la que se hace veneno, cuchillo, pólvora, sogas; en ella es donde hay que buscar el crimen. Ante la parálisis del discurso es imposible gobernar la vida individual; a la paralización de la voz corresponde una perturbación de la «estesia», que tiene que ver con la percepción del propio cuerpo y la relación con otro cuerpo. En el cuerpo que rompe la continuidad con el cuerpo del otro, la subjetividad se debilita enormemente porque la palabra violenta sin la materia del otro deviene veneno. Si todo se hace virtual e incorpóreo, desaparecen los límites capaces de contener la violencia del otro.

*Cicatriz* traza así un itinerario posible de la resistencia del discurso inmerso en los territorios violentos. Sonia es arrinconada y desprovista de su palabra, pero es también por la palabra que Sonia recupera la capacidad de hablar desde un espacio que es suyo: discurso eximido de respuesta y de verdad, discurso artístico y por ello irremisible a una lógica homogeneizadora. Sonia se rebela y al hacerlo escribe y publica una ficción.

Finalmente, *Cicatriz* termina de forma ambigua, pues hay una ausencia cuyo sentido habrá que inventar. Por suerte, leer es un acto inventivo, es descubrir una de las configuraciones que el texto contiene y que la lectura destapa. De la misma forma, rastrear la violencia en las intersecciones entre la voz, el cuerpo y el discurso llevó esta lectura a lo que es, quizás, nada más que la expresión de un deseo: la ilustración de la emancipación por el arte o, retomando a Marta Sanz, la afirmación que «la cultura no es algo secundario ni se puede separar del trabajo político» (Sanz, 2014: 31).

No obstante, habrá que preguntarse si esta lectura es efectivamente una pieza de conocimiento o solo la expresión de un deseo, una invención, un baile crítico particular. La respuesta la podría dar Jacques Derrida cuando describe la labor crítica como «ese deseo de invención, que llega incluso hasta el sueño de

inventar un nuevo deseo, que sigue siendo contemporáneo, ciertamente, de una experiencia de fatiga, de agotamiento, de lo exhausto» (Derrida, 2017: 39). Tal como Sonia, hacer crítica es también apoderarse del discurso y del deseo, rescatarlo del agotamiento, crear nuevas epistemologías, nuevas formas de transitar —que no ocupar— la extenuación y la fatiga de los cuerpos ocupados.

En la ineludible pregunta de Françoise Collin frente a toda la expresión de resistencia en los territorios del neoliberalismo —«¿Cómo actuar, pues, sin acompañarse de la figura del dominio?» (Collin, 2006: 31)—, quizás la respuesta esté, como para Sonia, en un crimen de inadecuación y una violencia contra el discurso excesivo y paralizante: hacer criminal a la palabra, no dejar que salga impune y, tal como Sonia, herirla hasta que sangre contenido o enseñe sus cicatrices.

¿No es esta también la historia de un crimen? Nuestra propuesta es que sí y que *Cicatriz* es el relato de su ejecución.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2015). *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. PUJOL, Quim y ROZAS, Ixiar (eds.). Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- BARTHES, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (2009). «Experiencia y pobreza». *Obras*, II, 2. Madrid: Abada.
- CASPÃO, Paula (2015). «Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en el “hacer teórico”?». En PUJOL, Quim y ROZAS, Ixiar (eds.), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- CATELLI, Nora (2017). «Cánones equivocados: sobre el destino de Cabrera Infante y otros desvíos mortíferos». *Ctxt. Revista Contexto*, núm. 100, 20 de enero.
- COLLIN, Françoise (2006). *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria.
- DERRIDA, Jacques (2017). «Psyché. Invenciones del otro». Conferencia en Cornell University, 1984. En DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: La Cebra.
- FOUCAULT, Michel (1992). «A escrita de si». *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, pp. 129-160.
- MESA, Sara (2012). *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- RICH, Adrienne (2010). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Madrid: Horas y Horas.
- ROSA, Isaac (2013). «Peligro: novela de amor». En SANZ, Marta, *Amor fou*. Miami: La Perea, pp. 7-10.

- SANZ, Marta (2013). *Amor fou*. Miami: La Pereza.
- (2014). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- (2015) *Farándula*. Barcelona: Anagrama.
- (2018). *Monstruos y centauros. Nuevos lenguajes del feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- SCHIFINO, Martín (2015). «Palabras cruzadas». *Letras libres*, núm. 54, julio. <http://184.72.35.63:8080/revista/libros/palabras-cruzadas>.



# Víctimes (i agressores?) en els contes de Mercè Rodoreda<sup>1</sup>

Catalina Mir Jaume  
Universitat de Barcelona

## INTRODUCCIÓ

Els personatges femenins de Mercè Rodoreda —que són la majoria en l'obra de l'escriptora, i quasi sempre el punt de fuga de la narració— fa dècades que són objecte d'estudi, especialment des de la perspectiva psicològica. L'any 1987 Geraldine Cleary Nichols proposa una classificació d'aquests personatges en dos grans grups en funció del seu perfil: «[...] the innocents or victims and their opposite number, for which English at least has no ready-made label. Winner? Survivor?» (1987: 171). Quatre anys més tard, el 1991, Maryellen Bieder reprèn les paraules de Nichols i fa distinció entre «las víctimas y las voluntariosas» (1991: 95), no «triunfadores» ni «supervivientes».

Tot i que pot semblar anecdòtica, aquesta lleu vacil·lació terminològica és símptoma d'una qüestió no resolta i d'interès per als estudis de la narrativa rodorediana. Existeix consens en el fet que hi ha, entre els personatges femenins de Rodoreda, un grup format per les dones-víctima, però no queda tan clar qui són les altres, les que conformen el grup antagònic. Podrien ser, per ventura, les agressores? Ens disposem a avaluar la validesa d'aquesta etiqueta amb l'anàlisi de quatre narracions de l'autora, tres del recull *Vint-i-dos contes* (1958) —«Divendres 8 de juny», «Abans de morir», «Fil a l'agulla»— i un de *La meva Cristina i altres contes* (1967) —«Una carta»—. La selecció d'aquests quatre relats respon al fet que tots presenten una dona que exerceix alguna mena de violència, i en alguns casos és el mateix subjecte femení l'única persona que té coneixement d'aquesta violència.

L'estudi d'un corpus tan limitat de textos no ens conduirà a conclusions definitives ni generalitzables a tota l'obra de l'escriptora, però sí que ens brindarà una aproximació a la resposta de l'interrogant plantejat: la possibilitat de concebre un grup d'agressores entre els seus personatges femenins. Així ma-

<sup>1</sup> Aquest estudi ha estat en part possible gràcies a un ajut per a la formació de professorat universitari (FPU) del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats (referència FPU17/04873).

teix, ens permetrà de parar atenció a algunes qüestions suggeridores, com ara: com són les dones agressores de Mercè Rodoreda i en quines circumstàncies es troben? Qui és l'objecte de la seva violència? Quin tipus de violència exerceixen? I, en tant que violència exercida per una dona, la podem interpretar com a senyal o via d'emancipació femenina?

Amb relació a aquesta darrera pregunta, cal tenir en compte que la figura de l'agressora trenca la norma cultural home-violent i dona-pacífica, i transgredeix les prescripcions socials de la feminitat (Agra, 2012). Tradicionalment, les dones violentes han estat titllades de boges i definides com a éssers que no actuen com ho farien en circumstàncies «normals», si no patissin algun desequilibri. En altres paraules: la dona no és violenta per naturalesa ni per voluntat pròpia, ho és per accident. Comprovarem, doncs, si el retrat rodoredià de la dona agressora coincideix o no amb aquest paradigma.

## LA VIOLÈNCIA DE LA DONA EN ELS CONTES DE MERCÈ RODOREDA

El primer dels contes que analitzarem és «Divendres 8 de juny», un text que protagonitza una dona de la qual no sabem el nom ni l'edat, però de qui obtenim informació de manera progressiva fins a comprendre que és una indigent: es troba sola, físicament descuidada i adolorida, sense llar ni recursos de cap mena. A més, ha tingut un nadó fa poc, fruit de la violació de dos homes patida després d'haver quedat «sense feina i sense casa» (Rodoreda, 1958: 192).<sup>2</sup>

En la primera escena del conte, la dona alleta la criatura davant d'un riu. Quan la nena acaba d'alimentar-se i s'adorm, apareix un home —que per la descripció podem inferir que és, també, un indigent— que se la mira i comenta: «Duia gana, oi?» (186). La mare, hostil, estreny la criatura contra el pit, com si volgués protegir-la, i no respon a les interpel·lacions del desconegut més que amb una «mirada dura» i contenint el respir «entre les dents closes», de manera que l'home acaba allunyant-se: «Bé, bé, tant se val. Ja veig que no ets de mena enraonadora» (186). Un cop sola, la protagonista assassina el nadó llançant-lo al riu lligat a una pedra:

Deixà la criatura adormida a terra. A dues passes hi havia una pedra. L'agafà i començà a cabdellar-hi un cordill brut que s'havia tret de la butxaca [...].

<sup>2</sup> Citaré sempre d'aquesta edició, de manera que d'ara endavant només indicaré les pàgines en què es troba el fragment reproduït.

S'apropà a la criatura i s'agenollà al seu costat. A poc a poc li passà el cordill sota el cap. [...] s'apropà a l'aigua [...]. La llençà amb tota la seva força.

Se sentí soroll d'aigua esquinçada. El cos flotà un instant i desaparegué tot d'una com si l'haguessin estirat brusquement (186-187).

Comès l'infanticidi —deixem de banda ara el paral·lelisme amb *La infanticida*, de Víctor Català—, la dona camina fins a una terrassa amb taules i cadires ran de la carretera, s'asseu i demana una beguda. Al cap d'una hora arriben dos homes, clients habituals del lloc, que es fixen en ella i s'interessen per saber qui és. Demanen vi i s'asseuen a la taula de la dona amb la intenció de fer-la «xerrar» —«Jo la faré xerrar, mestressa, ja ho veureu» (189)—, apropament al qual ella respon amb un «moviment de bèstia sorpresa» (189) i, al cap de pocs minuts, trencant l'ampolla de vi i agredint un dels homes mentre l'altre tracta de desarmar-la.<sup>3</sup>

Tot d'una es sentiren crits a fora i soroll de vidre trencat.

—Bèstia, més que bèstia!

[...] L'àrab tenia el braç de la noia agafat amb totes dues mans i l'hi torçava per fer-li deixar anar el coll de l'ampolla trencada. Ella es debatia i amb la mà lliure li picava furiosament la cara. L'altre s'embolicava la mà amb un mocador. Hi havia sang sobre la taula i a terra. —Bèstia, més que bèstia! —A l'últim el tros d'ampolla li caigué de la mà.— Deixa-la estar, no veus que té el diable al cos? Deixa-la estar! —La noia féu un xisclé i es quedà panteixant tot fregant-se el braç adolorit. Després se n'anà a poc a poc. Quan fou a la carretera es posà a córrer (190-191).

No passen desapercebuts els qualificatius amb què tant personatges com narrador fan referència a la dona: és vista com una «bèstia» —que en veure un desconegut no parla, sinó que conté el respir entre les dents closes talment un animal espantat, hem llegit— i una persona posseïda pel «diable». L'animalització de la protagonista és l'estratègia racional amb la qual s'explica la reacció violenta que segueix l'aproximació dels dos homes. Des de l'altra perspectiva, la de la protagonista, podem llegir l'apropament no desitjat com una invasió territorial que la incomoda —un element també present a l'inici del conte «Abans de morir», que abordarem més endavant—. Els dos personatges masculins s'acosten i s'asseuen a la taula on ella és sense miraments, amb ganes de gresca —«No

<sup>3</sup> Desconeixem què ocorre, exactament, en el curt interval de temps en què els dos homes i la protagonista comparteixen taula, atès que la focalització del conte es desvia momentàniament cap a la cambrera, que voldria espiar l'escena però és cridada a la cuina.

t'espantis, reina» (189)—, ignorants de la situació personal de la dona i de l'infanticidi que acaba de cometre.

Després de l'incident, la protagonista torna al riu i, allà, fa memòria de la violació de dos homes que entraren d'amagat a la barraca on ella vivia abans, i a la qual prengueren foc en marxar. La dona no s'adonà que l'estructura cremava fins que gairebé no podia respirar, de manera que va haver de sortir per la finestra ràpidament, sense possibilitat de salvar cap pertinença; d'aquests fets tràgics deriven les circumstàncies actuals. És prou admissible la correlació entre els dos homes de la violació i els dos homes de la terrassa: no perquè siguin els mateixos, sinó perquè els darrers li recorden un episodi doblement traumàtic i la violenten amb la seva sola presència. En aquest punt del relat, en què el lector ha rebut la informació necessària per lligar caps i, d'alguna manera, comprendre la conducta de la dona, només queda per narrar el suïcidi final:

Li costà molt alçar-se. [...] Quan fou ran de l'aigua, uns branquillons de mata li fregaren la mà. La tancà convulsivament i amb un cop brusc arrencà un grapat de fulles. El palmell li cremava com si se l'hagués ferit. Els peus se li enfonsaven en el llot [...]. L'aigua se l'emportava. Amb les dents closes i els ulls clucs es debaté un moment. Però sentí que alguna cosa es tancava al seu damunt per sempre, aigua, fred i ombra, i tot d'una desistí (194-195).

Distingim en aquest conte, per tant, quatre fets explícitament violents. Per ordre cronològic, són 1) la violació i la posterior crema de la barraca; 2) l'assassinat del nadó; 3) l'agressió als dos homes de la terrassa, i 4) el suïcidi final, l'ofegament al riu. Dels quatre, els tres darrers són els que du a terme la protagonista, però no es poden explicar sinó com un efecte dominó del primer, de manera que la dona passa a ser entesa, en primer terme, com una víctima en circumstàncies molt crues, i només en darrera instància com a assassina, agressora i suïcida, respectivament.

Val la pena destacar que la violència exercida per la dona és embolcallada amb un silenci total: no parla en cap moment. Les úniques intervencions que en llegim són, significativament, per fer callar el nadó: «Calla, pobreta, calla» (186), li diu en dues ocasions, i no respon ni a l'home del riu ni als dos de la terrassa, que justament el que volen és «fer-la xerrar». Aquest silenci el palpa fins i tot el lector, que fins al final del text, pràcticament, no troba resposta a l'estat i les accions de la protagonista. D'altra banda, com a apunt final, la darrera paraula del conte («...i tot d'una *desistí*») desprèn la idea que, després de tant patiment, la dona no té forces per imposar, ni en els moments últims, una

voluntat sòlida: simplement es deixa emportar per l'aigua, líquida i inconsistent com ho és la determinació de submergir-s'hi.

El conte «Abans de morir» també es clou amb el suïcidi del personatge femení protagonista, amb la connotació afegida que, en aquest text, l'acte suïcida es revesteix de desig de venjança i, per tant, adquireix l'entitat d'arma amb què infligir dolor a un altre —és per això que plantegem d'estudiar la dona que es mata com a agressora—. El relat, en forma de carta, té com a narradora/autora Marta Coll, una jove estudiant de pintura que un dia, en un cafè, coneix l'advocat Màrius Roig, amb qui es casarà. El primer contacte de Marta i Màrius ja és premonitori de l'anul·lació que la unió suposarà per a ella, i és que té lloc fruit d'una irrupció de l'home en el seu espai —irrupció masculina equiparable amb la que hem posat en relleu a «Divendres 8 de juny»—:

Mentre treia paper i sobres de la cartera, un home se'm va asseure al costat. [...] ni m'hauria adonat de la seva presència si no se m'hagués assegut al costat amb una audàcia que vaig considerar revoltant, sobretot havent-hi, com hi havia, moltes taules buides. Tenia fama d'ésser esquerpa i salvatge entre els companys de classe, a més de persona «fàcilment irritable i amb reaccions inesperades i violentes». Aquell home al meu costat, quiet com una pedra, l'ombra que em feia la seva cartera [...] em va empènyer, gairebé sense reflexionar, a abocar-li el grog que em quedava al vas.

—No té importància.

[...] Es va treure el mocador i es va eixugar els pantalons amb calma.

—Ha estat una acció volguda (261-262).

Marta reacciona a l'acostament de l'home manifestant obertament el seu rebuig, però Màrius no s'immuta davant aquest senyal: «[...] ignoring this silent message, rendering it insignificant, Màrius excuses the act as if it were the result of clumsiness», observa Nichols (1987: 173). La deliberació del gest de la noia —com ella s'encarrega d'aclarir— *no té importància*. La mateixa nit, Marta recorda l'incident i se sent culpable (Rodoreda, 1958: 262), i més endavant, quan els dos personatges estan iniciant la relació de parella, Marta qualifica de «crim» (264) i es penedeix, també, del sacrifici de dos coloms blancs<sup>4</sup> que Màrius li ha fet arribar com a present. Aquest prematur sentiment de culpabilitat no és pas passatger, sinó que, com remarca Neus Carbonell, «[l]'agressivitat i la resolució que el personatge presenta al començament de la història són minats

<sup>4</sup> Recordem que el motiu dels coloms és, tant en aquest conte com en la novel·la *La plaça del Diamant*, un clar símbol d'opressió.

progressivament amb l'avanç de la relació amorosa, i les forces destructives són dirigides cap a ella mateixa» (Carbonell, 1999: 104).

Les «forces destructives» a què fa referència Carbonell s'acceleren poc temps després del casament, un dia en què Marta troba per casualitat unes cartes a la cartera que Màrius sempre porta amb ell. Quan descobreix que són d'Elisa, l'anterior amant de l'advocat, se sent enganyada, utilitzada: creu que Màrius encara estima l'altra i només s'ha casat amb ella «[p]er despit» (Rodoreda, 1958: 277) —«Si no, per què guardava aquelles cartes i no se'n separava?» (277), es pregunta—. És així com, a la llarga, després de diversos intents fallits de «guanyar» la batalla a Elisa,<sup>5</sup> fer que Màrius l'oblidi, passa a maquinari el suïcidi. Com avança el títol del conte, la narració és la carta que Marta escriu *abans de morir*, a manera de darrer testament. Al final de la missiva —que no s'adreça a Màrius, sinó a Roger, el millor amic d'aquest— expressa la seva última voluntat:

Roger, quan rebreu aquest manuscrit i el paquet de cartes, jo ja seré morta. Les cartes les tornareu a Màrius: hi són totes. Digueu-li que té tot el menyspreu d'una noia de vint anys. No. No li ho digueu, prou que ho sentirà. Sé que aquestes cartes li cremaran les mans. És tot el que vull (289).

El suïcidi de Marta es presenta com l'arma de què disposa per destruir la simbologia que tenen les cartes d'Elisa per a Màrius i tenyir-les d'un nou significat: el de la seva mort. Només amb aquest «acte autodestructiu» (Carbonell, 1999: 105) la protagonista aconsegueix triomfar, imposar la seva voluntat, interposar-se entre el marit i l'antiga amant —que, prèviament, s'havia interposat entre aquest i ella—, i *sobreescrivre-la*<sup>6</sup> (Nichols, 1987: 175). La violència que exerceix, doncs, és essencialment simbòlica, tot i que alhora conté la vessant de violència física implícita en l'acte suïcida.

Fixem-nos també que «vull» és la darrera paraula del conte: «Sé que aquestes cartes li cremaran les mans. És tot el que vull», conclou la protagonista. Amb aquest final contundent, Marta revela un «desig sinistre» (Nichols, 1987: 176)

5 D'entrada, decideix dur a terme un canvi d'imatge: es compra vestits i es cuida a fi de fer-se «admirar» (283). També comença a estimar-lo «desesperadament. Com si cada nit fos la darrera» (284). Més endavant, demana obertament a Màrius que es desfaci de les cartes, petició que —com la del dia del cafè— no és escoltada. La resposta de Màrius és la següent: «Té; aquest vespre anirem al teatre amb Roger. Et convé distreure't: em penso que t'agradarà [...]. Ah, d'això que m'has parlat avui, no me'n parlis més. T'ho agrairé» (285).

6 Aquestes intencions són explicitades en el conte: «[...] vaig pensar seriosament a suïcidar-me. Diu que el darrer desig d'un suïcidi sempre s'acompleix. Vaig pensar a suïcidar-me per venjar-me de Màrius: per fer-lo desgraciat [...] Màrius semblava absent. "Pensa en les cartes. Pensa en ella. Quan seré morta no hi pensarà més"» (285-286).

i ret compte de la restitució de la fèrria voluntat que li havia estat anul·lada a l'inici de la història. Inevitablement, però, en aquest punt no podem llegir-la sinó com la voluntat d'una dona emmalaltida.

En el tercer conte objecte d'estudi, «Fil a l'agulla», de nou tenim accés als pensaments tèrbols d'un personatge femení. La protagonista d'aquest relat és Maria Lluïsa, una cosidora exiliada a França que una nit es posa a treballar en una camisa de núvia i, mentre cus, trama minuciosament l'assassinat del seu cosí capellà, malalt des de fa temps. Amb la mort d'aquest, ella cobraria una herència considerable que li permetria d'establir el propi negoci i deixar enrere les estretors econòmiques que pateix actualment:

—D'aquí tres o quatre anys —pensava— m'establiré. Posaré una placa de llautó a la porta: «Maria Lluïsa, modista de blanc» [...]. Tindrè obreres a les meves ordres, faré models, el taller serà a nom meu i les clientes m'obsequiaran (26-27).

D'entrada, és remarcable l'ús d'una figura literària tan tradicional com és la cosidora i teixidora d'històries. En aquest cas, amb la planificació del crim i de l'ús que faria dels diners heretats (32-33), Maria Lluïsa esdevé «una confegidora de trames que teixeix possibles arguments per al seu propi futur» (Carbonell, 1999: 98). Vegem de quina manera preveu assolir el seu somni:

Augmentar la dosi. A poc a poc. Ell ja estava molt feble i tothom el donava per perdut. Potser només viuria uns quants mesos... El doctor Simon feia anys i anys que la visitava: era un vellet ple de bonhomia, una mica absent, que només conservava uns quants clients antics. No veuria res. [...] Vint-i-cinc, trenta, trentacinc gotes. En dos mesos es deuria acabar. Què faria per a estar-ne ben segura? Quan aniria a la farmàcia a comprar les gotes, esperaria una estona que no hi hagués ningú. Quan ja tindria l'ampolla, i hauria pagat, amb la mà al pom de la porta per sortir, es giraria: «Senyor Pons: aquest remei no deu pas ésser perillós, oi? Si un dia em descomptés no li deuria fer cap mal...» Ell potser diria: «Oh, sí, vagi amb compte: vint gotes justes.» Ho hauria de preguntar amb una gran naturalitat, potser amb una punta d'inquietud. «Més val saber-ho, oi?» [...] No sofriria gens. En el fons seria un bé per a ell. Se n'aniria de mica en mica. [...] Si augmentava la quantitat de gotes massa de pressa, es podria descobrir tot. I potser el faria sofrir [...]. Vint-i-cinc, després trenta... (31-33).

Sens dubte, la maquinació de la protagonista és molt acurada, però el pla únicament té lloc en la seva ment, ja que no s'arribarà a executar. En aquest sentit, el personatge és alienat, desdoblant: tenim la cosidora que pensa una cosa i la cosidora que en fa una altra en un doble teixir interior i exterior. De fet,

l'activitat imaginativa es clou de cop a mitjanit, en el mateix instant en què se li acaba el fil amb què cus:

Al rellotge de la Catedral sonaven dotze batallades. Obrí els ulls rodons, com si s'acabés de despertar. «Què pensava?»

Havia acabat el fil de l'agulla i hauria de tornar-la a enfilar. Badallà. Tot d'una, a mig badall, tingué consciència de tot allò que havia imaginat i es sentí corglada de basarda. Tancà la boca lentament i es fregà els ulls (33).

Aquest passatge fa evident la independència de les mans —el cos—, que fan la feina «soles» (26), respecte dels pensaments de la protagonista, que avancen cap a altres direccions i dels quals tampoc no és del tot conscient fins a aquest punt del relat. El final del conte és revelador de la decepció que representa, per a Maria Lluïsa, despertar del somni en què s'havia capficat. La dona s'emprova la camisa de núvia, es contempla al mirall i es diu:

«Si m'hagués casat amb el meu cosí, m'hauria fet una camisa blanca, blanca. Com aquesta.»

Li semblà que li estrenyien la gola, que tenia una nosa al coll. Els ulls se li entelaren una mica.

—Que n'ets de ruca, filla meva!

Es tragué la camisa a poc a poc, la ben plegà, la deixà damunt d'una cadira i apagà el llum. S'estirà al llit a les fosques. A la matinada encara plorava (34).

El plor imparable de la cosidora és indicatiu que ha comprès que les seves aspiracions vitals no es faran realitat. El crim secretament concebut queda en una idea passatgera, de manera que caldria puntualitzar que la protagonista d'aquest conte és subjecte *pensant*, però no perpetrador, de violència.

«Una carta», com el títol indica i com «Abans de morir», pren forma de carta escrita per una dona que, declara, no vol revelar la seva identitat. El destinatari de la missiva és un metge a qui demana ajuda per al seu «mal» (Rodoreda, 1967: 33), una dolència de la qual no ha parlat mai a ningú fins ara i que, d'uns anys ençà, la fa tornar «boja» (33). Aquesta afectació, explica la remitent, no és altra que el seu propi poder imaginatiu: tot el que pensa es materialitza, esdevé real. El primer dels exemples que exposa al metge és la mort del marit:

Una matinada [...] el meu marit va dir que volia menjar figues per esmorzar. Feia cosa d'una setmana que ens havíem barallat per culpa d'interessos i jo encara li tenia rancúnia. Vaig a collir figues, va dir. [...] Jo el mirava des de la finestra de la cuina tot preparant la calderada per a les gallines i mentre ell anava a buscar l'escala al porxo, vaig pensar: així et rebentessis.



[...] Es va enfilar a l'escala a poc a poc. [...] vaig veure el meu marit a dalt de tot de la figuera, com un ocellot, i vaig pensar: està fent el boig, tan amunt... La branca va fer crec! i el meu marit, cistell i unes quantes figues, tot per terra. El mosso i el noi gran el van anar a collir i el van estirar al llit: ja era mort (33-35).

Després d'aquest, la dona continua narrant un seguit de fets dels quals està segura de ser la causa —afirma que n'hi han passat «de tots colors», que «no acabaria mai» (40) si els hagués d'explicar tots—. Ens detindrem, aquí, en aquest primer succés, que és el més interessant a efectes de l'estudi perquè es pot considerar com un homicidi «per control remot». La protagonista mata amb el pensament: sense voler-ho i sense saber, *a priori*, que n'és capaç. Mentre que la Maria Lluïsa de «Fil a l'agulla» no pot depassar la imaginació, la dona d'«Una carta» veu inevitablement alterat el seu entorn tan sols amb les idees que li passen pel cap. Així, en els fets relatats, el poder creador de la ment esdevé el motor immòbil de l'acció.

Apuntàvem més amunt que la cosidora de «Fil a l'agulla» s'escindeix entre allò que fa i allò que pensa; la protagonista anònima d'«Una carta», en canvi, veu suprimida tota escissió entre el món de dins —el de la seva ment— i el de fora —el dels esdeveniments: la idea de la cosa i la cosa sensible, el signe i el referent, s'entrellacen—. Aquesta unió resulta un enorme turment per a la dona, que, escriu, viu «esverada com una gallina» (33) des de fa un parell d'anys. No pot controlar la facultat adquirida, de manera que té por dels propis pensaments i desitjaria fins i tot «escanyar-los»: «El meu gran martiri és que no goso pensar, que visc sempre amb l'ai al cor. Em voldria lligar el pensament amb un cordill i estrènyer fort i escanyar-lo, o trobar algú, com és ara vostè, que em cregués o volgués o pogués curar-me» (40).

Com apunta Carbonell, la capacitat sobrenatural del personatge la converteix en una dona «potencialment perillosa, una assassina latent, perquè desafia tots els esquemes de control de la societat» (Carbonell, 1999: 112). Per a la narradora, aquest potencial ha de ser qualificat com un «mal», i al final de la carta confessa que creu haver-ne descobert la causa: «He barrinat molt, de dia i de nit, i això fa moltes hores, sense parar. I estic esparverada perquè després de tant rumiar he arribat, em sembla, a conèixer el meu mal. Em penso que sóc bruixa» (Rodoreda, 1967: 40).

Pensa que és bruixa o, contràriament, és bruixa perquè ho pensa? Quina és la causa i quina, la conseqüència? Tenint en compte els antecedents, no és sobrer reservar-nos el dubte. En definitiva, però, i tornant a la qüestió que ens ocupa, aquest conte presenta una agressora involuntària —que ho és per malaltia, segons ella— que, en l'afany de trobar una explicació i un remei al que

li succeeix, recorre al paper de la bruixa,<sup>7</sup> tan propi de l'imaginari heteropatriarcal i històricament assignat a tota dona que no encaixa en la normativitat de sexe/gènere establerta socialment.

## CONCLUSIONS

Mentre que havíem apuntat que existeix consens entorn de la possibilitat d'identificar, en l'obra narrativa de l'escriptora, un grup format per les dones-víctima, no podem afirmar que aquest grup exclouï altres personatges femenins a manera d'antagonistes, tal com hem pressuposat en començar la investigació de manera ben intencionada. És a dir: hem establert com a hipòtesi l'existència d'un grup de dones agressores, constituït per aquestes «altres dones» que no es poden encabir en el grup de víctimes, però el cas és que els quatre personatges femenins del corpus estudiat reuneixen en si mateixos el doble rol de víctima i agressora, fet que ens obliga a repensar la conveniència de tal plantejament dicotòmic.

La protagonista de «Divendres 8 de juny» és víctima d'un encadenament de fets traumàtics (la pèrdua de feina i de casa, la doble violació i l'embaràs no desitjat) que l'aboquen a la desesperació i donen lloc a un segon encadenament, en aquest cas d'accions violentes: l'infanticidi, l'agressió a dos homes i, finalment, el suïcidi. En el conte «Abans de morir», Marta Coll se sent víctima d'un desengany amorós i perdedora del combat contra Elisa, l'antiga amant de Màrius, el seu marit. Aquest sentiment l'emmalalteix fins al punt que només la violència dirigida cap a ella mateixa, el suïcidi, pot brindar-li una sortida i la victòria simbòlica envers els altres dos personatges. Tant una protagonista com l'altra són, per tant, alhora, objecte i subjecte de violència.

Maria Lluïsa, de «Fil a l'agulla», constata que no pot fer res per realitzar el somni d'establir el seu propi negoci com a modista i abandonar la pobresa en què viu, exiliada i forçada a treballar fins ben entrada la nit per sobreviure. L'assassinat que li permetria assolir un millor estatus social només és capaç d'executar-lo en la seva imaginació, i el conte es tanca amb la impotència i el plor de la cosidora, agressora només en els seus pensaments i víctima de les circumstàncies socials i històriques. Finalment, la protagonista d'«Una carta» es presenta des de les primeres línies com una dona malalta a la recerca de l'ajuda del metge. Se sent responsable de la mort del marit, però aquesta no és una agres-

<sup>7</sup> Mercè Rodoreda recorre de nou a la figura de la dona bruixa en el conegut conte «La salamandra», del mateix recull.

sió intencionada: és accidental i conseqüència, per contra, d'un poder la víctima principal del qual és ella mateixa.

Per tot això, considerem que la hipòtesi de l'existència d'un grup de dones agressores entre els personatges femenins de Mercè Rodoreda s'ha de descartar: cap de les quatre dones és essencialment agressora, sinó també, necessàriament, el subjecte-víctima principal. Al nostre entendre, l'intent d'establir una classificació dual dels personatges femenins de l'escriptora —siguin anomenats uns víctimes i els altres agressores, triomfadores o voluntarioses— no és operatiu i pot pecar de simplista pel fet de respondre més a la intenció ordenadora que a la realitat de l'obra literària que s'estudia.

Pel que fa al component emancipador de la violència descrita, si bé en els casos tractats és o podria arribar a ser un recurs alliberador per a les agressores, és una opció que va indissolublement lligada a la fatalitat. Cal tenir en compte, també, que totes aquestes dones actuen condicionades per circumstàncies desfavorables o de manera involuntària: així, cap no es desmarca de l'estereotip que concep les dones violentes com a víctimes d'un trastorn; és més, el perpetuen. Aquesta inadequació entre la condició de dona i la d'agressora fa que totes quatre visquin la violència com un secret que les escindeix, que crea tensió entre la dona exterior —controlada, visible, reconeguda pel món— i la dona interior —invisible, desconeguda—, entre l'ésser social i l'ésser íntim (Bieder, 1991: 93-94).

Ja hem remarcat que la protagonista de «Divendres 8 de juny» es caracteritza pel silenci més impenetrable, i la narradora d'«Abans de morir» trama la seva venjança sense que ningú en sàpiga res: només un cop morta, les persones que llegeixin la seva carta podran tenir coneixement de les motivacions del suïcidi. La cosidora de «Fil a l'agulla» maquina un crim sense ser-ne conscient ni ella mateixa fins que no se li acaba el fil amb què cus, i com a pensaments desdenyables moralment mai no seran objecte de coneixement del món. La dona d'«Una carta» no només no ha parlat mai del seu mal a ningú, sinó que fins i tot, en la carta al metge, refusa revelar la seva identitat, i li adverteix que si ell arriba a endevinar qui és, ella sempre, davant la gent, ho negarà (Rodoreda, 1967: 186).

Aquests secrets i la tensió consegüent derivada de conviure amb una part de l'ésser que ha de romandre forçosament ocult al món, ja són, segons Bieder (1991: 93-94), un acte de violència en si mateixos, per a la dona; una autoagressió, que no és altra cosa que el resultat de la recerca d'un alliberament convertit en desastre. Pel caràcter invisible d'aquesta violència, cal que ens preguntem, finalment, si la que té per objecte i subjecte la mateixa persona, no és la més punyent i profunda que puguem identificar.

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

- AGRA, María Xosé (2012). «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 49, pàg. 49-74.
- BIEDER, Maryellen (1991). «La mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda». A: WHITE ALBRECHT, Jane; DECESARIS, Janet Ann; LUNN, Patricia V.; SOBRER, Josep-Miquel (eds.). *Homenatge a Josep Roca-Pons*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàg. 93-110.
- CARBONELL, Neus (1999). «Autoritat i escriptura en els contes de Mercè Rodoreda». *DUODA. Revista d'Estudis Feministes*, núm. 16, pàg. 97-115.
- NICHOLS, Geraldine Cleary (1987). «Writers, Wantons, Witches: Woman and the Expression of Desire in Rodoreda». *Catalan Review*, vol. II, núm. 2, pàg. 171-180.
- RODOREDA, Mercè (1958). *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Selecta.
- (1967). *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62.

# Fées, déesses, saintes ou sorcières de tous les jours: femme et violence chez Fred Vargas

Nathalie Bittoun-Debruynne  
Universitat Oberta de Catalunya

S'il peut sembler excessif de qualifier de changement de paradigme l'irruption de Fred Vargas dans le polar français de la fin des années quatre-vingts, elle, elle n'en représente pas moins un important point d'inflexion. Trames, personnages, atmosphère et espaces apportent au lecteur de nouvelles perspectives et lui ouvrent des horizons bien différents (Rivas Hernández, 2016), de sorte qu'il est inévitable de souscrire la description que Jeanne Guyon faisait déjà en 1996, et que l'on peut retrouver citée presque partout:

Fred Vargas a inventé un genre romanesque qui n'appartient qu'à elle: le Rompol. Objet essentiellement poétique, il n'est pas noir mais nocturne, c'est-à-dire qu'il plonge le lecteur dans le monde onirique de ces nuits d'enfance où l'on joue à se faire peur, mais de façon ô combien grave et sérieuse, car le pouvoir donné à l'imaginaire libéré est total. C'est cette liberté de ton, cette capacité à retrouver la grâce fragile de nos émotions primordiales, cette alchimie verbale qui secoue la pesanteur du réel, qui sont la marque d'une romancière à la voix unique dans le polar d'aujourd'hui. Les personnages qui peuplent ses livres sont aussi anarchistes et lunaires que savants. Qu'ils soient férus d'Antiquité ou océanographes, le regard qu'ils posent sur le monde combat le conformisme et l'ordre établi avec pour arme la fantaisie et l'humour (Guyon, 1996: 31).<sup>1</sup>

Dans un premier temps, Fred Vargas souhaitait que ses textes fussent reçus pour eux-mêmes, mais il nous faut reconnaître que les informations qu'elle a fini par nous apporter s'avèrent spécialement utiles (Lebeau, 2009: 27-89).

La médiévaliste Frédérique Audoin-Rouzeau, archéozoologue<sup>2</sup> du CNRS, actuellement en disponibilité, décida d'écrire *Les jeux de l'amour et de la mort*

<sup>1</sup> Je tiens à remercier ici Manon Houtart, du *Nouveau magazine littéraire*, pour son exhumation de cet article, qui est toujours cité sans être référencé.

<sup>2</sup> Ses publications scientifiques sous le nom de Frédérique Audoin-Rouzeau sont consultables ici: [http://data.bnf.fr/12057229/frederique\\_audoin-rouzeau/](http://data.bnf.fr/12057229/frederique_audoin-rouzeau/).

(qu'elle critique très durement maintenant) pour se distraire: elle «était alors en mission archéologique dans la Nièvre, au milieu des années quatre-vingts. Un travail assez austère dont elle a voulu se divertir en écrivant un roman policier» (Savigneau, 2011). Depuis lors, et jusqu'à présent, elle a publié quatorze romans, des nouvelles, ainsi que des romans graphiques et des essais.

Nous voici donc face à un univers romanesque qu'elle a baptisé comme rompol — création lexicale formée par les deux premières syllabes de «roman policier» —, et nous lui sommes reconnaissants d'avoir créé cette dénomination, car il s'agit d'un univers présentant de nombreux aspects qui lui sont propres, bien uniques et différents. En 2011, elle n'y attachait pas d'importance: «Je n'ai aucun discours théorique sur le polar. Le mot "Rompol" que j'utilise n'est qu'une abréviation sur un fichier» (Ferniot, 2001). Cependant, elle marque le genre du roman policier comme, à son heure, put le faire Anne Rice, quand elle bouleversa le monde de la nuit à la fin des années soixante-dix avec ses *Chroniques des vampires*.

Ce qui définit un rompol, c'est la synthèse de nombreux éléments caractéristiques, inséparables, ainsi que la façon dont ils sont travaillés et, bien entendu, la qualité de son écriture, ce que Vargas appelle le «son». C'est tout ce travail intensif et soigneux de la langue qu'une certaine critique, victime du snobisme envers ce qu'elle considère des sous-genres, célèbre en décrétant que les romans de Vargas quittent le genre policier pour devenir de la littérature.

Son monde est peuplé de personnages marginaux (Sudret, 2010), surprenants, qu'ils soient protagonistes ou secondaires: ils forment un microcosme unique et fascinant, où chacun a ses propres particularités, et qui ne cesse d'évoluer et de se transformer. Car Vargas n'est pas à la recherche du réalisme, c'est la réalité qui l'intéresse: «Tout le problème est donc de ne pas s'en tenir au réalisme, mais de rester dans une représentation de la réalité qui soit réinjectable dans la vie. Il s'agit de décaler, d'exacerber la vie et les rapports humains» (Abescat et Marzolf, 2008). En fait, «les personnages de Vargas sont ainsi "des personnages hors du commun, mais qu'on peut croiser dans la rue"» (Chen, 2015: 318). Et c'est aussi dans ce sens qu'il faut mentionner un ingrédient de tous ses romans, l'humour: dans le langage, les descriptions, voire l'auto-dérision dont sont capables certains personnages. Le lecteur sourira plus souvent qu'il ne l'imagine... (Vivero, 2010).

Ce n'est pas la vérité qui compte, mais la vraisemblance, à partir de paramètres bien établis, constitués par les espaces et l'action de ses romans. Des espaces souvent éloignés des villes, parfois très isolés, où ses enquêteurs doivent affronter une ambiance rurale, où tout le poids repose sur le caractère et l'idiosyncrasie des habitants, les mœurs et certaines atmosphères. Vargas parvient à

nous situer dans un brouillard d'où surgissent, sans presque nous surprendre, mythes, légendes et créatures issus de l'inconscient collectif et des terreurs universelles, parce que tout nous semble réel (et non pas réaliste). C'est ici qu'il faut mentionner un autre trait caractéristique: la présence et le rôle protagoniste des animaux, que l'écrivaine dessine avec le même soin et les mêmes singularités que les êtres humains. Son bestiaire, réel ou symbolique, de la puce au cerf, en passant par les araignées, les chats, les loups, les sangliers ou les merles, intervient dans les intrigues au même titre que les personnages.

Il faut aussi absolument mentionner l'autre grande protagoniste de tous ses romans: l'Histoire et, avec elle, les historiens. D'une façon ou d'une autre, le passé se penche ou se déverse sur le présent, et ses profondes racines altèrent un quotidien qui, parfois, semble même l'ignorer. Le savoir historique, mais aussi le savoir pur ou empirique sont à la fois des valeurs et des vecteurs dans l'écriture de Fred Vargas.

Les trames de ses romans, associées à des sous-trames qui, comme les McGuffin de Hitchcock, nous détournent ou nous trompent, sont souvent complexes, et ses personnages n'hésitent pas à les comparer à «un paquet de vermicelles collés» (Vargas 1996: 62) ou à une «boule d'algues [...] faite de milliers de morceaux enchevêtrés qui proviennent eux-mêmes de dizaines d'algues différentes» (2015: 133). Mais, chez Vargas, pas question de nœud gordien ni de coup d'épée qui vaille pour le trancher. C'est seulement petit à petit, après être passés par des détours, des doutes, des erreurs, après avoir zigzagué et s'être remis en question que les enquêteurs viennent à bout des énigmes, que toutes les affaires sont réglées.

Dans le microcosme du commissariat du 13<sup>e</sup> arrondissement, personne n'est à l'abri d'une singularité, d'un trait distinctif, et les objets eux-mêmes s'humanisent quand nous les contemplons à travers les yeux d'Adamsberg. Si le commissaire Adamsberg est un rêveur, qui se laisse guider par ses intuitions et ses sensations, toujours perdu dans ses pensées brumeuses, Danglard, d'abord capitaine, puis commandant, est un érudit qui s'y connaît en absolument tout, profondément cartésien, père divorcé et attentionné de cinq enfants, et accro au vin blanc. Veyrenc parle souvent en alexandrins, élevé par une grand-mère férue de Racine, Voisenet est un zoologue spécialisé en ichtyologie, Mercadet souffre d'hypersomnie et ne peut survivre qu'en dormant toutes les trois heures.

Du point de vue familial, signalons qu'Adamsberg a grandi auprès de cinq sœurs et un frère, de sorte que la condition féminine ne lui est pas étrangère, comme il l'indique de temps en temps. Sentimentalement, son côté irrésolu, nébuleux et, sans doute, sa crainte de l'engagement, troublent énormément sa

relation avec Camille Forestier, une femme décidée, forte, qui exerce deux professions: elle est plombière et compositrice, et joue de l'alto dans un orchestre de chambre.

Deux des lieutenants sont des femmes. Hélène Froissy, informaticienne, sensible, mince, d'apparence fragile, cache de la nourriture dans un placard secret (un vrai secret de Polichinelle, d'ailleurs), une nourriture qu'elle n'hésite pas une seconde à partager avec tout être humain ou tout animal qui pourrait en avoir besoin. Il ne s'agit pas exactement de boulimie, mais de la nécessité d'accumuler des aliments, au cas où il en faudrait, une sorte de traumatisme propre de quelqu'un qui aurait vécu une famine, ou une guerre, ou qui les craint. C'est ainsi qu'elle partagera ses provisions de façon extrêmement généreuse, presque excessive, sans hésiter, en s'avancant même parfois à une possible demande: «elle aurait lâché n'importe quelle mission pour nourrir les autres» (2015: 139). S'il y avait une fée, c'est certainement Froissy qui l'incarnerait, en raison de son physique et son caractère éthéréens.

En revanche, Violette Retancourt, qui a grandi auprès de ses quatre frères, est une déesse tellurique, primitive, une:

Femme impressionnante, trente-cinq ans, un mètre soixante-dix-neuf<sup>3</sup> et cent dix kilos, aussi intelligente que puissante, et capable, ainsi qu'elle l'avait exposé elle-même, de convertir son énergie à sa guise. [...] Un des pivots de l'édifice, la machine de guerre polyvalente de la Brigade, adaptée tous terrains, cérébral, tactique, administratif, combat, tir de précision (2004: 20).

Mais ses romans fourmillent de personnages féminins, et s'il faut indiquer qu'elles sont de tout âge et condition, il est important de souligner les femmes âgées, qui se distinguent autant par leur nombre — ce qui est peu courant, et pas uniquement dans le polar — que par leurs personnalités, à la fois en marge des stéréotypes, mais pas forcément sous tous les points de vue. Comme elle l'affirme:

J'aime les gens âgés. La société les traite très mal. On ne cesse de les négliger et de s'en plaindre. C'est immonde. On devrait reconnaître leur savoir comme on le fait sur tout le continent africain. Au Moyen Âge, les vieux réparaient le linge, s'occupaient des enfants, triaient les grains de blé. Ils continuaient d'appartenir à la famille et à la société. On ne les enterrait pas dans des maisons de retraite (Tran Huy, 2017).

3 Sa taille augmente au fil des romans: dans *Temps glaciaires* elle mesure déjà un mètre quatre-vingt-quatre et dans *Quand sort la recluse*, un mètre quatre-vingt-cinq.



Ainsi, Clémentine Courbet est une femme populaire, une grand-mère de 86 ans, excellente cuisinière, énergique et impertinente, peu respectueuse de l'autorité, mais aussi une visionnaire, douée d'un pouvoir psychologique presque surnaturel, d'abord comme personnage suspect dans *Pars vite et reviens tard*, puis comme protectrice et conseillère dans *Sous les vents de Neptune*; Josette, une octogénaire issue (et déchu) de la haute bourgeoisie, qui en a gardé la façon de s'habiller et de se coiffer, mais qui chausse des baskets et s'avère être une hacker qui n'a rien à envier à Lisbeth Salander (dans *Sous les vents de Neptune*); Céleste Grignon qui, la cinquantaine bien dépassée, protège avec la même intensité maternelle le jeune homme qu'elle a élevé que le sanglier qu'elle avait sauvé quand c'était un marcassin orphelin (dans *Temps glaciaires*); Alice Gauthier, soixante-six ans, redoutable prof de maths et gardienne d'un secret immonde; la vieille fermière Roberta Mangematin, «une brave femme» dont la mémoire s'avèrera d'une valeur inestimable pour informer Adamsberg de la cruauté et la méchanceté de Bernadette Grenier, à qui la DDASS avait confié deux gamins (toutes trois dans *Temps glaciaires*); Élisabeth Bonpain, soixante-dix ans, et Louise Chevrier, soixante-treize ans, névrosée et agoraphobe, les amies de la formidable Irène Royer-Ramier, soixante-dix ans qui, bavarde comme une pie, n'hésite pas à conduire des centaines de kilomètres parce que la « position antalgique » au volant est la seule qui la soulage de son arthrose (toutes trois dans *Quand sort la recluse*). Toutes elles des femmes qui, en raison de leur condition, sont devenues invisibles dans notre société, mais qui, dans les romans de Vargas, acquièrent un rôle et une grandeur peu fréquents dans le genre.

Décrits de la sorte, des personnages qui pourraient sembler plats, vus à travers les yeux d'Adamsberg ou de personnages secondaires qui les découvrent, et nous les découvrent, peuplent l'espace et la narration de leur personnalité, leurs réflexions, leurs actions et réactions, évoluent à chaque roman et d'un roman à l'autre, conservent ou changent affects et aversions, rancœurs et dettes d'honneur.

Et que pense Fred Vargas de la violence, l'une des composantes des polars? Elle s'oppose frontalement aux descriptions sanguinolentes et aux détails scabreux: «Elle déteste la perversité d'une Patricia Cornwell, par exemple, au point d'avoir un jour balancé un de ses livres contre un mur» (Lelièvre, 2017: 32). Car Vargas veut écrire des contes pour les adultes et, comme elle les souhaite cathartiques, ils doivent bien se terminer, mais sans un atome de mièvrerie car, pour chaque conte, il y a toujours une réinterprétation qui se doit à sa version originale, libre d'édulcorants (pensons au *Petit Chaperon rouge*, ou à tout ce qu'il y a de subliminal dans *Peau d'Âne*...). C'est ici que s'emboîtent harmonieusement toutes ses obsessions, le conte, les mots, les noms, la structure, la rigueur et le refus de la violence:

Je suis obsédée par les mots, leur étymologie. Le nom des gens aussi. Les contes m'intéressent car c'est là que réside l'inconscient collectif. Je n'aime pas la violence, le noir, je ne veux pas écrire des romans qui font mal, ou peur. Ce qui me passionne, c'est le processus de résolution qui mène à la fin du livre. Avec la rigueur obligée qui tient sans doute à mon expérience de scientifique (Savigneau, 2017).

Ceci dit, la violence qu'elle rejette nous rappelle cette sorte de Grand-Guignol qui abonde dans les polars depuis un certain temps, mais il y a d'autres violences, et celles-ci, nous les trouvons dans ses romans. Bien qu'elle affirme que ses victimes sont habituellement des personnes sans familles, ou distantes, elle se méprend. Il est vrai que certains défunts sont au service de l'intrigue et ne provoquent aucun sentiment au lecteur, soit parce qu'ils semblent lointains, soit parce que l'auteure tait volontairement les détails qui nous les rapprocheraient. Mais il est vrai aussi qu'il n'en va pas de même pour tous, et qu'elle ne peut pas éviter que nous nous interroguions, par exemple, sur les sentiments des familles de Lise ou d'Élisabeth Wind, victimes du Trident (dans *Sous les vents de Neptune*). Dans *Un lieu incertain* (2008), comme le souligne Chen, elle ne lésigne pas sur certaines descriptions:

Le lieu du crime est épouvantable et par rapport à ses romans précédents, nous pouvons facilement constater que Vargas est encline à mettre l'accent sur les horreurs, parce que la mise en scène du lieu du crime, évoqué de manière récurrente, est beaucoup plus longue et violente (Chen, 2015: 364).

Plus encore, la violence n'est pas seulement associée à la mort, elle peut être gestuelle, verbale, psychologique et, même déterrée du passé, elle ne perd pas un gramme de sa cruauté ni de l'effet qu'elle peut causer sur les lecteurs. D'autre part, comment ne pas évoquer la grande violence qui s'empare d'Adamsberg, pourtant si nonchalant — «Adamsberg s'est construit sur sa lenteur, ses capacités de contemplation, d'analyse inobjective des éléments, sa nonchalance, son absence d'inquiétude, d'anxiété», dit-elle (Pillon, 2004), quand il s'affronte à Danglard ou à des collègues obtus, par exemple. Ce qui le rend différent, c'est que ces accès passent très vite, il se calme et recherche très souvent un accommodement avec son opposant, ou bien, tout simplement, il l'ignore. Quelques scènes mémorables: l'algarade brutale avec Favre, parce que ce dernier a parlé de Retancourt d'une façon écœurante (Vargas 2004: 44-48), la poussée de rage contre Voisenet qui a empesté le commissariat en y apportant une murène en décomposition (2017: 24-27), ou le coup de poing thérapeutique à Danglard pour lui soigner sa crise de «connerie» (2017: 347-352).

Ainsi, Fred Vargas n'a pas l'habitude de commencer ses romans par un crime atroce ou un cadavre sauvagement mutilé; les personnages agiront presque toujours poussés par des signes, d'étranges symboles gravés ou tracés à des endroits insolites: des cercles bleus, des quatre inversés, un H déformé, trois points alignés: «Les romans policiers de Fred Vargas sont suspendus à ce fil rouge sans que ne renierait pas un David Lynch» (Lebeau, 2009: 19).

En nous penchant maintenant sur *Temps glaciaires* et *Quand sort la recluse*, nous constatons que l'attention de Fred Vargas se focalise de plus en plus sur la violence que les femmes peuvent subir ou imposer. Là, c'est Marie-Adélaïde Masfauré, une belle femme égoïste et arriviste, qui place et abandonne pratiquement ses fils Victor et Amédée dans une maison d'accueil où ils sont cruellement maltraités et battus par la fermière Bernadette Grenier. C'est Céleste Grignon, gouvernante, cuisinière et bonne d'enfant, qui se charge de conforter, soigner, nourrir, consoler et protéger même de sa vie. Cependant, et parce que c'est ainsi qu'elle l'a voulu, elle vit comme une sorcière, sa pipe d'homme à la bouche, dans une «étroite et misérable cabane» au fond du bois, parce que c'est un endroit dangereux car, pense-t-elle, «pas de sensation de sécurité sans impression de danger» (Vargas, 2015: 125-126). D'ailleurs, maintenant le sanglier Marc la protège, la comprend et lui obéit, à tel point qu'il est aussi un personnage du roman. Céleste va même jusqu'à se mesurer au violent Pelletier, le maître du haras, qui se vante presque de ses quatre ans de prison pour avoir brutalisé sa femme, sa «bonne femme»:

J'ai tellement tabassé ma bonne femme qu'un jour je lui ai cassé le bras et je lui ai fait sauter toutes les dents, en sus. [...] Je tape que sur les bonnes femmes, et encore, seulement sur les miennes. Mais j'en ai plus, de bonne femme (2015: 54).

Partant, celles qui devraient aimer, protéger et soigner sont celles qui abandonnent, méprisent, exploitent et maltraitent, tandis que la femme qui, apparemment, pourrait représenter le mal, est celle qui offre bonté et protection, celle qui, à présent, contrôle le maltraitant.

Qu'elle le veuille ou non, c'est dans *Quand sort la recluse* que Vargas arrive à nous faire dresser les cheveux sur la tête en nous exposant les pires violences qui puissent être infligées aux femmes et ce, de façon progressive: harcèlement, viol, enlèvement, viol multiple, séquestration de fillettes âgées de dix et douze ans pendant des années, inceste, voyeurisme, proxénétisme familial... Ce sont des crimes du passé, que nous découvrons petit à petit quand, malgré tous les obstacles, l'enquête arrive à déchirer le voile du silence, des traumatismes, des peurs et de la haine.

Il y a d'abord le grave problème de Froissy: c'est dans le plus grand secret qu'Adamsberg, grâce à la complicité et l'aide de Retancourt et de quelques autres, arrive à libérer le lieutenant d'un harceleur qui avait installé une caméra dans sa salle de bains. Il faut souligner que Froissy n'avait communiqué ses craintes qu'à Retancourt, alors qu'elle y laissait déjà sa santé physique et mentale. Il est significatif que même une policière ne communique pas ses soupçons à ses collègues: ce que Fred Vargas dénonce ici de façon implicite, c'est la crainte des (mauvaises) blagues, de l'incrédulité, des méchants yeux ronds. Froissy ne saura d'ailleurs jamais que certains de ses collègues sont intervenus, et même pas qu'il y avait vraiment une caméra chez elle.

La mort étrange de vieillards, piqués par une araignée recluse, mène Adamsberg à s'intéresser à cet animal, et c'est ainsi qu'il rencontre celle qui l'accompagnera et l'aidera au long de son enquête, de son long voyage vers l'horreur: Irène Royer-Ramier. La dichotomie animale recluse / blaps est parallèle à la dichotomie violée / violeur. Des enfants, épaulés et motivés par des adultes dépravés, grandiront et deviendront d'authentiques prédateurs organisés, et seule la vengeance de la sœur d'une de leur victimes permettra de les démasquer. Sans approfondir dans l'argument, ce qu'il faut remarquer c'est la façon dont Fred Vargas fait monter l'intensité de la violence exercée sur la femme, et comment, en travaillant de manière chronologique, elle dénonce l'attitude de la société, hommes et femmes confondus, envers de tels faits. Ainsi, par exemple, en remontant à un viol de 1953, un policier avoue: «En 1953, les flics s'en foutaient un peu, des viols» (2017: 238), tandis qu'un autre reconnaît qu'ils ne sont pas encore à la hauteur:

Chez les flics, dit-il, on est un peu formés pour cela, hein? Pour savoir parler avec des femmes violées, et surtout les amener à parler. Mais pas assez, commissaire, vraiment pas. J'ai mis plus d'une heure à passer ses défenses. Elle s'était figée, bloquée, *murée*.<sup>4</sup> Et pourtant j'ai suivi la formation, et pourtant je crois que je peux être délicat (192-193).

Il s'agissait là d'une jeune fille de seize ans, agressée par trois hommes qui ne furent jamais accusés, «broyée» pour toujours «car justice ne lui a pas été rendue» (193).

Ces femmes furent enlevées dans une camionnette et violées par les mêmes individus qui, dans leur adolescence, allaient violer de façon systématique, et en groupe, une fillette de dix ans, que son père avait séquestrée dans le grenier,

4 C'est moi qui souligne ce mot-clé, que nous retrouverons plus bas.

avec sa sœur. D'où l'importance de distinguer enlèvement et séquestration. Libérées par leur frère, en 1967, quand celui-ci eut le courage de prendre une hache pour décapiter et émasculer leur père. Elles avaient alors vingt et un et dix-neuf ans. Le frère fut condamné à vingt ans de prison, et elles passèrent d'un asile psychiatrique à l'autre.

Fred Vargas expose clairement sa position et sa volonté, il ne s'agit pas seulement de dénoncer, mais aussi d'alerter, une fois de plus: qui doit protéger ne le fait pas. En serait-il de même dans un système vraiment paritaire? Ainsi, avec ses meurtres, la recluse n'exécute que la justice qui n'est pas rendue, et Adamsberg et ses collègues, forcés de protéger les anciens violeurs en raison de leur devoir policier, se sentent en réalité plus enclins à protéger la meurtrière, le bras vengeur. D'où le parallélisme avec ces recluses du Moyen Âge, ces femmes qui cherchaient la rédemption, *murées*, *emmurées*, le plus souvent parce qu'elles avaient été victimes d'un viol et qu'elles ne pouvaient donc plus s'intégrer à la société, mais dépendantes de la charité. Saintes de village, créatures sacrifiées au nom du bien commun. Le stigmaté du viol, probablement le seul crime pour lequel une grande partie de la société accuse la victime d'en être la coupable. Terrible ironie, cruel sarcasme.

Il existe de bonnes et de mauvaises fées, des sorcières méchantes ou gentilles, comme il existe des femmes bonnes ou mauvaises. C'est le miroir aux alouettes. Nous avons une auteure qui cherche d'abord à se cacher, pour des raisons professionnelles et certainement par timidité (Lebeau, 2009: 49), derrière un prénom qui va au-delà de l'équivoque, car Vargas nous renvoie inconsciemment à un homme. Son protagoniste, Adamsberg, comme elle le définit, est à l'opposé de sa propre personnalité (Abescat et Marzolf, 2008). D'où l'effet presque comique que l'un des reproches adressés à son commissaire soit celui de ne pas être assez masculin (Savigneau, 2011), car Fred Vargas est une féministe bien lassée des clichés.

Si la phrase attribuée à Isaac Bashevis Singer — «Si le pain me plaît, que m'importe la vie du boulanger» — doit souvent s'appliquer en critique littéraire, il n'en est pas moins vrai que, dans le cas de Fred Vargas, il s'avère bien utile de tenir compte de sa profession, ainsi que de sa technique et ses opinions littéraires. Pas forcément pour les assumer, mais pour y réfléchir, les questionner ou les vérifier. D'une part, il est impossible de nier l'atmosphère onirique de ses romans, l'importance octroyée aux contes, aux légendes et aux superstitions, les traits de ses personnages qui s'écartent de la ligne de la «normalité». Mais d'autre part, il est également impossible de nier sa volonté de réel, qu'elle oppose au réalisme, c'est-à-dire, l'importance qu'elle accorde à la vraisemblance: nous retrouvons ici les problèmes posés par les poétiques et les préceptes qui

nous survolent depuis Aristote. Et l'un des principaux est probablement celui du genre ou, plutôt, celui du sous-genre, ainsi que les études et l'appareil critique qui y sont associés. Genre dans tous les sens: parce qu'elle écrit des romans policiers, et parce que c'est une femme.

Du point de vue littéraire, voici la scientifique, la rigoureuse. L'élaboration de ses livres est d'une lenteur terrible, elle peut arriver à en écrire jusqu'à dix-sept versions, comme dans le cas de *Quand sort la recluse* (Schwartzbrod et Champenois, 2017), parce qu'elle travaille ainsi:

Pendant des mois, je cherche une histoire en m'endormant». Vargas pratique le rêve éveillé, comme les surréalistes. «Une idée parfois s'incrute plusieurs soirs de suite. Pierre qui roule... Je laisse faire la loi de Darwin... L'idée se suicide ou pas». Elle laisse l'inconscient se faufiler. «Trouver un mobile de meurtre, quelle difficulté! Je ne comprends pas qu'on tue quelqu'un. Une mouche, je la repêche dans le verre à grenadine, je la sèche dans la cuiller et hop elle repart!» [...] En trois ou quatre semaines, Fred Vargas rédige un premier jet, et la réécriture commence. La première version acceptable est pour Jo, qui annote le manuscrit avec des smileys. «Je cherche un certain son, ma sœur le connaît». La réécriture dure des mois, cinq, six versions se succèdent. «Un polar, c'est 90% de besogne». Son savoir d'archéologue et de médiéviste, son expérience des fouilles nourrissent un imaginaire débridé. [...] Un peu comme la vie, ses intrigues se ramifient jusqu'à en perdre leur cohérence. On se demande comment elle va dénouer son affaire. «Ma grand-mère tissait des tapis, le losange s'élargit, mais il faut le refermer avec ses trois cents fils... Le livre, c'est pareil. Même le chat du premier chapitre, il faut en faire quelque chose... (Lelièvre, 2017: 32).

Et il faut insister, comme elle le fait, sur son souci du style, de la langue, ce qu'elle nomme «le son» et qui est, en fin de compte, la littérature, hors de tout préjugé de genre ou de sous-genre:

Je cherche désespérément des histoires pour les résoudre, mais aussi et surtout pour travailler la langue, le son. On peut jouer avec le style, des textes médiévaux tantôt authentiques, tantôt pastichés, de *Pars vite et reviens tard* aux alexandrins de Veyrenc dans *Dans les bois éternels*, en passant par le français canadien de *Sous les vents de Neptune*. Mais la musique n'est pas là. Je vois chaque roman comme une composition. Des mots comme «étoc» ou «blaps» dans *Quand sort la recluse* sont repris à la manière de leitmotiv, de même que des personnages secondaires comme Lucio reviennent dans d'autres romans. Chacun parle d'une manière différente: quand je cherche le son d'Adamsberg, je pense à un violoncelle, et pour Danglard, plutôt à un piano virtuose, genre Liszt... L'ensemble des personnages, des situations, des discussions, des contrastes ou associations ou rebonds de langue

entre les paragraphes, entre les mots, entre les parties est pareil à un orchestre que l'on dirige. Et il suffit d'une fausse note pour que le chapitre, et même tout le livre, soit bon pour la poubelle (Tran Huy, 2017).

Ce qui se dégage de l'analyse du traitement de la femme et de la violence chez Vargas, c'est qu'en évitant au maximum le sensationnalisme du sang et des descriptions horripilantes, elle parvient à introduire, parfois contre son gré, la violence qui fait partie de la vie, avec ses éclats et ses abus. Le fait de ne pas la décrire en direct, ou très rarement, de l'évoquer, de la raconter, ne l'exclut pas de ses romans. C'est une violence réelle, sur les enfants, les femmes, les animaux, les hommes, les misérables ou les puissants... Et nous nous devons d'insister: ses derniers romans visent tout spécialement à dénoncer la violence exercée sur les femmes et à souligner la façon dont elle est reçue par la société et les individus, ainsi que par la justice. Quand sortent les recluses, elles deviennent la main vengeresse de celles pour qui elles ont «expié». Fées, déesses, méchantes, cruelles, ingénues imparfaites, victimes secrètes dans un monde onirique qui aveugle de sa lumière un monde réel où le bien et le mal se frôlent et nous déchirent.

## BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- ABESCAT, Michel; MARZOLF, Hélène (2008). «Fred Vargas: “Les polars, comme les contes, servent à déjouer l'angoisse de la mort”». *Télérama*, 30 décembre.
- CHEN, Chen (2015). *Le roman policier de Fred Vargas: mutations du romanesque et diffusion médiatique dans la France contemporaine*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Limoges. NNT:2015LIMO0006. tel-01140837. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01140837/document>.
- DUPUIS, Jérôme Dupuis (2007). «Qui est vraiment Fred Vargas?». *L'Express*, 1<sup>er</sup> avril.
- FERNIOT, Christine (2011). «Vargas, on pourrait dire que c'est une imposture». *L'Express*, 3 juin.
- GUYON, Jeanne (1996). «Fred Vargas». *Magazine littéraire*, num. 344 (juin), «La Planiète polar», p. 31.
- LEBEAU, Guillaume (2009). *Le mystère Fred Vargas*. Paris: Éditions Gutenberg.
- LELIÈVRE, Marie-Dominique (2017). «Fred Vargas. La star farouche». *Magazine littéraire*, num. 580 (juin), p. 28-32.
- PILLON, Marie-Hélène (2004). «L'archéologue se fâche: entretien avec Fred Vargas». *Le blog savoirs CDI*, novembre 2004. <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/auteurs-et-illustrateurs/larcheologue-se-fache-entretien-avec-fred-vargas.html>.

- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2016). «Nuevas vías de renovación del policial. El caso de Fred Vargas». *Tropelías*, num. 25, p. 274-282.
- SAVIGNEAU, Josyane (2011). «Fred Vargas: “Je pars souvent d’une image”», *Le Monde*, 7 juillet.
- (2017). «Fred Vargas: “L’être humain ne réagit que quand il a de l’eau dans les narines”», *Le Monde*, 13 juillet.
- SCHWARTZBROD, Alexandra; CHAMPENOIS, Sabrina (2017). «Fred Vargas: “J’ai croisé l’araignée et elle est restée dans ma tête”», *Libération-Livres*, 5 mai.
- SUDRET, Laurence (2010). «Du traitement de la marginalité dans les “rompols” de Fred Vargas». Dans: Petit, Maryse (dir.); Menegaldo, Gilles (dir.). *Manières de noir: La fiction policière contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 221-235.
- TRAN HUY, Minh (2017). «Fred Vargas: “J’écris des romans policiers parce que j’ai renoncé à l’accordéon”», *Le Figaro Madame*, 6 août.
- VARGAS, Fred (1986). *Les jeux de l’amour et de la mort*. Paris: Librairie des Champs-Élysées, collection «Le Masque».
- (1996). *L’homme aux cercles bleus*. Paris: Viviane Hamy.
- (2001). *Pars vite et reviens tard*. Paris: Viviane Hamy/J’ai lu.
- (2004). *Sous les vents de Neptune*. Paris: Viviane Hamy/J’ai lu.
- (2008). *Un lieu incertain*. Paris: Viviane Hamy/J’ai lu.
- (2015). *Temps glaciaires*. Paris: Flammarion/J’ai lu.
- (2017). *Quand sort la recluse*. Paris: Flammarion.
- VIVERO GARCÍA, María Dolores (2010). «L’humour dans l’enquête criminelle chez Fred Vargas». Dans: Petit, Maryse (dir.); Menegaldo, Gilles (dir.). *Manières de noir: La fiction policière contemporaine*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 251-263.



**MUJERES LETALES  
Y LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.  
FIGURACIONES DE LA MUJER CRIMINAL**



# Las caras invisibles de Barcelona: reescribiendo los espacios de la delincuencia en las novelas «gris asfalto» de Anna Maria Villalonga

**Diana Aramburu**

University of California Davis

Para escritores, fanáticos y estudiosos de la novela negra en España, el 2016 dio inicio a una serie de debates sobre cómo (re)definir el género y qué significa que una novela se etiquete o no como novela negra. Un debate iniciado por Empar Fernández en su artículo «Lejos del negro absoluto» (2016), donde la escritora plantea que es hora de repensar nuestra definición de un género que ya no se centra exclusivamente en detectives o delincuentes, sino que tiene por enfoque la criminalización de «hombres y mujeres que en nada se diferencian de nosotros mismos» (Fernández, 2016).<sup>1</sup> Para comprender lo que implican las nuevas subversiones del modelo genérico, escritores como Fernández, Anna Maria Villalonga y Xavier Borrell y académicos como Elena Losada sostienen que la relación entre la ficción criminal y la crisis económica de 2008 ha transformado la estética y el papel literario del género, y sugieren que, en lugar de *noir*, deberíamos hablar de un nuevo tipo de novela criminal, un subgénero que nace del «gris asfalto» (Fernández, 2016). En su artículo, Fernández detalla este cambio de *noir* a gris:

[...] el barrio, las calles, las plazas, la carretera... juegan un papel determinante en la trama y la acción es inseparable del escenario urbano en el que tiene lugar. [...] en las novelas voluntariamente adscritas a este subgénero la oscuridad está en la mirada del narrador, una mirada contaminada de pesimismo, de falta de expectativas, de incapacidad de mejora, una mirada sombría. La mirada del perdedor, la mirada de la pérdida (Fernández, 2016).

Fernández destaca el uso de la novela gris asfalto como una plataforma literaria para dar visibilidad a una amplia gama de temas y como un espacio genérico que desenmascara y denuncia diversas formas de injusticia. Según Villa-

<sup>1</sup> Para más información sobre estos debates, véase «Defensa negra», de Sebastià Bennasar, y «Del “gris asfalto” a la novela “post-noir”: comentarios a Empar Fernández y Anna Maria Villalonga», de Laurentino Vélez Pelligrini.

longa, la novela gris asfalto proporciona una descripción precisa de la realidad social del momento, lo cual significa:

[...] recrear la realitat autèntica, aquella més apropiada a nosaltres mateixos, aquella amb la qual ens podem identificar. Interessen els personatges, per damunt de tot. Afrontar-los des de la seva interioritat, des de les seves contradiccions i flaqueces, des de la seva quotidianitat (Villalonga, 2016).

Por lo tanto, el papel de la narrativa gris asfalto no es únicamente relatar la realidad social, en este caso la crisis de 2008, sino también documentar sus dimensiones afectivas y sus efectos en la vida del ciudadano común. Las novelas gris asfalto acentúan la política reinante de vulnerabilidad social que conduce a actos criminales porque en los textos, dice Villalonga, «[p]arlem de culpa, de revenja, de rancor, d'injustícia. Parlem de solitud, de necessitats, de la humanitat malmesa. Parlem, en definitiva, de tots nosaltres» (Villalonga, 2016).

En su estudio sobre la novela de la crisis, Jochen Mecke sugiere que estas narraciones adoptan una posición ética en su descripción de la crisis que resulta en su estética literaria. Aunque la novela de la crisis no necesariamente ofrece una interpretación de los acontecimientos históricos, Mecke afirma que la crisis impregna toda la narrativa porque «la crisis no perturba a los personajes desde fuera, sino que los constituye y hasta los crea» (Mecke, 2017: 209). La estética literaria de la crisis demuestra que la «actitud ética [...] corresponde no tanto a las posiciones adoptadas por los personajes, los narradores o los autores, sino que resulta de la forma literaria misma» (Mecke, 2017: 201). Más que una alternativa a la novela negra, la narrativa gris asfalto es una combinación de crisis y ficción criminal. Es una fórmula literaria que asume una posición ética y politizada que propaga su estética porque las novelas gris asfalto dan visibilidad a los cuerpos invisibles y silenciados de la crisis que ahora están marcados por el crimen. La función ética de este subgénero enfatiza un enfoque en el gris, en lo grisáceo: el asfalto gris, la ciudad gris y los personajes grises, y así lo prueba su estética. Lo que distingue a las novelas gris asfalto de otras obras narrativas sobre la crisis es que el gris asfalto investiga los espacios delincuentes a la vez que redefine la criminalidad en una era de crisis.

Como queda demostrado por Villalonga en *La mujer de gris* (2015) y *La sonrisa de Darwin* (2018), las novelas gris asfalto revelan vulnerabilidades patológicas.<sup>2</sup> Si bien la crisis económica es solo una parte de la causa, aumenta de-

<sup>2</sup> Las novelas de Villalonga se publicaron originalmente en catalán, *La dona de gris* (2014) y *El somriure de Darwin* (2017), y luego fueron traducidas por la autora.

finitivamente los efectos de dichas vulnerabilidades. En su revelador estudio de la vulnerabilidad, Catriona Mackenzie, Wendy A. Rogers y Susan Dodds sostienen que las fuentes de vulnerabilidad no solo son inherentes a la condición humana —lo que significa que surgen de nuestro cuerpo, de nuestra corporalidad—, sino que también son situacionales y patogénicas (Mackenzie, Rogers y Dodds, 2014: 7). Distinta a la vulnerabilidad inherente, la vulnerabilidad situacional es un tipo de vulnerabilidad que, como señalan los autores, «is context specific. This may be caused or exacerbated by the personal, social, political, economic, or environmental situations of individuals or social groups. Situational vulnerability may be short term, intermittent, or enduring» (Mackenzie, Rogers y Dodds, 2014: 7). Un periodo de crisis socioeconómica puede dar lugar a la vulnerabilidad situacional, pero también puede conducir a lo que los autores definen como vulnerabilidades patogénicas, que pueden ser generadas por «morally dysfunctional or abusive interpersonal and social relationships and sociopolitical oppression or injustice» (Mackenzie, Rogers y Dodds, 2014: 9). Según estos autores, la característica central de la vulnerabilidad patogénica es el consiguiente debilitamiento de la autonomía y el aumento de la impotencia (Mackenzie, Rogers y Dodds, 2014: 9).

Yo sostengo que, focalizadas a través de ciudadanos que de otra manera permanecerían invisibles, Villalonga expone e investiga en sus novelas gris asfalto las vulnerabilidades patogénicas de una Barcelona en crisis, y examina las vulnerabilidades individuales y colectivas causadas por los diferentes tipos de crisis exploradas, ya sea la violencia de género y el narcotráfico en *La mujer de gris* o la carencia de hogar, la discriminación y los efectos de la posmemoria de la dictadura en *La sonrisa de Darwin*. Propongo que ambas novelas problematizan el proceso por el cual ciertos individuos quedan relegados a la invisibilidad y, al escenificar los rostros ocultos de Barcelona, revelan cómo la violencia socava la autonomía individual y colectiva. Como sugiere Kath Woodward:

[...] visibility involves power relations [...]. An explanation of being there contributes to an understanding the specific nuances, connections and disconnections, which make up the politics of in/visibility and the processes which are implicated in seeing and being seen, or not seen (Woodward, 2015: 8).

De hecho, Fina Birulés nos recuerda que la violencia está arraigada en la intención de controlar el cuerpo o los movimientos de la víctima —la víctima posicionada como un otro—, de modo que esta no interfiera en la presunta agencia, autonomía, visibilidad e invulnerabilidad del sujeto (Birulés, 2007:18). Aun así, es necesario señalar que el tipo de violencia que Villalonga problema-

tiza en sus textos sigue siendo, en su mayor parte, socialmente imperceptible porque, como plantean Francesco Ardolino y Elena Losada, «el seu origen històric i cultural s'han desdibuixat tant que s'han integrat en el teixit social» hasta el punto de hacerlo invisible. Y señalan también que todos nos hemos convertido en espectadores urbanos de estas formas naturalizadas de violencia (Ardolino y Losada, 2017: 11). A través de sus historias de vida de la crisis, este artículo argumenta que Villalonga ofrece una visibilidad alterna, empleando una narrativa de vulnerabilidad que obliga a los lectores a reconocer que la crisis, lejos de llegar a su fin, impera en los espacios grises de Barcelona, y es precisamente esta Barcelona una Barcelona gris, que funciona y se presenta como víctima y agresora.

En *La mujer de gris*, Villalonga utiliza elementos cinematográficos para detallar cómo un hombre común, un tipo de antihéroe, crea su propia ficción detectivesca en la que finalmente podría terminar siendo un héroe. Sin embargo, este personaje sin nombre, obligado a la jubilación temprana debido a la crisis y que acaba de perder a su único amigo, su padre, se convierte en un espectador urbano de las formas naturalizadas de violencia que predominan en la ciudad. Una salida a un bar cercano conduce al encuentro con Gloria, la mujer de gris, que capta su atención porque en ella ve reflejada su propia crisis de soledad. El único elemento distintivo contra el fondo gris del vestido de Gloria es un pañuelo que lleva alrededor del cuello que cae al suelo mientras él la observa. Es este detalle, combinado con el haber visto su propia existencia gris reflejada en otra persona, lo que lo impulsa a seguirla: «No le devolverá el pañuelo. [...] Solo la seguirá, la observará. Se convertirá en un personaje de novela, o de película» (Villalonga, 2015: 23). Este detective aficionado, una parodia del detective *hard-boiled* que atraviesa la ciudad para resolver sus casos, primero recorre Barcelona para investigar a «un personaje gris entre la masa gris» hasta que Gloria se suicida (Villalonga, 2015: 13).

Convencido de que el suicidio de Gloria está vinculado a su hijo Alberto, en la segunda parte de la novela nuestro protagonista se dedica a espiarlo y, gracias a la vecina de Gloria, Celia, descubre que Alberto es un narcotraficante que durante años ha estado maltratando a su madre. Celia le explica que «[c]ada día era más violento, más irracional. Le robó a Gloria todos los ahorros. La trataba como a un animal. Una vez, incluso le levantó la mano. Ella se iba consumiendo, pero no podía dejar de quererlo» (Villalonga, 2015: 76). El relato se detiene en este momento, haciendo una pausa para dar visibilidad a una madre maltratada emocionalmente por su hijo; y, junto con el protagonista, reconocemos el estado de vulnerabilidad patogénica de esta madre soltera. Como aclara Joel Anderson, la vulnerabilidad es, por lo tanto, una cuestión de control efectivo:

[...] understood as a function of the relative balance of power between the person in question and the forces that can influence her. Vulnerability can be increased by those forces becoming more powerful or the effects more probable but also by the person becoming less able to counter these forces and effects (Anderson, 2014: 135).

Dado que Gloria se sintió incapaz de ayudar a su hijo o de evitar su propia victimización, su vulnerabilidad como madre soltera se intensificó durante la crisis económica. Tras el suicidio de Gloria, sin embargo, el detective-protagonista pasa, de ser un observador de una vida individual en crisis, a ser un espectador urbano de diversas crisis sociales. Más importante aún, la *vida gris* de Gloria se convierte en el puente que permite que el protagonista descubra y documente los crímenes cotidianos que ocurren en el gris asfalto y que revelan un estado de vulnerabilidades patogénicas compartidas.

Cuando la narrativa cambia su enfoque hacia Alberto, emplea un formato de diario en primera persona, y el protagonista intercambia la libreta gris que ha utilizado para investigar a Gloria por un cuaderno negro para documentar los crímenes de Alberto en esta segunda parte. Es decir, la obra señala su propia transformación: de gris, al tener como enfoque una mujer en crisis que representa y refleja lo grisáceo de Barcelona, a negro con Alberto, ya que es a través del hijo de Gloria que se expone el submundo del narcotráfico y de la prostitución en Barcelona. Este cambio de gris a negro subraya que nos encontramos ante una estética informada por la posición ética de la novela sobre la crisis. El narrador-protagonista aclara que se siente como un foráneo en esta Barcelona que ya no reconoce, en la Barcelona de Alberto, donde descubre un microcosmos de la crisis de las drogas: «Es un mundo peligroso y embrutecido. Me da asco. No se trata solo de los camellos, sino también de los compradores. Los he estado observando. Viene gente de todas las edades, de todas las condiciones, con aspectos muy diferentes» (Villalonga, 2015: 110-111). Tras estudiar los espacios ocultos de Barcelona, el detective reflexiona sobre cómo las zonas marginadas de la ciudad son ignoradas:

A veces me resulta difícil creer que la policía ignore todo lo que ocurre en la ciudad, en especial en los barrios marginales, donde el delito se ha instalado tan a las claras... Hoy he presenciado cómo Alberto le servía una dosis a un niño. No tendría más de doce años. Delgadísimo, la piel del rostro opaca y amarillenta cubierta de harapos. Un espectro...

He empezado a temblar. Después, he vomitado en un rincón (Villalonga, 2015: 120-121).

Es esta ciudad criminalizada, invisible para quienes no transitan por sus espacios, la que aquí se desvela porque Alberto, de la misma forma que victimizó a su madre, también victimiza a su ciudad y sus sujetos vulnerables. A través de Alberto, el protagonista reconoce la vulnerabilidad patogénica de los ciudadanos invisibles de la ciudad: los adictos, los pobres, las prostitutas y las personas sin hogar. Esto lleva al detective *amateur* de *La mujer de gris* a pensar que es su deber documentar las periferias invisibles, la ciudad marginal ignorada. Así lo escribe en su diario: «Me parece que estoy ejerciendo una especie de servicio para salvaguardar el orden social. Un servicio imprescindible que, por lo que veo, ninguna institución pública piensa asumir» (Villalonga, 2015: 123). Por lo tanto, la novela detalla una ciudad donde impera una política de invisibilidad y que se encuentra en la frontera entre el gris de las crisis y el negro de las vulnerabilidades patogénicas compartidas.

Más allá de documentar el lado oculto de Barcelona, el protagonista se ve obligado a asumir un papel activo porque, aunque no puede salvar ni proteger a los ciudadanos victimizados por Alberto, sí puede hacer por Celia lo que no pudo hacer por Gloria: protegerla de Alberto.<sup>3</sup> Sabe que tiene que impedir que Alberto se instale en el apartamento de Gloria, pues pondría a Celia en peligro. Una vez más, la novela detalla su propia transformación estética: «Todo se ha vuelto rojo. Rojo oscuro, oxidado. Como la sangre, como la violencia, como la guerra» (Villalonga, 2015: 138). Cuando Alberto amenaza a Celia tratando de obligarla a mudarse, el protagonista lo enfrenta y lo golpea en los testículos, lo que provoca que Alberto se caiga por las escaleras del edificio de su madre. Horrorizado en un principio por haber causado la muerte de Alberto, aunque la policía lo declarará como un accidente, el protagonista, sin embargo, se da cuenta de que al salvar a Celia ha dejado de ser un espectador de la violencia que lo rodea. Como sugiere Mecke, las novelas de la crisis «proponen una reflexión sobre las diferentes normas morales en los tiempos de crisis» (Mecke, 2017: 225), y, como lo demuestra *La mujer de gris*, estas normas morales se problematizan a través de un detective que documenta una crisis de vulnerabilidades patogénicas.

En *La sonrisa de Darwin*, cada uno de los tres protagonistas, Noemí, Max e Iván, representa una versión de la crisis: el pasado, el presente y el futuro de las crisis socioeconómicas y políticas. La crisis de la dictadura de Franco y los crímenes cometidos por el régimen se exploran a través del personaje de Noemí, cuyo padre fue uno de los verdugos del régimen. Por otro lado, Max, sin hogar

<sup>3</sup> Tampoco ha podido proteger a la novia de Alberto, Cris, agredida por Alberto, por miedo a que él descubra que lo está espiando.



por más de cuatro años, ejemplifica el sufrimiento de algunas víctimas como resultado de la crisis de 2008, mientras que Iván personifica una ideología racista antiinmigrante de la nueva derecha que ha cobrado mayor relevancia en la última década. A través de Iván, la novela ofrece una reflexión sobre los crímenes actuales contra aquellos que el sistema sigue ignorando, como las personas sin hogar y los inmigrantes, y lo que puede ocurrir cuando esta ideología se pone en acción. Cabe señalar que, a diferencia de *La mujer de gris*, *La sonrisa de Darwin* utiliza el multiperspectivismo para exponer una crisis de vulnerabilidades patogénicas a través de tres personajes que ofrecen una visión particular de la crisis.

Aunque la novela comienza con la amistad entre Noemí y el viejo Max, y su perro, Darwin, lo que vincula a los tres personajes es el asesinato de Igor cometido por Iván. Entrando en un cajero automático para pasar la noche con su perro, Max se encuentra con Igor, un inmigrante moldavo sin hogar, que está malherido.<sup>4</sup> Tratando de salvarlo, grita pidiendo ayuda, pero en vez de ello, lo que consigue es despertar a unos vecinos que llaman a la policía para que lo detengan. Invisible hasta entonces, Max se convierte en un espectáculo para la multitud que lo rodea, que le toma fotos y vídeos, entre la cual se encuentra Noemí. Max alcanza a verla y, en el momento en que es arrestado, le pide que se haga cargo de Darwin. Aunque Max representa la crisis actual de personas sin hogar en Barcelona y un estado de vulnerabilidad patogénica, Noemí reconoce que, al igual que Max, ella también es una figura marginal, y Darwin, cuyo nombre señala la evolución de Noemí en la novela, se convierte en el vínculo afectivo entre los dos personajes. Al hacerse cargo de Darwin cuando encarcelan a Max en La Modelo, Noemí entiende que la vulnerabilidad de Max se ha entrelazado con la suya propia.

Con sus personajes, Villalonga crea una versión ficticia de lo que Germán Labrador Méndez denomina historias de vida, y que describe como «una tecnología de imaginación política, como algo que permite que se piensen y vean cosas que antes no eran visibles, ni pensables [...] como un *puente empático*» (Labrador Méndez, 2012: 562-63; cursivas en el original). La historia de vida de Noemí se convierte en un tipo de puente empático al pasado traumático de Cataluña, ya que su padre, conocido como «el matarife del pelo rojo» por su uso exitoso del garrote vil, fue uno de los verdugos más famosos del régimen en La Modelo. La vida de Noemí está así entrelazada con los pecados de su

4 Noemí cree haber visto a Iván salir del cajero automático, dada su manera muy particular de caminar, pero sabe que no puede probarlo.

padre y los del régimen.<sup>5</sup> Aquí, las políticas de in/visibilidad no solo revelan a aquellos que son ignorados por el sistema, sino que también dan visibilidad a los que sirvieron al régimen, cuya recompensa fue cierta invisibilidad durante la Transición. A través de un protagonista que está atravesando un despertar sociopolítico y afectivo, Villalonga enfatiza que la crisis de 2008 y sus repercusiones están directamente vinculadas con los crímenes cometidos durante la Transición, donde la invisibilidad se alió con una política de olvido.

El lector atestigua el proceso de Noemí, así como el trauma que precede a su transformación y despertar cuando ella lee, como ha hecho otras veces, acerca de los crímenes que cometió su padre:

Noemí respira hondo para sofocar la náusea que le trepa desde los intestinos.

Garrote vil.

Verdugos.

Como el primer día, le parece que está a punto de volverse loca.

*El matarife del pelo rojo.*

Papá...

Que por dinero se convertía en el ejecutor directo del poder del terror, de la forma de asesinato más injustificable y más impune.

Su padre.

Un verdugo (Villalonga, 2018: 138; cursivas en el original).

A través de Noemí, Villalonga invoca el pasado y la posmemoria de la dictadura franquista, haciendo referencia a los crímenes que se cometieron durante el régimen por medio de uno de los hijos de los que sirvieron a Franco. El narrador señala que Noemí ha sufrido episodios como este desde su niñez. Después de descubrir la verdad sobre su padre, estos recuerdos la persiguen porque llega a pensar que, al igual que su pelo rojo, también ha heredado los crímenes de su padre. De acuerdo con Marianne Hirsch:

[...] «Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before [...] these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. [...] [and] their effects continue into the present» (Hirsch, 2012: 5; cursivas en el original).

5 El padre de Noemí era conocido por su habilidad con el garrote vil, el instrumento utilizado para matar a los etiquetados por el régimen como criminales y traidores. Cuando en 1978 se abolió la pena de muerte, y como compensación por sus servicios, le consiguieron un trabajo bien remunerado en un banco.

El encarcelamiento de Max en La Modelo por un delito que no cometió está vinculado ahora al padre de Noemí, cuyos crímenes nunca fueron castigados. Por ende, el despertar de Noemí no solo consiste en ayudar a Max, sino que también significa enfrentarse a los crímenes de su padre al igual que a su propio trauma por ser la hija del «matarife del pelo rojo».

Mientras que Noemí es el personaje portador de la memoria de la dictadura, Max ejemplifica el protagonista gris asfalto descrito por Fernández y Villalonga: un antihéroe hecho invisible y gris por una Barcelona hostil que lo rechaza. Durante los cuatro años que ha estado sin hogar en las calles de Barcelona, Max se convierte en «[u]n espectro borroso pisando las calles. Él, su sombra y el asfalto» (Villalonga, 2018: 35). Sin embargo, la narrativa enfatiza que Max es un producto de la crisis, «esa puta crisis... que ha hundido a muchas personas, personas... como él, sin pensión, sin ningún lugar donde vivir, sin nada» (Villalonga, 2018: 68). Tal como sugiere Labrador Méndez sobre las historias de vida subalternas, la historia de vida de Max representa una vulnerabilidad patogénica compartida, que «permite que la individualidad sea socializada [...] como un síntoma social» (Labrador Méndez, 2012: 563). El estado de vulnerabilidad de Max es compartido por otros, ya que uno de los efectos de la crisis ha sido el aumento de la cantidad de personas sin hogar, y Max personifica una vulnerabilidad situacional que ahora es patogénica.

A diferencia de Noemí, Iván, su vecino, siente cierta repulsión hacia Max, como parte de su odio por aquellos que denomina gentuza: «Barcelona llena de gentuza repugnante que se está quedando con la ciudad, nuestra ciudad, y las autoridades lo permiten» (Villalonga, 2018: 21). Iván, que cuida de su físico de manera obsesiva, convierte su cuerpo en un tipo de baluarte o fortificación que representa una de las características principales de la novela, ya que equivale a su sentir sobre la protección de las fronteras de Barcelona y Cataluña, pero también de Europa. Siendo testigo de la amistad que se desarrolla entre Noemí y Max, Iván decide que es el momento de actuar, y esto desencadena una serie de ataques que comienzan con el asesinato de Igor. Al enterarse de que Max se encuentra encarcelado en La Modelo por el asesinato de Igor, Iván piensa que finalmente puede eliminar a los que él considera parásitos sociales, y así da inicio a su persecución de los más vulnerables en la ciudad gris:

[...] allí donde la fachada multicolor de la Barcelona que el mundo conoce adquiere tonalidades monocromas. El gris, el gris por todas partes. El gris de los muros, de los bloques de pisos, de los descampados sin hierba. El gris de los barracones que sirven de escuela, del cemento sin pulir, de los *graffiti* desesperanzados. Iván no comprende el drama que palpita bajo el asfalto de aquellas calles, sus

ojos febriles son inmunes al sufrimiento de los demás... no acierta a dilucidar quién es el culpable de la vergonzante degradación... Y confunde a los responsables con las víctimas, a los infelices con los culpables, a los desgraciados con los tocados por la suerte (Villalonga, 2018: 128).

Iván castiga a quienes considera responsables de la degradación moral de su sociedad porque entiende que Barcelona pelagra, que está en riesgo constante de ser invadida. Permaneciendo en las sombras y transitando por las periferias de la ciudad, comete delitos que pasan desapercibidos y que a su vez son olvidados y silenciados, ya que sus víctimas son los ciudadanos invisibles de Barcelona. Ataca a aquellos que se encuentran en las áreas grises y olvidadas de Barcelona, sobre todo en los campamentos de personas sin hogar del Baix Llobregat. A través de Iván, Villalonga conecta los crímenes del pasado con los del presente y el futuro porque, al igual que el padre de Noemí, Iván se convierte en un verdugo. Aunque no en un verdugo de sanción política, sino en un matarife moderno que victimiza a su ciudad con el propósito de aterrorizar a las personas sin hogar, pensando que así logrará que se vayan de Barcelona.

Mientras que Iván ataca a las personas sin hogar del Baix Llobregat, Max comienza a desaparecer mientras está en La Modelo porque su piel se vuelve del color del asfalto gris de las calles de Barcelona que ha recorrido durante los últimos cuatro años. Convertido en un hombre gris, sufre un derrame cerebral y muere, pero Villalonga vincula la muerte de Max con la ruina de Iván. A la vez que Max muere pensando en su querido Darwin, los hombres sin hogar que Iván ha estado atacando se rebelan contra él cuando está a punto de golpear a su próxima víctima. La novela termina con el funeral de Max, al que asisten Noemí y Darwin, y nos deja con una imagen de Iván confinado a una silla de ruedas y ahora viviendo con su madre. Observando a Luisito, el niño sudamericano que su madre cuida, Iván no desea otra cosa que «[a]plastarlo con el zapato, como a una cucaracha repugnante. Pero ya no tiene pies que puedan» (Villalonga, 2018: 185). Una vez más, su cuerpo funciona como una metáfora y representa una ideología incapacitante. Tanto Iván como Noemí sufren una transformación; pero, mientras que Noemí se identifica con Max y decide que es hora de romper con una figura paterna que no la define, Iván evoluciona en dirección opuesta, asemejándose al verdugo. Alimentado por su odio, su disgusto y el antagonismo que percibe en cualquiera que él identifica como otro, reacciona con violencia, y la narrativa señala que este nuevo verdugo de la crisis tiene sus antecedentes en la dictadura. A diferencia de *La mujer de gris*, en esta segunda novela se problematiza la crisis al conectarla con la memoria de la dictadura y los crímenes cometidos durante el régimen.

Al emplear la fórmula gris asfalto, las novelas de Villalonga demuestran que las caras invisibles de Barcelona, sus periferias y los pueblos marginados más afectados por la crisis se mantienen ocultos, mientras que su estado de vulnerabilidad se va agravando. *La mujer de gris* y *La sonrisa de Darwin* se adentran en una política de vulnerabilidad social que enfatiza la fatalidad y la pérdida porque, como señala Fernández, la fórmula se centra en «la mirada del perdedor» (Fernández, 2016). Basándose en Judith Butler, Birulés sugiere que necesitamos politizar nuestra vulnerabilidad compartida y repensar la comunidad, «[u]na comunidad donde fuese de nuestra incumbencia el considerar el lugar de la violencia en cualquier tipo de relación» como la base de la vulnerabilidad (Birulés, 2007: 24). Es precisamente con esta politización de nuestra vulnerabilidad compartida con la que Villalonga experimenta en sus dos novelas, centrándose en las vulnerabilidades patogénicas y revelando cómo la vulnerabilidad puede extenderse del nivel individual al nivel colectivo. Utilizando la fórmula gris asfalto, las novelas de Villalonga ofrecen un espacio para enfrentar los efectos de la crisis al exponer las historias de vida de estos personajes *grises* —ciudadanos marcados por una ciudad que funciona como víctima y, a su vez, como agresora—. Tanto *La mujer de gris* como *La sonrisa de Darwin* muestran cómo la espacialidad y la visibilidad están íntimamente vinculadas en la novela gris asfalto para revelar nuevas formas de vulnerabilidad, crimen y violencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Joel (2014). «Autonomy and Vulnerability Entwined». En MACKENZIE, Catriona; ROGERS, Wendy A. y DODDS, Susan (eds.), *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 134-161.
- ARDOLINO, Francesco; LOSADA, Elena (2017). «Violències i identitats. Resignificació i interseccions». En ARDOLINO, Francesco y Losada, Elena (eds.), *Violència i identitat*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 9-14.
- BENNASAR, Sebastià (2016). «Defensa negra». *Bearn: Revista de Cultura*, 14 de enero. [www.revistabearn.com/2016/01/14/defensa-negra/](http://www.revistabearn.com/2016/01/14/defensa-negra/).
- BIRULÉS, Fina (2007). «Reflexiones sobre vulnerabilidad y violencia». En MOLAS FONT, Maria Dolors (ed.), *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria, pp. 17-25.
- FERNÁNDEZ, Empar (2017). «Lejos del negro absoluto». *Editanet, Espacio Literario y Artístico*, núm. 34, enero/marzo. [archivos.editanet.org/34/en-blanco-y-negro/index.html](http://archivos.editanet.org/34/en-blanco-y-negro/index.html).
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2012). «Las vidas “subprime”: la circulación de “historias de vida” como tecnología de imaginación». *Hispanic Review*, vol. 80, núm. 4, pp. 557-581.
- MACKENZIE, Catriona; ROGERS, Wendy A.; DODDS, Susan (2014). «Introduction: What Is Vulnerability, and Why Does it Matter for Moral Theory?». En MACKENZIE, Catriona; ROGERS, Wendy A. y DODDS, Susan (eds.), *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 1-29.
- MECKE, Jochen (2017). «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética». En MECKE, Jochen; JUNKERJÜRGEN, Ralf y PÖPPEL, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid y Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 199-230.
- VÉLEZ PELLIGRINI, Laurentino (2016). «Del “gris asfalto” a la novela “post-noir”: comentarios a Empar Fernández y Anna Maria Villalonga». *El dietario cultural de Laurentino Vélez Pelligrini*, 16 de enero. [lauvelez66.wordpress.com/2016/01/16/del-gris-asfalto-a-la-novela-post-noir-comentarios-a-empar-fernandez-y-anna-maria-villalonga/](http://lauvelez66.wordpress.com/2016/01/16/del-gris-asfalto-a-la-novela-post-noir-comentarios-a-empar-fernandez-y-anna-maria-villalonga/).
- VILLALONGA, Anna Maria (2015). *La mujer de gris*. Barcelona: Navona.
- (2016). «Si no pot ser “negra”... li direm “gris asfalt”». *Núvol*, 12 de enero. [www.nuvol.com/opinio/si-no-pot-ser-negra-li-direm-gris-asfalt/](http://www.nuvol.com/opinio/si-no-pot-ser-negra-li-direm-gris-asfalt/).
- (2018). *La sonrisa de Darwin*. Barcelona: Navona.
- WOODWARD, Kath (2015). *The Politics of In/visibility: Being There*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

# Female Criminal Vengeance: Barcelona's 21<sup>st</sup> Century Crisis in Laura Gomara's *Vienen mal dadas*

**Nick Phillips**  
Grinnell College

On September 15<sup>th</sup>, 2008, the image of Wall Street types in suit and tie flooding the streets with their work lives in boxes outside Lehman Brothers filled the daily news cycle across the world. The collapse of a major banking institution served as a visual cue to a long year full of wild financial swings: the price of oil had previously topped out at nearly \$150 a barrel, unemployment rates across the developed world increased quarter by quarter, financial markets lost value daily. In Spain, the Socialist government headed by José Luis Rodríguez Zapatero had famously avoided using the word «crisis» during all of 2008, preferring the term «serias dificultades».<sup>1</sup> Slow to approve of banking industry bailouts in the model of the United States, which quickly moved to rescue financial institutions just weeks after the Lehman Brothers collapse, the Zapatero administration seemed unable to cope with the aggressive acceleration of economic crisis by the end of 2008. Nearly a decade later, Spain continues to struggle to claw its way back to pre-2008 economic indicators, despite Zapatero's successor, Mariano Rajoy, famously declaring an end to the crisis as early as 2013 (Bezhanova, 2017: xiii).

While many countries continue a slow, painful recovery from 2008, few places in the developed world have suffered the dramatic transformations that Spain has undergone in the preceding decade of crisis. So much so that a new literary genre has taken hold in Spain: crisis literature, or the crisis novel. These «novelas de la crisis» provide a means to work through the societal and structural changes that have taken place over the last decade, while also confronting the stark reality that economic crisis has been, and will continue to be, an inherent feature in late capitalism. For example, Olga Bezhanova notes that «[c]risis literature is pointing to the probability that the crisis is not a temporary problem that can be finally resolved if correct economic measures are tak-

<sup>1</sup> Efe (2008), «Toda la oposición crítica que Zapatero continúe sin admitir la “crisis” económica», *El Mundo* 3 de julio, <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/02/espana/1215026640.html>.

en» (Bezhanova, 2017: xiii). Since the supposed end of economic difficulties in Spain, *la crisis* has become quotidian and permanent for many Spaniards.

In this essay, my goal is to investigate the link between the 2008 crisis and the crime genre in Spain — specifically the melding of the commercially successful *novela negra* genre with the emerging genre of the crisis novel. I posit that this hybrid genre allows for an innovative means of analysing and pushing back against this long decade of Spanish crisis. This essay builds on the *novela negra*'s long literary tradition as a genre that critiqued and debated the Spanish transition to democracy in the late seventies and eighties by connecting it with the current societal transformations that Spain suffers nearly a decade after 2008.<sup>2</sup> Specifically, I analyse Laura Gomara's recent publication *Vienen mal dadas* (2017) as an example of the Spanish crime thriller subgenre and the crisis novel genre, allowing it to undertake a dual investigation of its own contemporary society. Gomara's female protagonist serves as both amateur investigator and criminal, while also providing a detailed spatial mapping of the Barcelona urban area. These techniques allow the novel to develop a critique of the political and economic conditions that facilitated the 2008 economic crisis and the sluggish, decade-long recovery. The end result is a novel that resists the ongoing Spanish crisis while warning of the impending, inevitable future crises of contemporary capitalism.

*Vienen mal dadas* principally follows Ruth Santana, in her late twenties, who must work two low-paying jobs to cover her underwater mortgage for a house that the bank has already repossessed. Down on her luck, with no family support and suddenly single after being left at the altar, Ruth must radically redefine her life while coping with the economic realities of the lingering crisis that continue to hang over Barcelona. Her fortune changes when she has a chance encounter with Hugo Correa, a fisherman from Galicia who robs ATM machines and has enlisted a crew of misfits for a revenge-laced heist. Ruth reluctantly chooses the criminal life as a means of repaying her debt to capitalist society; at the same time, her work with the group enables her to envision a future life that moves beyond the impossible limitations that the enduring crisis necessitates. While working with Correa's crew, Ruth begins her own investigation into her criminal colleagues and slowly unravels Correa's personal motive:

2. For example, Malcolm Compitello examines the realistic credibility of the genre in serving as a vehicle for both critiquing and describing the transition period (Compitello, 1987: 189). Similarly, Renée Craig-Odders asserts that Spanish detective fiction was helped by both «a more liberal collective perspective» and «the gradual popular acceptance of democratic ideals» (Craig-Odders, 1999: 39). See also José Colmeiro's study on the *novela policiaca*.



revenge against an Italian drug lord who killed his sister. Throughout the novel, Gomara weaves a realistic and vivid map of the Barcelona urban area, creating a city space that emphasizes the lived interactions between inhabitants. Towards the conclusion of the novel, the Hollywood-style final heist is successful and the group must dissolve, giving Ruth an economic boost that propels her out of the precarious class, even as the crisis and its after-effects remain unresolved.

## INVESTIGATING CRISIS LITERATURE

Throughout the novel, the dark curtain of 2008 hangs over nearly every moment. The crisis appears quickly in the first chapter as Ruth tries to use a coupon for laser hair removal. Upon learning the true price, Ruth quietly admits, «Es que, mira... tengo diez euros para pasar lo que queda del mes, no tengo nada más en el banco hasta que cobre, así que no puedo darte nada a cuenta» (Gomara, 2017: 14). The clerk struggles to comprehend, and quickly thinks to herself «No, no era extranjera. Parecía normal, del barrio, con familia» (Gomara, 2017: 15). This quick, frustrated exchange rapidly establishes the novel's incessant backdrop of economic precarity, with Ruth's seeming inability to escape its overarching effects.

Recently in Spain, crisis literature has enjoyed both critical attention and commercial success, especially as the initial aftershocks of the 2008 crisis — embodied by the heady protests of the 15-M movement, now purportedly channeled into the political party Podemos — have receded and the long tail of the crisis continues to manifest itself in quotidian and banal ways. For example, Pablo Valdivia argues for the permanence of a «crisis simbólica» as well as «un proceso de reajuste de estructuras» as a function of crisis literature, in other words, a crisis that disconnects itself from numerical economic performance while fanning the flames of social and cultural change (Valdivia, 2016: 22). Central to this ongoing situation is Valdivia's claim that these narrations «habiliten no sólo espacios de resistencia y de consumo diversos o propicien la posibilidad de ámbitos discursivos alternativos, sino que además construyen y describen la realidad cognitiva en la que nos inscribimos social e intelectualmente» (Valdivia, 2016: 22). Therefore, crisis literature is essential in establishing a symbolic resistance to the ongoing economic malaise, because it can lend visibility to the effects of the crisis and through its creativity in responding and resisting the power structures that inhibit economic recovery or that promote future crises. Valdivia later groups several crisis novels into «núcleos operacionales» to show the spread of subgenres where the 2008 crisis has become a central

focus: these groups run the gamut from humour to sci-fi to crime fiction (Valdivia, 2016: 25-26).

Similarly, Jochen Mecke's analysis of several «novelas de la crisis» notes that «no se limitan a contar la evolución individual de un personaje, sino que establecen relaciones con la Historia colectiva de la crisis» (Mecke, 2017: 204). As a result, the crisis itself becomes a fundamental protagonist in these novels, reinforcing the absolute penetration of the precarious in Spain today and in its literary portrayal. This can be seen in the novel when the narrator presents Ruth's hand-written ledger, showing her salary of €822 and the line in bold stating «Tengo: €59,78 + 18 Euros» that, later on the same page, dwindles down to €3,60 (Gomara, 2017: 29-31). Ruth's existence is defined by the (lack of) money flowing in and out of her bank account each month, reducing her life to a steadily decreasing sum of numbers and figures. Mecke also notes similarities between past literary uses of realism and naturalism and current novelistic quotidian descriptions of the crisis (Mecke, 2017: 206). While crisis literature necessitates further critical study, the increased visibility and commercial success of the genre signals an increasing affinity for these literary interpretations of austerity as well as the social impacts of making the crisis more visible to a wider audience.

At the same time, it is important to highlight that 2008 does not represent the first time Spain has suffered the effects of economic and social crisis. Luis Moreno-Caballud underscores a specific literary and artistic production prior to the 2008 flashpoint in Spain that warned of the dangers of the economic bubble, «que desde la órbita del realismo y el documental se han acercado hacia las diversas situaciones de precarización laboral y existencial que la burbuja estaba ya generando a su paso, y que, recuperados hoy en día, pueden parecer casi proféticos» (Moreno-Caballud, 2012: 539). In other words, Spanish literary and artistic engagement with crisis and precarity stem from decades of an economic roller coaster ride that has included moments of decline with moments of splendor. Moreno-Caballud's analysis also reinforces the idea that even in good times, not every Spaniard comes out a winner, and the economic underclass remains visible even during the most inflated of financial bubbles. As Thomas Piketty analyses in his expansive analysis of contemporary capitalism, «[t]here is no fundamental reason why we should believe that growth is automatically balanced» (Piketty, 2014: 16). Piketty hypothesizes that twenty-first century capitalism will be marked by inherited wealth, which «will dominate wealth amassed from a lifetime's labour by a wide margin, and the concentration of capital will attain extremely high levels» (Piketty, 2014: 26). For most working Spaniards who have lived through the 2008 economic crisis, none of

this should feel very out of place: income inequality has increased steadily despite paltry economic growth numbers as a result of the crisis. I contend that contemporary crisis literature, while deeply inspired by the after-effects of 2008, nonetheless responds not only to this relatively short-term problem, but also to the longer-term evolution of capitalism as a driver of inequality and economic precarity.

### CRIME, CRISIS, AND WOMEN DETECTIVES

This dual investigation that *Vienen mal dadas* represents — the superficial crimes that Ruth commits versus the overarching crime of economic inequality and access — develops the novel's relationship with, and evolution from, the *novela negra* literary genre. Yet at first glance the novel's identity as a *novela negra* is a bit hard to grasp: there is no official private detective and the police presence in the novel is scant and largely ineffective. Unlike many crime novels, the only two corpses in Gomara's story are secondary characters — criminals that no reader will mourn — whose murders receive little attention from the police. Ruth Santana could be classified as a victim, a *femme fatale*, and/or a criminal; while the lead man, Hugo Correa, in the end is driven mostly by personal revenge in revealing the overarching crime of the novel. Although Ruth smokes a few cigarettes, she hardly touches alcohol, and does not end up romantically involved with any of the men around her, despite several advances. In fact, she has to tell off Charro, one of her partners in crime, stating «Tú no te has planteado que no quiera follar con nadie y punto, ¿verdad?» (Gomara, 2017: 192). However, because Ruth rejects the stereotypical male detective identity, her investigations contribute to an evolution within the genre itself that features female protagonists and perspectives. Indeed Ruth herself is presented as a hybrid character, one that suffers directly from economic and social exclusion while also serving as a criminal that must conceal her identity from authorities. Ruth connects with an ongoing trend towards women-led investigative fiction that has become increasingly popular in 21<sup>st</sup> century Spanish literature, while also upending the traditional paradigms of the Spanish detective genre. For example, Shelley Godsland notes that «[t]he woman who pounded the pavement could never simply be a *flâneuse* in the nineteenth-century context, nor, in more recent texts, could she be just a female equivalent of the tough male sleuth; rather, she was always perceived as a “public” woman who occupied public spaces» (Godsland, 2007: 23-24). Therefore the female detective must work against both spatial gender politics and the male-

dominant detective figure or police officer.<sup>3</sup> Due to Ruth's complicated identity as both victim and criminal, her personal investigative quest is able to document and critique the impacts of economic crisis — both individually and collectively.

For these reasons, I argue that Ruth provides the reader with a fundamental link between spatial analysis and gender identity. This link is essential in breaking down the causes and the conflicts of the enduring post-2008 climate. Over the past decades, feminist geographers have worked to increase the visibility of women in spatial studies. For example, nearly thirty years ago, Gillian Rose admonished the geography field for a «fundamental resistance to women as subjects and authors of geographical knowledge» (Rose, 1993: 3). Critically, her analysis focused on the movement of bodies, stating that «routine actions of individual human agents in time and space, producing and reproducing social structures, are represented by the paths that their bodies follow» (Rose, 1993: 30). Ruth's spatial trajectories in *Vienen mal dadas* offer a similar analysis of social structures by focusing on how these spaces are conceived and produced in Barcelona. For example, early in the novel Ruth reflects on the shoddy conditions of her apartment building on the outskirts of the city: «Todos tenían las mismas ventanas cuadradas con persianas marrones, los mismos viejos aparatos de aire acondicionado colgados de las fachadas, ropas idénticas secando en los tendales. La misma pobreza, cada vez más consciente y despierta, asomada a sus ventanas» (Gomara, 2017: 20). By collectivizing this space of poverty, Ruth transmits the commodification of the lower classes as well as the corrupt urbanization efforts that force these residents into substandard living conditions. Ruth's ground level view affords the reader an ability to discern how spatial practices in neighbourhoods like L'Hospitalet influence how these places are lived and produced. Indeed Ruth's *flâneuse* observations allow an engagement with Henri Lefebvre's dialectical triad of space, where our conceptualization of space moves from individual experiences to cultural representations to representational interactions between space and its inhabitants (Lefebvre, 1991: 33). The use of a triad emphasizes the process of space instead of any given fixed category or position, therefore moving space beyond the visual and incorporating everyday life experiences — oftentimes indiscernible, banal practices such as commuting to work or inhabiting a certain neighborhood — inseparable from the constantly present cultural artifacts of postmodernity (Lefebvre, 1991: 40).

3 It is also compelling to consider de Certeau's discussion of the «rhetoric of walking» (Certeau, 1984: 100) in comparison to Godsland's feminized *flâneuse* and how movement through space conceptualizes everyday life experiences.

As a result, Lefebvre's triad allows for a reading of *Vienen mal dadas* that emphasizes the production of space that is in constant motion within and beyond the text, with Ruth as our principal focal point and lead investigator. The end result is a text that traces these abstract social changes leading up to the 2008 crisis and the post-crisis fallout onto a concrete, spatialized platform, which allows the reader to engage the text not just as a reflection of economic stagnation in Barcelona but also as a critical investigation of the causes of crisis.

### SPATIAL CRIMES, SPATIAL CRISIS

Shortly after Ruth's description of the *bloques* Florida (a complex of low-income, overcrowded housing blocks in L'Hospitalet), she reflects on the spaces of the Eixample and Barri Gotic neighbourhoods, the latter where she works as a temporary office assistant. Her perceptions of these spaces react strongly to the change in socioeconomic status made visible by her movement in the city: «los elegantes inmuebles con balcones de forja, fachadas decoradas y entradas con solera despertaba en ella una sensación de injusticia, de rancor de clase que todavía no podía definir como tal» (Gomara, 2017: 20). Far from the bourgeois elegance that these areas purportedly exude, the neighborhood functions for Ruth as a space that was promised, but now has become unobtainable due to the crisis. To make matters worse, she must traverse this space daily as a worker who, at the end of her shift, commutes silently back home to the downtrodden suburbs.

Ruth's spatial trajectories are crucial in developing her own sense of place. As a relatively young, independent woman who has recently gone from aspiring middle-class to perilously poor, Ruth's spatial identification with her home in the *bloques* Florida increases her own sense of economic and personal identity. For example, just after her spatial reflections on the city center, Ruth witnesses a family being evicted from their apartment in L'Hospitalet:

Los vecinos, los padres, hasta el perro y el periquito estaban ya fuera, increpando a las bestias uniformadas equipadas para la guerra, que se enfrentaban a cacerolas y a insultos, y a alguna pedrada, por obedecer a bancos y supuestos gobernantes y hacerles el trabajo indigno de quitarle a alguien su casa. Esa misma noche la familia volvió a ocupar el piso [...]. No tenía otro sitio al que ir. Como la mayoría, pensó Ruth. Como ella misma (Gomara, 2017: 20).

Notably, the evicted family remains anonymous in Ruth's narration, linking them to the same repetitive buildings and depressed economic conditions

that can be found across the neighbourhood. As a result, this particular eviction takes on a collective identity, as Ruth confesses when including herself as someone one step from homelessness. The lack of individual detail given to the family corresponds with Mecke's hypothesis of crisis literature's desire to focus on a collective, universalizing narrative (Mecke, 2017: 204). Equally anonymous are the police tasked with carrying out the eviction, their beast-like actions hidden underneath the monotonous uniform and riot gear. These narrations develop Ruth's sense of place but do little to mitigate her own spatial confusion stemming from the after effects of personal and collective crisis.

Nevertheless, Ruth's two jobs and her future life in crime give her an additional level of mobility that many residents of L'Hospitalet do not enjoy or are unable to imagine. Similarly, Doreen Massey highlighted the effects of «time-space compression» and their potential gender-based differences, noting that «the mobility and control of some groups can actively weaken other people. Differential mobility can weaken the leverage of the already weak. The time-space compression of some groups can undermine the power of others» (Massey, 1994: 150). In the novel, for example, the evicted family occupies their own home out of sheer desperation while the multi-national banks utilize the autonomous police force to reclaim property that is most likely too underwater to turn around and sell. Global capital's flexible nature and mobile status are impossible for the local family to contend, short of becoming *okupas*. Yet Massey also reminds us that «we need to conceptualize space as constructed out of interrelations, as the simultaneous coexistence of social interrelations and interactions at all spatial scales, from the most local level to the most global» (Massey, 1994: 264). As a result, space is not a fixed category but rather constantly moving and evolving, and multiple interrelated connections can have an effect on the spatialization of a single place. Nevertheless, as Ruth's spatial wanderings in her own neighbourhood have so far shown, these interrelations are not of equal sizes and frequencies.

Indeed, for *Vienen mal dadas*, the power structures that define the global and local dimensions of the 2008 economic crisis serve as focal points for Ruth's spatial investigation. As Massey theorizes:

Global space, as space more generally, is a product of material practices of power... it is about openness (rather than inevitability) and it is also about relations, fractures, discontinuities, practices of engagement. And this intrinsic relationality of the spatial is not just a matter of lines on a map; it is a cartography of power (Massey, 2005: 85).

Significantly, as spaces are increasingly inflected by global flows of people, ideas, and commerce, the relations between inhabitants of these spaces change fundamentally. Massey here highlights the astounding openness of space in a globalized world, while also reinforcing the idea of space as dynamic and constantly in production. Yet for Ruth, it is not the *bloques* Florida or the Eixample that provide the spatial backdrop for the economic power struggle that has become her life, but instead the Barri Gòtic where she meets Hugo and begins her personal transformation.

### CRIME AND ECONOMIC RESISTANCE

Hugo comes across Ruth sitting outside the cathedral near the Plaça de la Seu in the middle of the night. Ruth, reluctant to divulge her personal details, gives in to Hugo's insistence and explains that her wallet has been stolen: «Yo... yo estoy cansada, estoy en el límite, ¿sabes? Trabajo once horas al día para pagar la hipoteca de una casa de la que me han echado, trabajo sola, de noche, marcando paquetes [...] y lo peor es que siento que empieza a darme igual» (Gomara, 2017: 43). Ruth underscores the futility of her actions, the attempt to pay off a mortgage that would take years of impossible work with no margin for error. Although she personally identified with the family being evicted from their home, here she expresses «la sensación de rabia, de impotencia. Por mucho que yo haga, nada va a cambiar, no está en mi mano» (Gomara, 2017: 43). Ruth's stolen wallet confirms that the economic structures put in place are insurmountable on a personal scale. With no family support or savings and few marketable skills, Ruth hangs on the edge of the precarious class.

However, Ruth's decision to join the criminal group offers her a chance at financial relief, while also providing her a means of collectivizing her crisis experience. The group's squatted flat is near the Sant Antoni market, in a neighbourhood that is currently undergoing gentrification. The building, marked by an «inmenso árbol blanco que se elevaba hasta los pisos más altos» is a reference to an *okupa* building that existed for several years in the district (Gomara, 2017: 89). Inside, Ruth is offered a place to stay and food (Gomara, 2017: 101). Her membership in the group therefore immediately improves her living conditions, even if she continues to stay in her rented room in L'Hospitalet. But more importantly, Ruth discovers that her story of economic frustration is shared by every member of the group, despite their age differences and lack of education. Even the group's most educated member, Canales, who once worked for La Caixa, explains that «[f]ui de los primeros en caer [...]. Era demasiado

viejo y en un par de años todos estuvimos igual y se hacían colas interminables para cualquier curro, incluso para el McDonald's» (Gomara, 2017: 112). Almost every member of the group has spent time homeless in Barcelona (Gomara, 2017: 113). This camaraderie surrounding the economic desperation of the group's mission not only incentivizes Ruth to continue robbing ATMs with the group, but also provides her with a sense of exculpation: the group's simple existence proves that her economic shortcomings are not caused by individual choice but rather by overarching factors.

This collectivization of the crisis, despite the obvious superficial differences between Ruth and the rest of Hugo Correa's group, is superimposed in the novel by the bourgeois reaction to Ruth's individual poverty at her office job on the Via Laietana. Just a month after starting her criminal life, Ruth has decided to maintain her previous jobs and rented room as a means of holding on to her non-criminal existence should things go south. But when her office coworkers find her rummaging through supermarket dumpsters and begin to question why she wears the same clothes every day, her boss hatches a plan: she will live with the nuns to save money and the office will collect used clothing for her (Gomara, 2017: 176-77). Ruth sharply rebukes the offer:

[...] le entraron ganas de gritar, de reír y de llorar al mismo tiempo. La habían arrojado a un mundo que no cumplía con lo prometido, que no cumplía sus expectativas. Le habían negado los sueños que durante años se habían encargado de meterle en la cabeza. La posibilidad de viajar, de ganarse la vida dignamente, de no tener que depender de la caridad, de otros. La casa, los dos coches, la parejita, niño y niña vestidos bien conjuntados, las vacaciones en la costa, las escapadas a París, las tardes en el gimnasio, el carro hasta arriba en el Carrefour, las cenas de Navidad, el divorcio a los cuarenta y cinco [...] (Gomara, 2017: 178).

Significantly, Ruth struggles to come to terms with a life that has diverged from the unsustainable dream of economic expansion and middle-upper class identity available to everyone. At the same time, Ruth is also able to reject this offer because of her newfound criminal life and the economic opportunity that her seemingly nefarious activities earn, so that even while she is constantly reminded of the futility of paying off her underwater mortgage — especially in Spain where personal bankruptcy will not eliminate mortgage debt — Ruth, through her criminal actions, is able to conceive of a plan to break her downward economic spiral. Yet this plan also requires her to recalibrate her own conceptualizations of what it means to engage in the economic and political structures that control her daily life: in other words, it pushes her to consciously readjust the power differential emanating from what Massey would term Ruth's



time-space compression disadvantage. And for *Vienen mal dadas*, that readjustment comes in the form of illicit criminal activity.

Later in the novel, Ruth is able to upgrade her own personal space with penthouse flat in the Eixample (Gomara, 2017: 210). Yet even in this new space Ruth remains obsessed with recovering the middle-class identity she has lost: «Si todo iba bien, podría incluso estudiar. Era algo a lo que sus padres siempre la habían animado, pero en segundo plano, en su tiempo libre, como *hobby*, porque lo primero eran las cosas prácticas que dieran dinero» (Gomara, 2017: 216). However, Ruth's personal desires are also sharply disconnected from the illegal source of funds she is receiving. Instead of sticking with the criminal life after the final heist, Ruth yearns for a return to «normalcy», a middle-class existence with a stable income, access to education, and perhaps most surprisingly, a chance to continue paying off her mortgage, literally buying her way back into the system. Put another way, Ruth's illicit turn is a short detour away from the blueprints of late capitalism: her ill-gotten gains will be reinvested into the capitalistic superstructure as soon as Ruth can lauder the money and become yet again a productive member of society.

Ultimately, Gomara's novel ends as expected. The heist is a success, with no casualties for the crew, and Ruth smartly uses her night job at a shipping warehouse to divvy up the stolen cash and distribute it to the members of the group (Gomara, 2017: 284-85). Hugo Correa's vengeance is complete — the Italian drug lord's operation is discovered by police following the heist. But missing from this happy Hollywood ending is a continuation of the novel's realistic portrayal of the ongoing economic crisis. Ruth's return to the financial order of contemporary capitalism belies her previous struggles to stay afloat in a system that was rigged to fail from the beginning. Similarly, Hugo's Pyrrhic victory over his sister's killer fails to address his homelessness and the economic precarity hanging over his small Galician fishing village. However, what does emerge from the conclusion of *Vienen mal dadas* is that Ruth and her criminal cohort remain relatively powerless to stop the cyclical nature of crisis under contemporary capitalism despite their successful attempts at reclaiming some degree of economic autonomy. The system marches on towards a future as certainly uncertain as the past decade since 2008. Gomara's characters therefore underscore a crisis that hangs in the air even beyond individual action or personal progress. As an innovative blend of *novela negra* and *novela de la crisis*, *Vienen mal dadas* complicates how Barcelona has lived and remembered the crisis and to what degree these past ten years can be investigated and ultimately resisted.

## WORKS CITED

- BEZHANOVA, Olga (2017). *Literature of Crisis: Spain's Engagement with Liquid Capital*. Lewisburg: Bucknell.
- CERTEAU, Michel de (1984). *The Practice of Everyday Life*. Rendall, Steven (trans.). Berkeley, CA: California UP.
- COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- COMPITELLO, Malcolm Allan (1987). «Spain's *Nueva novela negra* and the Question of Form». *Monographic Review*, vol. 3, no. 2, 1987, pp. 182-91.
- CRAIG-ODDERS, Renée (1999). *The Detective Novel in Post-Franco Spain: Democracy, Disillusionment, and Beyond*. New Orleans: University Press of the South.
- EFE (2008). «Toda la oposición crítica que Zapatero continúe sin admitir la "crisis" económica». *El Mundo* 3 July. <https://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/02/espana/1215026640.html>.
- GODSLAND, Shelley (2007). *Killing Carmens: Women's Crime Fiction from Spain*. Cardiff: Wales UP.
- GOMARA, Laura (2017). *Vienen mal dadas*. Barcelona: Roca.
- LEFEBVRE, Henri (1991). *The Production of Space*. Nicholson-Smith, Donald (trans.). Malden, MA: Blackwell.
- MASSEY, Doreen (1994). *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: Minnesota UP.
- (2005). *For Space*. London: Sage.
- MECKE, Jochen (2017). «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética». In: Junkerjürgen, Ralf; Mecke, Jochen; Pöppel, Hubert (eds.). *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Veuvert, pp. 199-229.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2012). «La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual». *Hispanic Review*, vol. 80, no. 4, pp. 535-55.
- PIKETTY, Thomas (2014). *Capital in the Twenty-First Century*. Goldhammer, Arthur (trans.). Cambridge: Harvard UP.
- ROSE, Gillian (1993). *Feminism & Geography*. Minneapolis: Minnesota UP.
- VALDIVIA, Pablo (2016). «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones». *452F*, vol. 15, pp. 18-36.

# Depictions of Patient Violence through Crochet, Nail Paint and Castration in *Noir* Short-Fiction from Latin America and India

Java Singh

Jawaharlal Nehru University

## NOIR AND URBAN UBEITY

As of 2017, the Akashic Noir series is comprised of eighty-six titles with sixteen more scheduled for publication. Alphabetically it extends from Accra to Zagreb and geographically it spans all the six human-inhabited continents. The choice of the city as a classificatory base for a consciously cosmopolitan enterprise of «reverse gentrification»<sup>1</sup> is felicitous but, for an anthology of noir fiction it is, additionally, imperative. The genre, with its central themes of «the corrosive effects of money, the meaninglessness and absurdity of existence [...] the bureaucratization of public life, a fascination with the grotesque» (Pepper, 2010: 60), finds a fitting ubeity in the congested, polluted, alienating and rapacious city. In the noir stories of the Akashic series, no detective aids the «quest to make sense of a fragmented, disjointed, and largely unintelligible world by understanding its connections, or, more often, its lack of connections» (Scaggs, 2005: 72). The reader alone decides where the burden of culpability lies in the urban labyrinth presented to her.

From the urban panorama explored by the Akashic series, the present paper selects four «maximum cities» to study how violence flows from the key clicks and pen strokes of women writers located in Delhi, Mumbai, Buenos Aires and Mexico City. Women writers of the selected city noirs meticulously avoid portrayals of actors, models, musicians, dancers, artists and socialites that grip the popular conception of the metropolis as a glitzy location. Despite the fact that the stories are set in cities which happen to be home to their country's film and fashion industries, glamour is conspicuously absent. The seventeen

<sup>1</sup> Johnny Temple, the publisher of the Akashic series and the bassist for the rock group Girls Against Boys, explains, «Reverse gentrification is the notion that we don't need to just keep trying to sell books to the same people» (David, 2010: 9).

stories by women writers showcase the working woman whose jobs are devoid of celebrity, and the housebound woman whose work is so difficult to acknowledge that it has evaded description — housewife and homemaker, the usual appellations, do not dignify her role in the family and society with an appropriate address.

The selected stories by women writers coalesce around two foci based on whether the aggressor or the victim has minoritarian demographics. Those in which the aggressor has a minoritarian status are termed instances of *nomina-tive precaricide* and the others where the victim is minoritarian are treated as acts of *accusative precaricide*. Victims turn aggressors in «The Dead Wife»: a nurse, who knows that her lover is cheating on her, conspires with him to kill his ailing wife; in «Crochet»: a wife murders her husband after years of tolerating his philandering behavior when he starts an affair with her best friend; in «Orange is a Pretty Colour»: the plain-looking wife murders the husband when she finds out about his liaison with a glamorous colleague; and, in «The Egg»: an isolated young mother, ignored by her husband, stabs the male cook as a proxy victim. In contrast, minoritarians face aggression in instances of accusative precaricide. In «Cull» the entire community of slum dwellers is the target of a state-planned massacre; in «Lucky 501» a fifteen-year-old boy dies of a botched-up castration surgery; in «Reno» and «Small Fry» young girls meet their deaths at the hands of small, local crime gangs; in «Feel the Burn» a husband pours alcohol on the wife and sets her alight; the old woman in «Violeta Isn't Here Anymore» is murdered in her home by a stranger she meets briefly in a park.

## THE POLITICS OF LOCATION IN THE SELECTED STORIES

Chronologically, the writers whose stories are discussed in detail in this article may be grouped into two generations, those born in the first half of the twentieth century, and those born in the second. The older generation includes famed novelists like Inés Fernández Moreno and Manjula Padmanabhan, whereas the younger generation is as well known for their journalistic work as for their fiction; in fact, Veronica Abdala and Sonia Faleiro primarily write in different domains of non-fiction. The older generation of noir writers seems more reluctant to imbue marriage with the darkness of hard-boiled crime writing, and only one among them traces a criminal act against the backdrop of a marriage. Their reluctance does not stem from a desire to spare the institution of marriage, but from an impulsion to look beyond intimate domestic spaces for their stories to create a distinctly female and non-feminine style. The younger

writers, on the other hand, already having made their mark in the erstwhile male journalistic space, bring the full might of the brutality afforded by noir to bear upon inequitable marital relationships.

A common «politics of location», as articulated by Rosi Braidotti, runs through the stories of writers from the four *maximum cities*. The writers use their privileged positions in metropolitan centres to undo power differentials through a

[...] practice of accountability (for one's embodied and embedded locations) [...]. They activate the process of putting into words, that is to say bringing into symbolic representation, that which by definition escapes self-representation and can only be disclosed by the active intervention of other. Charts of these «politics of location» are cartographies of power that go beyond genealogical self-narratives and express a view of subjectivity that is relational and outside directed (Braidotti, 2009: 5).

These writers' attempts to craft subjectivity not only for oppressed / repressed women but also for other minoritarian groups like slum-dwellers and transgender persons are a means to defamiliarize the naturalized power differentials that sustain the myth of the maximum city as a land of opportunity for all. Suketu Mehta<sup>2</sup> thinks that megacity, metropolis or global city offer inadequate descriptions for the cauldron of simmering differences that Bombay<sup>3</sup> has become since it transformed from a sleepy fishing village gifted by the Portuguese to the English in the seventeenth century into the business nerve centre and film industry hub of modern India. The city maximizes disparity, it presents an inverted grimy specularly of every high-resolution, glossy image associated with it: squalid slums share their boundary walls with five-star hotels, smugglers of contraband and human-traffickers use the same shipping routes as global businesses, and movie stars worshipped as gods by millions perform like puppets at the private parties of mafia dons.

Buenos Aires, Mexico City and Delhi, to varying degrees, are also maximum cities where the phenomenon of total internal reflection is at work to produce a projection of modernity that remains a mirage for many marginal and minoritarian residents. Editors of all four anthologies locate the origins of

2 Suketu Mehta's *Maximum City: Bombay Lost and Found* won the Kiriya Prize and the Hutch Crossword Award, and was a finalist for the 2005 Pulitzer Prize. As of 2018, Mehta is an Associate Professor of Journalism at New York University. For more details see [www.suketumehta.com](http://www.suketumehta.com).

3 Bombay was renamed Mumbai by the regional government in 1995.

urban criminality in the rampant, highly visible inequity and disparity on display in these cities. Paco Ignacio Taibo II, one of the founders of the *neopolicial* genre in crime fiction, observes that:

In the grocery stores [...] right in the heart of Mexico City's millionaire's row, a different style of robbery emerged over the last decade. Men would steal from women returning home from shopping; they would confront them in the underground parking lots, armed with the tools of their trade — screwdrivers, picks, scissors — and they'd ask the women for the bags of food. But they rarely took the car, or money. It was theft caused by hunger. [...] Statistics reveal a surprising city: one that has more movie theaters than Paris, more abortions than London, more universities than New York (Taibo II, 2010: 18-19).

Expanding the analogy from physics, one may state that these cities juxtapose two mediums with extremely different refractive indices so that, similar to the incident ray of light, any new entrant is forced to bend so far away from formerly normal ways of being that the resulting optical illusion creates a fleeting Fata Morgana where the identities of the victim and the perpetrator dissolve into each other.

### THE MINORITARIAN AS AGRESSOR AND AS VICTIM

The taxonomy proposed here is a derivative of precarity. Judith Butler understands precarity as a «politically induced condition of maximized vulnerability and exposure for populations exposed to arbitrary state violence and to other forms of aggression that are not enacted by states and against which states do not offer adequate protection» (2009: ii). The inadequate protection of women who suffer emotional and physical violence in their homes becomes a reason for their metamorphosis from victims to aggressors in the stories of nominative precaricide. Similarly, accusative precaricide, that is, the murder of minoritarians, is enabled by the state's active or tacit connivance with «other forms of aggression». Each category effects a different strategy of containment.

According to Paccaud-Huguet and Redouane, the images of death and violence in the fairy tales of our childhood are meant to make us feel safe because their strategy of containment limits them to a fictional elsewhere world (2011: vii). Similarly, in crime fiction, the backstory of victimhood as a justification of aggression acts as a safety net against pathological minoritarian violence. These justifiable-violence stories suggest that the minoritarian will show only reactive violence, thus they do not break the frames of containment. In con-

trast, the nominative precaricide stories where the motive is not clearly discernible shatter the frames of containment, aligning themselves with

[...] more and more pieces of crime fiction nowadays [that] refuse to grant the simple pleasures of old: [refusing] to comply to the «whodunnit» convention [...] instead of closure, [they] diffuse a mist, a sense of unrest by their emphasis on the inexplicable lure of violence [...]. In other words, gone are the days of the satisfaction granted by traditional closure and return to a solidly structured society, made safe again by the disposal of the scene of violence (Paccaud-Huguet and Abouddahab, 2011: viii).

Some further exploration of the taxonomy is warranted in reference to stories wherein both the victim and the aggressor are minoritarians. The butchering castrator in «Lucky 501» is herself a transgender woman who has gone through gruesome castration, and the gang rapists in «Reno» started out as homeless, disenfranchised boys who have faced the worst of sexual and economic exploitation. However, in the moment of the act of killing, it is clear who has the dominant position, therefore both these stories are treated as portrayals of accusative precaricide wherein the relative minoritarian position of the victim is incontrovertible.

## NOMINATIVE PRECARICIDE

The noir stories, «not surprisingly, imagine their violence as vengeance, as a just-cause *response* to the exploitation of the body, the burden of sexual difference, and/or psychic violations of everyday life under patriarchy» (Lord, 2006: 177; emphasis in the original). The wives who murder their husbands in «Crochet» and «Orange is a Pretty Colour» are simply reversing the cycle of violence towards the originary source. Women aggressors in «The Dead Wife» and «The Egg» choose proxy victims as stand-ins to get back at the perpetrators of emotional violence.

In «Crochet», Franca Brunner is a septuagenarian who gives crochet lessons. One of her students is Julia, a young woman who has recently moved into the neighbourhood. Julia and her husband bought the house from Adriana whose deceased aunt Clarissa was a close friend of Franca's. Lidia, another student in the class tells Julia about the friendship between the two women. Eduardo Brunner, Franca's womanizing husband, had had an affair with Clarissa. His affair with her best friend becomes the last straw for Franca who kills him, pares his body to the bones, reconstructs the entire skeleton, linking disjointed parts

with the metal hooks and «curved wires called memory wires» (Fernández Moreno, 2017: 44) she uses for trimming her crochet pieces. The ghost of Eduardo Brunner links Julia, Franca, Adriana, Clarissa and Lidia. The group collectively embodies various strands of emotional violence that women are routinely subjected to in marriages and familial contexts. It is clear that Julia's obsessive curiosity to find out more about the affair and the deaths stems from her discontent with her own marriage. When she and her husband see the old house, she does not like it, nevertheless they buy it because she tells herself: «And he was the architect, so I trusted his ideas. And we bought it» (ibid.: 31). The anaphoric «and» suggests that the decision to buy the house was only one in a series of similar accommodations she has made in the past to her husband's «ideas». Franca too has been accommodating her husband's infidelities. Adriana has been accommodating the diktats of her mother, surrendering her youth to her aunt's beauty and spirit. When she meets Julia to discuss the sale of the house, she is only twenty-five years old, but she looks «pale and withdrawn» like one of those «unhappy women who, perhaps as a final act of dejection... all die[d] before their time» (ibid.: 31). The little that the narrator reveals about Lidia paints her as the local gossip who, desperate for companionship, feeds the appetite of other idle women for scandal. By committing nominative pre-caricide Franca ends her victimhood and passes on the contagion of discontent to the younger women, Adriana, Julia and Lidia, who refuse to settle uncomplainingly into their patriarchally assigned positions.

The murderer in «Orange is a Pretty Colour», Marina, is a plain-looking middle-aged woman who makes a minimum wage at a retail store. Her husband of eight years, Guillermo, is not much better off materially. He is a bank teller, they live in a small apartment and eat at cheap restaurants. Marina has no illusions about her marriage,

They'd been together for eight years and she felt good with him, though at times she would think that the only men she could truly share her life with were Ramón, her hairdresser, and Roberto the doorman... Guillermo had become more and more apathetic over the years, sometimes seeming totally disinterested in her life or anything she told him... recently everything she shared with him seemed to bore him (Abdala, 2017: 83).

Despite being a man of modest means, Guillermo is able to catch the attention of an attractive colleague in his office. When Marina discovers the affair, the injustice of the situation strikes her. Her remedy for years of boredom has been to seek asexual companionship with her hairdresser and the doorman



whereas Silvina Fiorente, her husband's glamorous co-worker, has abundant access to flirtations. Marina murders her husband in cold blood. She throws away his prescription medication, and pulls out the phone cord while he is having a heart attack. She distracts herself by painting her toenails in her favourite shade of orange as he lies on the floor «eyes reddening», «shuddering», «breathing heavily» (Abdala, 2017:91). Through her act of nominative precaricide, Marina kills the victim within her to claim the freedoms accorded to «other» women like Silvina.

The third portrayal of the slow violence of marriage is «The Egg». Anita is a young mother who faces a similar isolation as Marina's. Her husband, a devout man and a devoted son, barely speaks to her. The only people she interacts with regularly are her in-laws who live in the apartment below and her domestic staff — a male cook and a cleaning maid —. Her act of precaricide is directed at the male cook, who raises a storm when he finds an egg that Anita had hidden away for her daughter. The egg is illicit merchandize because Anita lives in a «vegetarian» building. When the cook comes back to clear his pending wages, Anita takes the kitchen knife to him, stabbing him multiple times. The incident is reported in the papers, not least because the cook bites her nipple during the attack. Thus, she loses her anonymity and enjoys her notoriety far more than the secure oblivion of her marriage. The closing sentence of the book indicates that she rids herself of the need for anti-depressants and the false reliance on a stable marriage because she converts bottled up resentment into active violence.

In «The Dead Wife», patient violence takes on its clinical connotation. It is the story of the murder of an ailing woman by her nurse who is having an affair with the husband. Pablo cheats on his wife with Esther and on Esther with a young unnamed bookshop assistant. Esther is the minoritarian, vis-à-vis both the wife and the young girl — she is a middle-aged woman who has to work as a nurse to make a living —. Her victim, Pablo's wife, had been a society beauty and had lived a life of luxury till she became terminally ill; she was also a cruel woman, who once left her infant son outdoors in the rain because she was angry about her husband's affairs. The young girl too had found a cushy job with Pablo's help and lived in an apartment provided by him. Esther's act of nominative precaricide is an affirmation of her autonomy. By killing the wife and appropriating Pablo's young lover she sets the terms for her relationship with Pablo. The story resonates with «The Egg» in depicting how an act of violence can be «passed on like a family heirloom» (Devidayal, 2012: 219). The mother passes on violence to the son in «The Dead Wife» and Anita passes on the emotional violence she has been subjected to by her husband and his family to the male cook.

When asked whether her novel *Una Vida más Verdadera* (2017) was a love story or a story of infidelity, Inés Garland, the author of «The Dead Wife», said that,

For me, it is a love story... I divide what we are between the essence and something that we go on assembling that comes from the mandates with which we comply, according to which we decide to show ourselves. But there is something very essential that shows up very rarely. I think that when one is in contact with that essence, many things happen (Garland, 2018: n.p.).

The wives in three of the stories and the young girl in «The Dead Wife» continue to disappear from the line of vision of society as they cower into corners, under the covers, behind bookshelves, inside bathrooms and in gloomy suburban houses until the day they decide not to comply with «the mandates» that demand submissiveness. Like the central character in Anne Radcliffe's classic work of Gothic crime fiction, *The Mysteries of Udolpho* (1794), the female protagonists of these stories double up as detectives. Maureen T. Reddy sees the character's precarity as a necessary cover that aids her detection:

Because the central character [...] occupies such a *precarious* position throughout the text, readers are most likely to recall her as the victimised, passive heroine of the novel [...]. However, [she] also acts as a detective throughout the novel. Far from passively accepting her imprisonment [...], she consistently resists and defies [...]. She courageously explores Udolpho, trying to uncover the truth of [...the] past and of [...the] present, [...] and looking for possible avenues of escape (Reddy, 2003: 191; emphasis added).

By letting their protagonists undertake a painstaking detection of the past, the women writers of nominative precaricide comply with Virginia Woolf's mandate that «[k]illing the Angel in the House [is] part of the occupation of the woman writer» (Woolf, 2009: n.p.).

## ACCUSATIVE PRECARICIDE

Stories of accusative precaricide do not always posit a clear minoritarian-majoritarian confrontation. The perpetrators in «Cull» and «Burn» are recognizable enemies (the elitist state against marginal populations and the abusive man against the woman), but the remaining stories pit one marginalized group against another. In the latter instances, where the assailants have themselves

been exploited, condemned or ignored by the hegemonic socio-political centre, the writers particularize their backstories not to justify their violence but to reveal that a differential quantum of vulnerability exists even within minoritarian groups.

Narratives of accusative precaricide expose the murderous impact of the deliberate dereliction of responsibility by the state. The link between dereliction and murder permits a connection between Butler's notion of precarity and Giorgio Agamben's characterization of *homo sacer*. «Maximized vulnerability» as a «politically induced condition» leads to the identification of entire precarious groups as *homo sacer*. According to Agamben, *homo sacer* is «the person whom anyone could kill with impunity», he further explains that:

What defines the status of *homo sacer* is [...] both the particular character of the double exclusion into which he is taken and the violence to which he finds himself exposed. This violence — the unsanctionable killing that, in his case, anyone may commit — is classifiable neither as sacrifice nor as homicide, neither as the execution of a condemnation to death nor as sacrilege (Agamben, 1998: 82).

The transgender community of the *hijras* in «Lucky 501» literally exists at the margins of the bustling city of Mumbai. The extensive green belt has a «tranquility [...] of fits and starts, for there were slums within the park and without» (Faleiro, 2012: 204). *Hijras* are *homo sacer*, they are being put to death slowly while the rest of the city stands witness, while the state, by ignoring them, becomes complicit in their murder. An old «dai», a kind of shaman amongst *hijras* who herself «was sliced with a thin piece of glass, nails [...] jammed into her urethra» (Faleiro, 2012: 208), lives beyond the reach of the state and routinely castrates young boys without any fear of punishment, «boys died, and no one ever thought to blame the dai. It wasn't death, after all, that was an accident in this matter, but life» (Faleiro, 2012: 209). For *homo sacer*, subjection to precarity is not an «accident». A chance at life, made possible by castration in the case of *hijras*, offers the possible deviation from the default condition of precarity. Castration is the route to membership in a community that has a shared sense of vulnerability because of its marginalization. The young narrator of «Reno» too is blasé about his marginalization, seeing criminality as just another way to make a living,

You get so sick of having to scramble to make a buck that you just put on your best face and take what you can get: sweeper, bricklayer's apprentice, spontaneous electrician, dressing up like a bullfighter to sell pins to tourists [...] we took an

oath [...] and decided to stop being poor, to do whatever it took to live free (Rodríguez, 2010: 197).

Similarly, the fifteen-year old in «Small Fry» sees his criminality as a «line of work» — «I was fifteen going on a hundred that year [...] I had taught myself to size up people, to spot the suckers and the desperate. In my line of work, it was a survival skill» (Nair, 2009: n.p.). These young boys from Mexico City and New Delhi, themselves deserving of state protection but devoid of it, end up responsible for the rape and death of young women. The victims and the assailants are both *homo sacer* for the patriarchal, heteronormative plutarchy.

«Violeta» and «Burn» draw out the heightened vulnerability of certain women to forms of violence against which the state does not offer adequate protection. The futile presence of the police in these stories demonstrates that women who do not have the protection of family are turned into *homo sacer*. The state's law and order mechanisms are coded to assume that their murders do not disrupt the established order, and therefore do not require investigation.

Manjula Padmanabhan, an Indian science-fiction writer, addresses the issue of the ecological crimes of urbanization. As societies become increasingly consumerist, the high standards of living can be sustained for a diminishing proportion of the population. A systematic practice of culling becomes necessary to restrict access to the privileged club. Even though «Cull» is a work of science-fiction that takes place in the fictional world of the «Dilli Continuum», the locality of Bhalswa in the national capital of New Delhi is assigned to it. Bhalswa, a mere thirty kilometers from the official residence of the President of India, is the location of a forty-acre, ten-storey-tall sprawl of a garbage dump. From time to time, especially in summer, the dump spontaneously bursts into flames, and spews noxious fumes for days before the fire can be doused.<sup>4</sup> Three hundred thousand people who live in its vicinity breathe toxic air even when the dump is not on fire; their lives are lived in a constant state of precarity, a short distance from the centres of power. Padmanabhan practices her politics of location by «bringing into symbolic representation, that which by definition escapes self-representation» (Braidotti, 2009: 5). The fictional state in «Cull» has a declared policy for the eradication of the «Zero Zone». However, in «Cull» *homo sacer* refuses to be culled. Instead of perpetuating the violence to other minoritarian groups, it turns the trajectory back at the state, infecting the elite with the same toxicity that has been forced upon the slum.

4 See the article «Burning Mounds of Garbage» (2018).

## CONCLUSION

Murder of the precarious can be carried out with impunity, thus precarity is a necessary condition of *homo sacer*. The stories discussed in this article show that when a member of a minoritarian group resorts to murder, a double murder takes place in these acts of *nominative precaricide*. The minoritarian-precarious-*homo sacer*, in addition to her victim, kills the precarity within by egurgitating the store of violence that has reached indigestible levels inside her. When *homo sacer* is the victim or the intended victim, *accusative precaricide* takes place — an individual or a social sub-group is designated as fit for murder, elimination, erasing or culling by the dominant group —. The dominant position is relative, and assailants may also come from within the minoritarian group. In all these cases precarity is a necessary motivation for the crime. It acts as an essential characteristic of the murderer in nominative precaricide and as that of the victim in accusative precaricide.

As precarity is fundamentally a politically induced and socially sustained condition, all crime narratives of precaricide, extrapolating John Scaggs' terminology, may be designated as *thatswhydunnits*. Scaggs distinguishes «whydunnits», that focus on the reasons behind the crime, from «whodunnits» that focus on detecting the individual/s responsible for the crime. These stories put on display the overt social forces that lead to criminality, including the privileging of masculinity and gender binaries, the assignation of the status of *homo sacer* to the minoritarian, the subsumption of female sexuality within familial norms, and the dismissal of ecological constraints that bind all populations equally. All of these stem from the complicity between the «maleness» of violence and a «male dominated legal, [political] system; and the social construction of male sexuality around violence» (Allwood, 1990: 127). These social forces effect an enduring, chronic, patient violence of such magnitude that the criminality of the final act of violence seems trivial. By pointing to the obvious, observable conduit between criminality and precarity, the noir stories of inherently inequitable maximum cities merit being called «thatswhydunnits».

## WORKS CITED

- ABDALA, Verónica (2017). «Orange Is a Pretty Colour». In: Mallo, Ernesto (ed.). *Buenos Aires Noir*. New York: Akashic Books, pp. 82-95.
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Daniel Heller-Roasen (trans.) Stanford: Stanford UP.

- ALLWOOD, Gill (1998). «Feminism and Male Violence». In: Allwood, Gill. *French Feminisms. Gender and Violence in Contemporary Theory*. London: UCL Press, pp. 99-118.
- BRAIDOTTI, Rosi (2009). «Learning from the Future». *Australian Feminist Studies*, vol. 24, no. 59, pp. 3-9.
- «Burning Mounds of Garbage at Delhi's Bhalswa Landfill Exacerbate Air Pollution Crisis in NCR». *Scroll* 30 October 2018. [scroll.in/article/900227/photos-burning-mounds-of-garbage-at-delhis-bhalswa-landfill-exacerbate-air-pollution-crisis-in-ncr](http://scroll.in/article/900227/photos-burning-mounds-of-garbage-at-delhis-bhalswa-landfill-exacerbate-air-pollution-crisis-in-ncr).
- BUTLER, Judith (2009). «Performativity, Precarity and Sexual Politics». *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, no. 3, pp. i-xiii.
- DAVID, J. Madison (2010). «Down these Mean Streets a Publisher Must Go». *World Literature Today*, vol. 84, no. 6, pp. 9-11.
- «Delhi Tops Crime Chart among 19 Major Cities, Shows NCRB Data». *Livemint* 30 November 2017. [www.livemint.com/Politics/QJRVhKRIRfFbNclDKjAn9N/Delhi-tops-crime-chart-among-19-major-cities-shows-NCRB-dat.html](http://www.livemint.com/Politics/QJRVhKRIRfFbNclDKjAn9N/Delhi-tops-crime-chart-among-19-major-cities-shows-NCRB-dat.html).
- DEVIDAYAL, Namita (2012). «The Egg». In: Tyrewala, Altaf (ed.). *Mumbai Noir*. New York: Akashic Books, pp. 214-228.
- FALEIRO, Sonia (2012). «Lucky 501». In: Tyrewala, Altaf (ed.). *Mumbai Noir*. New York: Akashic Books, pp. 185-201.
- FERNÁNDEZ MORENO, Inés (2017). «The Dead Wife». In: Mallo, Ernesto (ed.). *Buenos Aires Noir*. New York: Akashic Books, pp. 30-50.
- GARLAND, Inés (2017). «Crochet». In: Mallo, Ernesto (ed.). *Buenos Aires Noir*. New York: Akashic Books, pp. 30-50.
- (2018). «Algo se abre dentro del mundo cuando empiezo a escribir». *Almagro Revista*, interview with Luz Carou. [almagrovevista.com.ar/ines-garland-algo-se-abre-dentro-del-mundo-cuando-empiezo-escribir/](http://almagrovevista.com.ar/ines-garland-algo-se-abre-dentro-del-mundo-cuando-empiezo-escribir/).
- «Improving Women's Safety in Mexico City». *UN Women* 28 November 2016. <http://www.unwomen.org/en/news/stories/2016/11/improving-womens-safety-in-mexico-city>.
- KRIMER, María Inés (2017). «Feel the Burn». In: Mallo, Ernesto (ed.). *Buenos Aires Noir*. New York: Akashic Books, pp. 82-95.
- LAURINI, Myriam (2010). «Violeta Isn't Here Anymore». In: Taibo II, Paco Ignacio (ed.). *Mexico City Noir*. New York: Akashic Books, pp. 88-112.
- LORD, Susan (2006). «The Violent Imaginary of Feminist Media». In: Burfoot, Anette; Lord, Susan. *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*. Waterloo: Wilfred Laurier UP, pp. 177-196.
- MEHTA, Suketu (2005). *Maximum City: Bombay Lost and Found*. Gurugram: Penguin India.
- NAIR, Meera (2009). «Small Fry». In: Sawhney, Hirsh (ed.). *Delhi Noir*. New York: Akashic Books.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane; ABOUDDAHAB, Redouane (2011). «Introduction». In: Paccaud-Huguet, Josiane; Abouddahab, Redouane (eds.). *Fiction, Crime, and*

- the Feminine Account*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. vii-xvii.
- PADMANABHAN, Manjula (2009). «Cull». In: Sawhney, Hirsh (ed.). *Delhi Noir*. New York: Akashic Books.
- PEPPER, Andrew (2010). «The American Roman Noir». In: Ross Nickerson, Catherine (ed.). *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 58-71.
- REDDY, Maureen T (2003). «Women Detectives». In: Priestman, Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 191-208.
- RODRÍGUEZ, Julia (2010). «Reno». In: Taibo II, Paco Ignacio (ed.). *Mexico City Noir*. New York: Akashic Books, pp. 166-171.
- SCAGGS, John (2005). *Crime Fiction*. New York: Routledge.
- TAIBO II, Paco Ignacio (ed.) (2010). «Introduction. Snow White vs. Dr. Frankenstein». In: Taibo II, Paco Ignacio (ed.). *Mexico City Noir*. New York: Akashic Books: pp. 13-20.
- WOOLF, Virginia (2009) [1931]. «Professions for Women». In: Woolf, Virginia. *The Death of the Moth, and Other Essays*. Adelaide: The University of Adelaide Library, University of Adelaide, 2009. <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html>.





Patriarchy and Poetic Justice:  
Women as Victims and Perpetrators  
of Crime in Donna Leon's *Death  
at La Fenice, A Venetian Reckoning  
and About Face*

Emma Domínguez-Rué  
Universitat de Lleida

Like other popular genres, detective and crime fiction has displayed, among other things, the progress in the status of women together with the evolution of the genre. As Lorna Hill asserts, «until the 1990s [...] in crime fiction as a genre, male characters were often portrayed as the experts and female characters as victims. Since then the surge in female crime fiction writers has overhauled the genre, bringing a fresh perspective to the crime fiction market» (Hill, 2017: 53). More specifically, contemporary crime fiction — especially that written by women — has articulated feminist concerns, often denouncing patriarchal structures and deconstructing existing gender roles, which has in turn «transformed the way in which readers view the role of women in crime fiction» (Hill, 2017: 53). Despite this, Robert Redmond argues that female detective characters authored by women writers have often displayed the typical traits of the tough male detective and therefore do very little to subvert male hegemony:

Overlaying this with a sprinkling of feminist concerns does not disguise the fact that these female detectives implicitly work to support the prevailing hegemony. There is no attempt to analyse, understand or subvert the myth-making processes that collude to privilege the masculine. Hell-bent on beating men at their own game, they offer a conventional ideology of the same, rather than one of difference (Redmond, 2008: 2).

In contrast, Redmond contends, women writers who have created male detectives can offer a different sort of «resistance to the patriarchal hegemony from male detectives» (Redmond, 2008: 2), even if it becomes less obvious. While the presence of a male detective evades the ambiguities and inconsistencies between gender and genre often existing in detective novels that feature

female sleuths, male detectives in crime fiction have gradually moved away from their traditional characterisation as «tough» guys. Donna Leon's Commissario Brunetti is one such case. Brunetti is depicted as a staunch family man who reads the classics and struggles to maintain his honesty and principles in the face of the pervasive corruption of the Italian administration and the hovering presence of the Mafia. His portrayal is thus very far from the classic representation of the male detective as a loner who comes home late at night to the emptiness of a dingy apartment and a bottle of whisky: «the warmth of Brunetti's home, his delightful and loving family, bring a new dimension to crime solving and mark him as more human than the hard-boiled traditionalist who starts the day with two cigarettes and a hangover» (Redmond, 2008: 81). In Donna Leon's Brunetti series, as is the case with other male detectives authored by women, one can hardly find «any overt feminism» on the part of the main character, while there is often «an underlying social commentary on women's position within society» (Redmond, 2008: 2).

Kathleen Klein similarly writes that «a feminocentric novel does not necessarily need a feminist detective but it cannot evade questions of gender — intertwined with those of race, class, sexual preference and social attitudes — if it is to succeed» (Klein, 1995: 228). Even if the author does not present herself as having an openly feminist agenda, violence against women in its many forms has consistently been present in the fiction of the American novelist Donna Leon (1946-), author of the so far twenty-seven novels in the Brunetti crime series. Their success has earned her main character, the Venetian Commissario Guido Brunetti, a place in the hall of fame of fictional detectives. A New Yorker of Irish and Spanish descent, Donna Leon first went to Italy in 1965, returning regularly over the next decade or so while pursuing a career as an academic in the United States and then later in Iran, China, and Saudi Arabia. She finally decided to move to Venice, where she has now lived for almost forty years, and chose the city as the setting for her crime novels, all of which have become internationally acclaimed bestsellers. This chapter examines the treatment of violence against and by women in three of Donna Leon's novels, *Death at La Fenice* (1992), *A Venetian Reckoning* (1995) and *About Face* (2010), as I believe they constitute relevant examples of how various forms of patriarchal violence end up turning their victims into perpetrators of crime.

According to research in the field of intimate partner violence (Wozniak and McCloskey, 2010), men tend to use violence against women as a consequence of jealousy or as a way to exercise power or control over their partners (see, for example, Saunders, 2002). In contrast, women who use violence against men are frequently described in the literature of the field as having been vic-

tims of continuing abuse and are proportionally less reluctant to confess about their behaviour (Miller, 2001). As Susan Miller explains, women «often act in self-defence, they may have long histories of victimization, and they may use a weapon to equalize the force or threat used by their partners, who are bigger and stronger than they are» (Miller, 2001: 1340). However, and as is also the case with the female perpetrators that concern this essay, not all women use violence in self-defence but as a means of retribution for previous violence or other forms of abuse (Saunders, 2002). In the three novels analysed here, the women characters who have witnessed and suffered from terrible forms of gender-based violence find a way to retaliate against the source of their oppression. The realisation that the crime has been committed as a revenge against cruelty poses an ethical conflict to Commissario Brunetti and, by extension, leaves the reader to wonder about the moral justice of an action that is otherwise clearly punishable by law. By using examples from the novels as substantiation to my argument, this chapter tries to examine the women characters as victims and perpetrators and the extent to which they problematize fundamental notions about law, justice and punishment, while they in turn interrogate existing gender roles in crime fiction and in society at large.

Donna Leon's debut as a crime fiction writer began as a joke in 1992: talking in a dressing room in Venice's opera-house La Fenice after a performance, Leon and a friend were vilifying a particular conductor. From the thought «why don't we kill him?» and the ensuing discussion of when, where, and how, the idea for *Death at La Fenice* took shape: the novel was allegedly completed over the following four months. In *Death at La Fenice*, Brunetti investigates the death of the renowned German conductor Helmut Wellauer, poisoned during a performance of *La Traviata* at La Fenice. Wellauer is extremely successful in his profession, he possesses considerable wealth, he has an uncontested talent, he is highly respected, and he is believed to be a genius. In terms of his appearance, he maintains an image of youth and energy, he has a powerful and imposing presence and — surprise — he is married to a woman who is more than thirty years his junior. Upon meeting his wife Elizabeth Balintffy, a Hungarian doctor with a daughter from a previous marriage, Brunetti assumes Mrs. Wellauer is his daughter (Leon, 1992: 14). Despite Wellauer's genius, after his death various witnesses admit to the fact that Wellauer was not well-liked as a person, since he betrayed a sense of moral superiority that made him think of himself «above common morality» (Leon, 1992: 46). His own wife says of him that «he saw himself as above the law... I think he believed that it was his genius that gave him this power, this right» (Leon, 1992: 320).

By trying to reveal the truth about Wellauer's death, Brunetti ends up discovering the horrible truth about his life. His suspicion that Wellauer's life story could be nothing but a fiction is confirmed by one of his wife's friends, the journalist Demetrio Padovani. As he unofficially reveals, the accounts of Wellauer's achievements in the press and his photos in celebrity magazines have been hiding other less glamorous events in his past, «forgotten, dropped into that place where memory does not follow» (Leon, 1992: 48). It turns out that Wellauer had been a Nazi and had used his power to blackmail Jewish musicians whose relatives might be in danger; other deeds included ruining the careers of homosexual singers and conductors, or helping anonymous, young, talented, beautiful sopranos to sing a Mimi or a Violetta in exchange for sex. Despite his merits in professional extortion, the virtues of his private life go to much greater lengths: his first wife allegedly divorced him because of his sexual perversions, and his second wife committed suicide. Brunetti's investigations lead him to Clemenza Santina, a soprano who had been Wellauer's lover in the 1940s and who now lives in complete obscurity in Venice. Clemenza had been a famous soprano singing together with her sisters, the youngest of whom, Camilla, was twelve years old. While having a relationship with Clemenza, Wellauer systematically raped Camilla and made her pregnant, after which he arranged a clandestine abortion in a hotel room. The operation went wrong and, since nobody was there to take care of her, Camilla bled to death. Wellauer used his influence as a Nazi to keep Clemenza under house arrest until the war ended, so her story was never made public. After her sister's death, Clemenza could never sing again and fell into obscurity.

The revelations about Wellauer's past shock Brunetti while they unconsciously lead him to solve the case: as Clemenza's story brings him awareness of Wellauer's monstrous nature, the incongruities in the case begin to make sense and lead him to discern the painful secret that Wellauer's widow Elizabeth has also been hiding. Throughout the novel, Brunetti is puzzled at the fact that, although Elizabeth seems to be profoundly shocked by her husband's death, she does not have much interest in finding out who murdered her husband:

«He's dead, and there's no bringing him back. What do I care who did it, or why?»

«Don't you have any desire for vengeance?», he asked before he remembered that she wasn't Italian.

[...] «Oh, yes, Commissario. I have a great desire for vengeance. I have always had that. I believe that people should be punished for the evil things they do» (Leon, 1992: 197-198).

Mrs. Wellauer has indeed a desire for vengeance, but not precisely against the person who killed her husband. Brunetti discovers that Elizabeth had been giving her husband vitamin injections that in fact contained a substance that gradually made him deaf. As Wellauer realized what his wife had been doing, he staged his own suicide by poisoning his coffee and made his wife appear guilty, as she had been the last person to see him alive in his dressing room. Although Elizabeth did not actually perpetrate the murder of her husband, she indeed contributed to his death by depriving him of hearing and — by extension — of music, the only thing he ever really loved. Her attempt was certainly revenge, revenge against the past and present atrocities he committed, namely sexually abusing her daughter Alexandra:

«She [Alexandra] was eleven when we were married. After she learnt who he was... she seemed a little frightened of him, but that passed. Helmut was very good with children... And then. And then. And then», she repeated, unable to free herself from the grooves of memory (Leon, 1992: 323).

Even though Elizabeth is indirectly responsible for Wellauer's death, Brunetti realises that sending her to prison would not benefit anyone but, on the contrary, would cause greater pain to a troubled mother and an innocent daughter who had already been a victim of abuse. He finally decides to report that the cause of his death was suicide, thus acknowledging the moral justice of Elizabeth's action and at the same time going against the law.

*A Venetian Reckoning*, the fourth novel in the Commissario Brunetti series, has been described by the author as her «angriest» book (Lloyd, 2012), and it is not hard to see why. The novel deals with extremely serious issues in relation to violence against women and its plot was allegedly «provoked by a newspaper article [the author] read during the time of the Bosnian war» (Lloyd, 2012). The first chapter in the book presents a haunting scene: a road covered in snow on the Italian Dolomites, where a truck has had an accident with fatal consequences. The truck has spilled an unusually dreadful cargo, as Lloyd's review describes: «scattered in the snow are a number of unidentified young women who have been travelling with the truck's shipment». (Lloyd, 2012) The account of the scene is descriptive of their intended destiny as exploited illegal immigrants; the dead women are objectified as mere merchandise, utterly dehumanised: «He thought, when he first saw them, that the truck must have been carrying a cargo of mannequins: you know, those plastic women they dress up and put in the windows of shops» (Leon, 1995: 3).

Since nobody has survived the accident, the police quickly dismiss the affair. Later on, Brunetti is commissioned to investigate the death of the prominent lawyer Carlo Trevisan, who is shot dead on a train from Padua to Venice. Shortly afterwards, another strange occurrence happens: the accountant Rino Favero is found dead in his car, and the scenario initially points to suicide. Brunetti's superior Vice-Questore Patta orders him not to investigate this second death, since Favero had very powerful friends who would disapprove of an inquest. However, four milligrams of Roipnol are found in Favero's blood during the forensic examination, which endorse Brunetti's suspicion that the suicide theory is unlikely. A few days later, Trevisan's brother-in-law and business partner Ubaldo Lotto is also found shot dead in his car. Regina Ceroni, owner of a travel agency in Venice, is identified as the person who had dinner with Rino Favero in Padua on the night he allegedly committed suicide, and she was also on the train where Carlo Trevisan was shot.

Brunetti's fourteen-year-old daughter Chiara attempts to help her father in his investigations, as she had been to school with Trevisan's daughter Francesca. Both the Brunettis and the readers wish she had stayed away from the case, as Chiara is found by her parents in a state of shock after having seen a video given to her by Trevisan's daughter, in which a Bosnian woman was gang-raped and then murdered by a group of Serbian soldiers:

He punched her just in front of the ear. And then, quite calmly, he took a knife from his belt and slit her sweater open [...]. He ripped a sleeve from the sweater and [...] shoved it into her mouth. [...] The one with the knife used it again, this time to slash her skirt from the hem to the waistband. [...] He set the knife down on the edge of the table and unzipped his pants. [...] When all six were done, the camera moved for the first time and came in very close. It moved lovingly up and down her body, pausing here and there, wherever there was blood. [...] The man with the knife, as if he had been asked to prepare the chicken for that night's dinner, drew the blade across the woman's throat. [...] They were still laughing as the camera slid in for one last look at her body. It didn't have to be particular any more: there was plenty of blood now. The screen darkened (Leon, 1995: 276-278).

Brunetti's horror and rage at witnessing his daughter's distress — and his own bewilderment at the evidence that fellow human beings were capable of committing such acts of cruelty — lead him to break his professional principles and visit Trevisan's wife, threatening to destroy her reputation if she does not confess. She admits to knowing about the existence of the video and actually confesses that her husband was behind a network of illegal immigration and prostitution. Trevisan's wife identifies Regina Ceroni as the person who

arranged the trips to bring women illegally to Italy and who collected the money that resulted from their prostitution.

Regina Ceroni's conversation with Brunetti reveals both the brutality behind illegal prostitution and the patriarchal principles that tolerate and perpetuate such practice. The author emphasizes both the hostile sexism that views women as objects to be used for pleasure (overtly condemned, but covertly tolerated) with the more pervasive benevolent sexism that allows men to behave like gentlemen with some women while at the same time paying for sex with a prostitute without any remorse:

Many objected and showed no fear of arrest. Gang rape usually subdued them. If not, greater violence often proved persuasive. Some died. Word travelled. There was little resistance (Leon, 1995: 241).

And so the brothels of the developed world filled up with dark-haired, dark-skinned exotics: Thai women, whose gentle modesty was so flattering to a man's sense of superiority; those mixed-race Dominicans, and we all know how much those blacks love it; and not least the Brazilians, those hot-blooded Cariocas, born to be whores. [...] The women who were addicts were the worst off, would accept anything, could be forced to do anything. Powerless, they became the targets of brutality and, worse, the vectors of disease (Leon, 1995: 244).

Despite her business-like coldness in describing her participation in a criminal organisation that abused and exploited women, especially when she herself had been a victim of it, Regina confesses that she murdered the three men and that the videos were the reason. Regina was brought illegally from Bosnia to work as a prostitute, but soon progressed in the organisation because of her intelligence and ambition. She explains that Carlo Trevisan, Rino Favero and Ubaldo Lotto, along with other prominent members of Italian society, were part of a criminal network that brought women to Italy with false promises of decent jobs and then forced them to work as prostitutes. The commercialisation of the videos showing the atrocities committed by the Serbian army in Bosnia were meant to be a new source of income for the organisation, but they actually triggered Regina's rage and prompted her to take revenge against those who were making a business and a fortune out of women's suffering:

Favero was the worst. He got so aroused during the second one [video] that he had to leave the room (Leon, 1995: 304).

The thing that decided me was that they enjoyed the tapes so much... and I realized, as I sat and watched the three of them, that they not only had no idea that there was anything wrong in watching the videos, but they didn't think it

was wrong to commission them... I'd heard Trevisan and Lotto talking about sending a fax to Sarajevo to order more of them. They were as casual as if they were calling up to order a case of wine (Leon, 1995: 306).

After her confession, Ceroni warns Brunetti that those involved in the business will kill her before she can declare in front of a judge, and that police custody will be useless to prevent it:

«Once they know I've been arrested, once they know I killed them, they'll have no choice but to eliminate me»... She named the mayor of a large town in Lombardy and the President of a large pharmaceutical company... she smiled a grim smile and added the name of one of the Assistant Ministers of Justice (Leon, 1995: 311).

The next morning, Brunetti finds out that Regina Ceroni apparently committed suicide in her cell after being transferred to another prison by men who claimed to be members of the Carabinieri. Apart from revealing the systemic corruption of the state and the involvement of the rich and powerful in the exploitation of women, the end of the novel underlines society's indifference to certain forms of patriarchal violence and the ethical dilemma posed to Brunetti and, by extension, to the readers. Even if Brunetti has been able to discover those responsible for the crime, as Redmond states, «what he cannot offer is resolution: his "triumphs over evil" are always qualified; too often, suspects simply disappear into a protective web of corruption» (Redmond, 2008: 95). Brunetti's fallibility, as is often the case in the series, reveals that an honest man's efforts to do justice are insufficient to restore order to a society that is corrupt and chaotic to its core:

For Brunetti to solve the case and tie up the loose ends [...] would be contrary to the whole tenor of Leon's work. [...] Traditionally, the genre defends the established order, but the narrative thrust of Leon's work refuses to convey order and «organic» wholeness, and instead presents the disorder and corruption of a patriarchal society that fails its duty to its citizens (Redmond, 2008: 96).

*About Face*, the eighteenth novel in the series, opens with a scene where Commissario Brunetti and his wife Paola attend dinner at Paola's parents, the Conte and Contessa Falier. Brunetti is introduced to Franca Marinello — *«la super liftata»*, as she is called because of her shocking appearance. Her face has even lost expression because of the amount of cosmetic surgery it has been through:



Her face expressed pleasant, permanent anticipation, fixed there immutably by the attentions of a surgeon [...] the nose itself started higher on her forehead than it was normal for noses to start and was strangely flat, as though someone had smoothed it with a spatula after placing it there (Leon, 2010: 7).

Brunetti notices from her luxurious clothing that Franca must be wealthy, and later on he is told that her husband Maurizio Cataldo is a very rich businessman who is much older than her and who divorced his first wife soon after meeting her. Franca seems to conform to the stereotype of the mercenary young woman who marries an older man for money, but Brunetti is shocked to see that she shares his interest in the classics: apart from showing knowledge of Cicero and Virgil, Franca turns out to be a very affable and sensitive person. A few days later, Brunetti receives a visit from Maggior Filippo Guarino from the nearby city of Marghera: he needs information about the owner of a truck company who was found dead in his office. The investigation is part of a large operation against the Mafia that involves the illegal transportation and disposal of dangerous waste, but before Brunetti can know more about the case, Guarino himself is murdered.

Brunetti's rich and influential father-in-law Conte Falier asks him for information about the legality of Maurizio Cataldo's dealings, as he is considering a possible investment in Cataldo's business in China. Brunetti takes the opportunity to consult — as he often does — his father-in-law about the case, since his excellent connections and his confidentiality have frequently turned him into a valuable if unofficial informant. He confirms Brunetti's suspicions that Franca's husband might be indirectly involved in uncertain commercial activities, although he has never been known to do anything illegal himself. Brunetti's subsequent conversation with his mother-in-law, however, reveals the shocking truth about Franca's appearance. Giving the lie to Brunetti's (and most people's) assumption that Franca married Cataldo for money and that her appearance was the result of her obsession for cosmetic surgery, Contessa Falier discloses that she married Cataldo for love and that her appearance is the consequence of thorough reconstructive surgery. Franca suffered from a tooth infection after the negligent practice of an incompetent dentist, which spread into her jaw and face and caused a massive infection. Her various plastic surgery operations were done to partially restore the damage caused in preventing this infection from spreading further:

«She had one of those terrible hospital infections. Apparently it had spread from where the teeth had been and gone into the tissue of her jaw and face [...] The doctors there had no choice. They had to go in and try to save what they could.

[...] She was such a lovely girl. Before it happened. But they had to do so much, destroy so much. To save her».

«So that explains it», said a bemused Brunetti.

«Of course», the Contessa said fiercely. ‘Do you think she’d *want* to look like that? For the love of God, do you think any woman would?»

«I had no idea», Brunetti said.

«Of course you didn’t. And no one else does» (Leon, 2010: 280-281).

Brunetti’s investigations lead him to Antonio Terrassini, a Mafia man with a record of violence who is considered a suspect in Guarino’s murder, and he is puzzled to learn that Terrassini is often seen in the company of no other but Franca Marinello. Brunetti follows the movements of Terrassini to the Casino of Venice, where he witnesses Franca and Terrassini having an argument: after Terrassini tries to attack Franca, she suddenly produces a gun and shoots him. As he lies on the ground, she shoots him again in his face. When Franca is taken to the police station to be questioned, she refuses to wait for her lawyer and seems content to tell Brunetti about her reasons to murder Terrassini. Besides having no objection to confessing to the crime, she seems to show no remorse at all: «And when he was on the ground, I realized I might not have killed him, so I shot him in the face. [...] And I’d do it again, Commissario. I’d do it again» (Leon, 2010: 299). It turns out that Terrassini murdered the dentist who was responsible for Franca’s disfiguration in apparent revenge for what he had done, and then let Franca understand that her husband had given him the dentist’s name. In exchange for not revealing the truth about the dentist’s death and thus release Cataldo from his alleged moral responsibility in the crime, Terrassini demanded to have sexual relations with Franca: «To save my husband’s honour [...] and to let him continue to believe that I respected and loved him — which I do, and did, and shall always do — well, I had one way to ensure that» (Leon, 2010: 294).

By emphasising Franca’s helplessness and Terrassini’s use of coercion to exert sexual violence and control over her, the author again evidences the powerless position of women in a patriarchal world as well as social tolerance of certain patterns of behaviour that conform to stereotypical views about gender. According to Jennifer Scarduzio et al., part of what makes coercive control effective is not only «the behaviours and actions of an individual, but also shared interpretations of how well those actions align with gender stereotypes» (Scarduzio et al., 2107: 93). Evan Stark (2007) similarly notes that coercive control is often difficult to detect because it intersects with heteronormative gender roles. Franca’s confession in the novel aptly illustrates such stereotypes: when

Franca reveals that her affair with Terrassini had been going on for two years, Brunetti is puzzled that her husband never had suspicions about it. Franca sadly replies that Cataldo too must have accepted the stereotype about the young woman married to an old man, thus misjudging her and ignoring the true reasons for her infidelity: «I think he was afraid to ask. And I couldn't tell him anything, could I? ... It's all such a cliché, isn't it? The old man with the young wife. Of course she'll take a young lover» (Leon, 2010: 296). Thus, Terrassini's coercion of Franca into an undesired sexual relationship was easily accepted by most Venetians (including Franca's own husband) as the classical thing to do for the mercenary young woman with an older husband who looks for exciting entertainment with a young and tough-looking lover.

The end of the novel, as is the case with the previous two, concludes with a dismissal of the case: Brunetti is glad to hear that his superior is very sensitive to Maurizio Cataldo's social and economic status, and that he has already agreed to report that Franca acted in self-defence. Again, and even if he knows that Franca killed him in cold blood, Brunetti knows she has been the victim of coercion and sexual violence, so he is unwilling to intensify her suffering and (the reader infers) he silently approves of the moral justice in her violent action.

As Julian Symons reflects, detective novels by women that feature male detectives are «often radical in the sense of questioning some aspect of law, justice or the way society is run» (Symons, 1992: 193). Redmond has similarly defined Leon's crime novels as «social commentaries that concern themselves with Venetian morality and gender identity»: her choice of characters and themes attempts at destabilising traditional circles of established authority «whether they are the military, the universities, the government, or the patriarchy, by demonstrating the fraudulence of their normalising claims» (Redmond, 2008: 99). In her treatment of violence against women and her characterisation of women perpetrators, Leon urges her main character (and, one assumes, the reader) to reconsider accepted notions of law and justice — thus providing the context «either deliberately or through omission for ideological inconsistencies that challenge patriarchal expectations» (Redmond, 2008: 25) —. In all three novels, the source for women's criminal actions is a reaction and a revenge against different forms of sexual violence. Besides, all three women are also far from the stereotype of the «femme fatale» as the perpetrator of crimes that had predominated in crime fiction. As Radojka Startup contends, women who killed have traditionally been «powerful symbols of deceit and vice [...] their scheming and wickedness employed to pursue personal, powerful ambitions of wealth or social status» (Startup, 2000: 52; 257). Despite that, there are fundamental

differences that lie in the moral grounds of the three women for committing the crimes: Wellauer's wife reacts — to an extent that we could consider natural for any mother — to her husband's sexual abuse of her daughter and her knowledge that he has a history of rape and child abuse. In contrast, Regina Ceroni has no scruples in contributing to the exploitation of immigrant women and making money out of the same network that had previously victimised her. She only reacts with violence at the awareness that the men whom she works with not only intend to earn money with the atrocities being committed against women in Bosnia, but also overtly enjoy watching them. Franca Marinello endures the criticism and the misjudgement of people who treat her as a mercenary wife obsessed with surgery. Meanwhile, she suffers from the sexual violence of a depraved man in order to protect her husband's honour, until she cannot bear it any longer and improvises a way out of it. As Beth Kalikoff argues when discussing the representation of women criminals, murderers «are not “friends” or “monsters”, but people whose crimes develop from a disturbing tension between individual characteristics and social ills. Evil does not exist in a social vacuum» (Kalikoff, 1986: 53). In all three novels, the men who exercised the violence are not punished by a criminal court, but moral justice is done outside (and against) the legal system. Meanwhile, the idea that resonates at the end of each novel is that the crimes committed had a strong moral grounding and that the women who perpetrated them are rather viewed as victims.

To conclude, the novels that concern us here as well as others by Donna Leon seem to provide the reader with an awareness that these and other forms of patriarchal violence — despite these instances of «vigilante justice» — are being left unpunished as we read. As critic Rhiannon Cosslett notes, «from the time we are little girls, we are taught to imagine ourselves embodying a variety of roles, not least — with our first utterance of the words “don't talk to any strange men” — that of potential victim» (Cosslett, 2014). Efforts are indeed made from detective fiction as well as from feminism, social agents, educational institutions and the media to change the sexist model of sexuality based on the dominant / dominated binary relationship where the notion of consent is — at its best — blurry. Such efforts seem to be countered and hidden by the messages in cultural products, mostly advertising, that freely proliferate and which defend, both implicitly and explicitly, quite the opposite. Threats and warnings about sexist behaviour peacefully coexist with messages from the screen that legitimize what institutional morality seems to condemn. This paradox is further complicated by the constant bombarding by images of the superwoman — apparently powerful and free, but actually provided with all the

patriarchal seduction weapons —, conducting patriarchal attitudes and complying with sexist aesthetic canons. Of course, all of this with full make-up, perfect hairstyle, designer clothes, stiletto heels, and the right perfume. Is this an oxymoron or plain double morals? I believe cultural research can contribute to understanding how men's violence against women is culturally normalized, legitimated, and overlooked. In order to counteract the fiction about women that our culture is creating, we might help ourselves by discussing the reality of women's lives in fiction and in fact.

## WORKS CITED

- COSSLETT, Rhiannon L. (2014). «Why Women Are Hooked on Violent Crime Fiction». *The Guardian*, 21 May. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/may/21/women-violent-crime-fiction-explore-threats>.
- HILL, Lorna (2017). «Bloody Women: How Female Authors Have Transformed the Scottish Contemporary Crime Fiction Genre». *American, British & Canadian Studies*, no. 28, pp. 52-71.
- KALIKOFF, Beth (1986). *Murder and Moral Decay in Victorian Popular Literature*. Michigan: UMI Research Press.
- LEON, Donna (1992). *Death at La Fenice*. London: Arrow Books.
- (1995). *A Venetian Reckoning*. London: Arrow Books.
- (2010). *About Face*. London: Arrow Books.
- LLOYD, Katherine (2012). «Book Review: *A Venetian Reckoning* by Donna Leon». *The UpComing* 12 April. <https://www.theupcoming.co.uk/2012/04/11/book-review-a-venetian-reckoning-by-donna-leon/>.
- MILLER, Susan L. (2001). «The Paradox of Women Arrested for Domestic Violence: Criminal Justice Professionals and Service Providers Respond». *Violence Against Women*, no. 7, pp. 1339-1376.
- REDMOND, Robert Stanley (2008). *Female Authors and their Male Detectives: The Ideological Contest in Female-Authored Crime Fiction*. Master's Dissertation. Massey University. <https://mro.massey.ac.nz/bitstream/handle/10179/1057/02whole.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- SAUNDERS, Daniel G. (2002). «Are Physical Assaults by Wives and Girlfriends a Major Social Problem? A Review of the Literature». *Violence Against Women*, no. 8, pp. 1424-1448.
- SCARDUZIO, Jennifer A. et al. (2017). «“Maybe She Was Provoked”: Exploring Gender Stereotypes about Male and Female Perpetrators of Intimate Partner Violence». *Violence Against Women*, no. 23, vol. 1, pp. 89-113.
- STARK, Evan (2007). *Coercive Control: The Entrapment of Women in Personal Life*. New York: Oxford UP.

- STARTUP, Radojka (2000). *Damaging Females: Representations of Women as Victims and Perpetrators of Crime in the Mid-nineteenth Century*. Doctoral Dissertation. University of London. <http://discovery.ucl.ac.uk/1348856/>.
- SYMONS, Julian (1992). *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. New York: Mysterious.
- WOZNIAK, Jessica; McCLOSKEY, Kathy A. (2010). «Fact or Fiction? Gender Issues Related to Newspaper Reports of Intimate Partner Homicide». *Violence Against Women*, no. 16, vol. 8, pp. 934-952.

**MIRADAS QUE MATAN.  
CONSTRUCCIONES FÍLMICAS  
Y ESCÉNICAS DE LA VIOLENCIA**





# Los legados de Antígona: violencia y política en Ni Una Menos, Argentina

**Federico Pous**  
Elon University

En la historia reciente, *Antígona* de Sófocles ha sido objeto de un gran número de interpretaciones, reescrituras, *performances* y reformulaciones. Este retorno múltiple viene a señalar, sin duda, la persistencia en nuestra sociedad de las conexiones profundas entre violencia y política y entre familia y Estado. Según Judith Butler, el retorno contemporáneo de Antígona como figura feminista apunta «a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representatividad y la representación» (Butler, 2001: 16). Desde mi perspectiva, este retorno da impulso a una inextinguible fuerza feminista que, habiendo permanecido latente, emerge y desborda la estructura patriarcal de la sociedad para exigir su transformación radical.

La propuesta de este ensayo consiste en pensar el surgimiento y expansión del movimiento feminista Ni Una Menos en Argentina a partir de la figura de Antígona. El uso de este recurso no se debe a una identificación concreta contemporánea entre la heroína griega y el movimiento feminista. Más bien, tomando en cuenta el reconocimiento del legado de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo por parte de las voceras de Ni Una Menos,<sup>1</sup> la pregunta que nos intriga explorar es: ¿Cuál es la carga histórica, en términos de política y violencia, que se hereda al aceptar este legado? Sobre todo en lo que se refiere a las trayectorias familiares y políticas resaltadas en esta genealogía feminista y, de modo más práctico, en lo que respecta a la elaboración de tácticas de intervención y concepciones de justicia. Para ello, llevaremos a cabo un análisis de la obra de teatro *Antígona furiosa* (1988), de Griselda Gambaro, que reescribe la tragedia griega y la recontextualiza en torno a la búsqueda de justicia por parte de los desaparecidos durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983),

<sup>1</sup> Véase el manifiesto del 3 de junio de 2017, donde se reconoce explícitamente el legado de Madres y Abuelas y la confluencia en manifestaciones contemporáneas: [www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos](http://www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos).

búsqueda que la obra sitúa en la inmediata posdictadura.<sup>2</sup> En ese texto, Antígona representa a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como punta de flecha del movimiento por los derechos humanos que busca establecer la verdad sobre el sistema de exterminio planeado y ejecutado por los militares a partir de 1976. De modo similar, sostengo que Ni Una Menos se ha erigido como la punta de flecha del movimiento feminista contemporáneo en Argentina.

En consecuencia, dada esta conexión histórica, nos preguntamos por la potencialidad de la figura de Antígona, leída a través de la obra de Gambaro, para rastrear los legados políticos que dieron lugar a la expansión masiva del movimiento feminista. En particular, nos interesa destacar la capacidad de transformar esa furia e impotencia por la pérdida de seres queridos (tanto de la heroína griega por su hermano, como de Madres y Abuelas por sus descendientes desaparecidos, así como de Ni Una Menos por las mujeres víctimas de feminicidios) en un clamor de justicia que desafía «los límites de la representatividad y la representación», como decía Butler, e interpela a los cimientos de la sociedad patriarcal. En ese sentido, la hipótesis de lectura es que Ni Una Menos expresa el retorno de una potencia feminista inextinguible (Antígona) como fundamento de la reconfiguración de las tensiones entre política y violencia en Argentina.

Brevemente: la emergencia del movimiento Ni Una Menos en la esfera pública puede situarse el 3 de junio de 2015, cuando un grupo de mujeres feministas autoconvocadas llamó a una manifestación callejera de protesta bajo la consigna «basta de feminicidios» (Fernández y Caradzoglu, 2015: 3).<sup>3</sup> Dicha manifestación desbordó ampliamente las expectativas de las organizadoras, pues paralizó el centro de la ciudad de Buenos Aires y tuvo una importante repercusión en otras ciudades del país. A partir de entonces, el movimiento se constituyó como una plataforma de intervención política y movilización callejera latente que ha puesto en jaque a la sociedad cuestionando su fundamento patriarcal, capitalista y católico. Nutrido fuertemente de generaciones jóvenes, Ni Una Menos ha habilitado luchas políticas tales como la ola verde por la legalización del aborto y movilizaciones relativamente espontáneas frente a feminicidios o sucesos discriminatorios contra mujeres, tales como el «tetazo» de febrero de 2017 (Zani, 2017).

2 Como sostiene Rómulo Pinacci, aun cuando sea «materialmente imposible mantener un inventario actualizado de los espectáculos que se presentan en relación con el mito», sus distintas reapariciones en la tradición literaria y teatral argentina, mayor que en otros países latinoamericanos, resulta muy significativa (Pinacci, 2015: 9).

3 Informe del Centro de Opinión Pública y Estudios Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Para una visión que refleja la eferescencia y el pensamiento del movimiento desde dentro, véase el volumen colectivo VV. AA. (2015), *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*.

Al preguntarnos por los legados del movimiento, cabe destacar varios precedentes. Primero, el grupo de mujeres que convocaron la movilización del 3 de junio ya habían organizado previamente un maratón de lectura para atraer la atención sobre la problemática: es decir, no se trató de algo totalmente espontáneo (Castillo, 2016). En segundo lugar, el nombre del movimiento evoca el activismo contra los feminicidios ocurrida durante los años noventa y principios del segundo milenio en Ciudad Juárez, en la frontera entre México y Estados Unidos.<sup>4</sup> Y, en contrapartida, el Ni Una Menos se ha expandido a otros países de la región y ha impulsado la ola feminista latinoamericana, con especial impacto en Chile y Perú.<sup>5</sup> Por último, en su rama argentina, Ni Una Menos se reconoce en una tradición de lucha de mujeres donde se destacan primordialmente las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la lucha legal y cultural por la memoria histórica en torno a los crímenes cometidos durante la última dictadura militar (1976-1983). No obstante, su *modus operandi* horizontal y de intervención pública funciona como un derivado de las jornadas de rebelión de diciembre de 2001, cuando, en medio de una crisis económica, política y social sin precedentes, gran parte de la población ocupó espacios públicos, creó asambleas y tomó las calles bajo el grito «Que se vayan todos».<sup>6</sup> Y es precisamente este doble legado que se imprime en este movimiento feminista masivo en Argentina el que nos interesa pensar a través del análisis de la obra de teatro de Gambaro. En particular, nos referimos a los legados de la memoria histórica en términos intergeneracionales; a las dislocaciones narrativas de las genealogías feministas y, por último, a la relación entre furia y justicia en el seno de Ni Una Menos.

### ANTÍGONA INTERGENERACIONAL: VIOLENCIA POLÍTICA Y MEMORIA HISTÓRICA

Fundamentalmente, *Antígona furiosa* es una reescritura de *Antígona* de Sófocles que se inserta históricamente en la inmediata posdictadura argentina. En

4 Resulta interesante pensar el carácter elíptico del nombre Ni Una Menos en contraposición con el de «ni una más». Porque, como dice Agustina Paz Frontera, una de las fundadoras del colectivo: «No queremos ni una mujer menos, queremos ser todas las que somos... las que somos, ni una muerte... ni una muerte más a manos de la violencia machista, ¡ni una menos entre nosotras!». De ese modo, en vez de referirse a la violencia del hombre, la denominación «ni una menos» proviene de ese «nosotras», lo que constituye una consigna singularmente colectiva (Frontera, 2015).

5 Para el caso de Chile, se puede ver también la conexión entre la lucha por la memoria histórica y las generaciones de hijos e hijas de desaparecidos en el uso de la *funa* (similar al *escrache* en Argentina). Véase Coordinadora Niunamenschile (2018).

6 Para un análisis de las jornadas de 2001, véase Colectivo Situaciones (2002).

efecto, la obra de teatro de Gambaro gira en torno a tres personajes: el Corifeo, líder del coro, quien ocupa alternativamente una carcasa que representa al rey Creonte (o sea, el poder) y, de ese modo, se expone el dilema de la democracia posdictatorial de cómo ejercer el gobierno del pueblo utilizando la vieja estructura dictatorial: ¿podría el Corifeo entrar en la carcasa sin volverse Creonte? El segundo personaje es Antínoo, una suerte de súbdito del Corifeo/Creonte que sigue y justifica la violencia bajo el imperio de la ley y la palabra del rey. El tercer personaje es Antígona. La acción tiene lugar en un café, probablemente en Buenos Aires, donde los dos personajes masculinos se burlan constantemente de la protagonista, mientras que esta cuestiona y socava el poder de Creonte y su ley al intentar enterrar a su hermano Polinices.

Cabe señalar que, a medida que avanza el texto, los personajes encarnan a otros de la obra original. De modo singular, Antígona encarna a Hemón (su enamorado, que a su vez es hijo de Creonte), quien, en la obra de Sófocles, se suicida cuando encuentra el cadáver de su prometida. En la versión de Gambaro, Antígona se desprende de su amado y relata cómo Hemón se enfrenta a su padre en una lucha de espadas y, al no poder matarlo, decide suicidarse y muere dramáticamente en los brazos de Antígona (Gambaro, 1988: 328). De ese modo, si bien el resultado final es el mismo, esta dislocación de personajes y temporalidades transforma el contenido de la obra indagando los fundamentos de la violencia política. Y, por lo tanto, leído desde *Ni Una Menos*, el texto de Gambaro plantea el problema de la transmisión de legados políticos intergeneracionales desde dos puntos de vista yuxtapuestos.

En efecto, en primer lugar, la violencia del poder de Creonte se encuentra con un contrapoder de su hijo Hemón, quien, sin embargo, no logra destruirlo por intermedio del uso de la fuerza. ¿Cómo pensar esta suerte de «contraviolencia» del hijo contra el padre, al decir de León Rozitchner, que procura enfrentar con las mismas armas un poder por demás patriarcal y omnipotente?<sup>7</sup> ¿No es ese el legado de los guerrilleros y guerrilleras que encarnan una estrategia política en el uso de la violencia, que aún nos persigue como imagen dislocada y venerada del pasado? ¿Qué hay detrás de la admiración por ese sacrificio que significó «dar la vida por la revolución», el cual se evoca como ejemplar y desligado de esa contraviolencia? Estas preguntas sobre la contraviolencia asedian la formación de *Ni Una Menos*, no tanto en su autorreconocimiento, sino más bien, como veremos más adelante, a la hora de plantearse otros modos de justicia que se discuten dentro del movimiento feminista.

7 Para un estudio de la contraviolencia, véase Rozitchner (2011).

En segundo lugar, *Ni Una Menos* se reconoce en una suerte de genealogía feminista donde destacan explícitamente las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo como predecesoras fundamentales. Desde esa perspectiva, el dilema de la transmisión generacional no se plantea entre padres e hijos sino entre madres e hijas. Por lo tanto, las tensiones del poder-contrapoder se desplazan sobre la violencia patriarcal en la familia y el Estado como punto de partida contra el cual hay que luchar: lo que otrora fue la búsqueda de desaparecidos, hoy es el pedido de justicia por los feminicidios.

Por último, al morir antes que ella, Hemón recibe el reproche de Antígona: «Hiciste doble mi soledad» (Gambaro, 1988: 328). Pues si él estaba destinado a morir después que ella (en la obra de Sófocles se suicida al saber que ella está muerta), esta doble soledad hace que la protagonista no pueda enterrar a su hermano ni tampoco a su enamorado. Esta es la diferencia entre el Corifeo y Antígona: mientras que el primero puede usar o no la carcasa del poder de Creonte, la segunda se fusiona con el ser querido al no poder enterrarlo: «Yo seré tu cuerpo, tu ataúd, tu tierra», dice de su hermano Polinices, y podría estar hablando de los desaparecidos (Gambaro, 1988: 324).

De ese modo, al volver a repetir la tragedia, no solo se redobra el sufrimiento, sino que, de forma más específica, el retorno de Antígona la desborda a ella misma. Pues al relatar la muerte de Hemón, esa doble soledad invoca también la carga femenina de la transmisión de la memoria histórica y su dislocación específica. Graciela Di Marco ha denominado a esta singular transferencia «transmisión generacional invertida» (Di Marco, 2004: 54). O, tal como ha dicho Hebe de Bonafini, figura central de Madres de Plaza de Mayo: «Nosotras somos las primeras madres paridas por nuestros hijos».

En resumidas cuentas, para *Ni Una Menos* este legado intergeneracional contiene en sí mismo preguntas ajenas que sin embargo lo asedian, como las de la transmisión de la memoria hija-madre, la valoración de la contraviolencia, y la tarea de narrar su genealogía histórica. El feminismo de su despliegue político depende en gran parte del modo en que pueda desanudar estos legados no deseados que se cuelan, como en el caballo de Troya, dentro del reconocimiento abierto de su trayectoria, tomando en cuenta, como dice Rita Segato, que «el género tiene un tiempo tan largo como el tiempo de la especie [...] mucho más lento que el de la historia de las mentalidades [...]». Es por eso que es tan difícil modificar la opresión de género» (Segato, 2016: 153). Incluso podríamos cuestionar el uso de Antígona y la repetición de su profecía como uno de esos legados. Pero el objetivo no consiste en fusionar una identidad con la otra, pues no estamos diciendo que *Ni Una Menos* es la Antígona del presente, sino más bien que, al leer a través de la obra de Gambaro las características del

movimiento feminista, nos enfocamos en los modos de recibir, dislocar y reescribir esos legados.

### **ANTÍGONA DISLOCADA: REESCRITURA Y GENEALOGÍAS FEMINISTAS**

Este tipo de evocaciones subyacentes constituyen el hilo conductor de *Antígona furiosa*. Acaso más que reescribir la tragedia de Sófocles, Gambaro la disloca en su repetición irreparable. O mejor dicho: ella escribe dislocada por el dolor, la tragedia dislocante de los desaparecidos y, al hacerlo, disloca y trastoca una narrativa que, proviniendo de un pasado ajeno (el griego), aún tiene una vigencia insoslayable. Con ello, la obra de Gambaro reelabora la figura de Antígona y su furia para pensar el duelo inacabado ante la ausencia del cuerpo: una máquina de escritura-lectura dislocada y dislocante que a la vez disloca el fundamento patriarcal del poder político, para decirlo en un trabalenguas.

No obstante, existe también una línea de continuidad explícita entre ambas. De hecho, *Antígona furiosa* comienza cuando termina la original griega, cuando Antígona se «quita el lazo del cuello» y vuelve a revivir los mismos eventos relatados por Sófocles: la muerte de sus hermanos, el intento de enterrar a Polinices, la condena a muerte de parte de Creonte, y su suicidio al final como parte de la profecía (Gambaro, 1988: 315). Esta repetición, sin embargo, está atravesada por el dilema de los desaparecidos en Argentina: la imposibilidad de enterrar a los seres queridos ante la falta de sus cuerpos, como comienzo dislocado de un duelo personal y colectivo.

De ese modo, cada encrucijada que enfrenta la Antígona de Gambaro está impulsada por una búsqueda de justicia que la sobrepasa. O, en otras palabras, podríamos afirmar, siguiendo el análisis de Judith Butler, que Antígona vuelve de la muerte como «una figura política autoconsciente» que no solo se enfrenta al poder nuevamente, sino que también despierta una voz que se inscribe en una genealogía feminista que procura «subvertir las estructuras hegemónicas al exponerlas a sus límites» (Salin, 2004: 140).<sup>8</sup> Es decir, aun sabiendo del perdón último de Creonte (recordemos que en la obra original no se entera de ello), la Antígona de Gambaro reclama enterrar a su hermano (o sea, a los desaparecidos) y rechaza esa «caridad del poder» (Gambaro, 1988: 329). Dice la protagonista: «“Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y muera

8 La traducción es mía.

mil veces» (Gambaro, 1988: 329). Con este reconocimiento autoconsciente, la Antígona de Gambaro reclama que no se puede pensar la recomposición de la sociedad posdictatorial sin la justicia y, al mismo tiempo —proyectamos nosotros— tampoco podemos concebir el feminismo sin la justicia. Y es en este anudamiento genealógico entre feminismo, justicia y memoria histórica como leo a Antígona como principio organizador de la política en la posdictadura, lo cual, desde mi perspectiva, va a reinscribirse (dislocado) en el movimiento Ni Una Menos treinta años después en un contexto diferente.

### **ANTÍGONA FURIOSA: DILEMAS DE LA JUSTICIA EN NI UNA MENOS**

En el último párrafo de la obra de Gambaro, Antígona dice, tras rechazar un cuenco con agua para calmar su sed (nótese la referencia cristiana): «Nací para dar amor y no odio (Pausa larga). Pero el odio manda (Furiosa). ¡El resto es silencio! (se mata con furia)» (Gambaro, 1988: 329). Este final interpela la relación entre política y violencia: ¿cuál es la función de esa furia que ella utiliza contra sí misma? ¿Es acaso el resultado de tanto desprecio y burla con el que la fustigan tanto el Corifeo como Antínoo durante toda la obra? ¿Acaso es el dolor de esa doble soledad por los «hombres» muertos? ¿O fundamentalmente se «suicida» para volver a nacer, porque no puede concebir seguir en un mundo injusto? Si la búsqueda de justicia se distingue por esa furia, contenida o explícita, que sostiene el feminismo de esta Antígona, y acaso el de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y el de Ni Una Menos, entonces, esa misma furia es la fuerza inextinguible que atraviesa esta genealogía feminista.

Esta conexión entre furia y búsqueda de justicia en un mundo donde el «odio manda» a pesar del amor, resulta controvertida incluso para Ni Una Menos. Tal como sostiene Verónica Gago, una de las discusiones importantes que se plantea en el seno del movimiento es: «¿Qué puede pensar el feminismo como justicia? [...], ¿cuáles son las máquinas de hacer justicia que están produciendo hoy las experiencias feministas?», más allá del punitivismo que ofrece el Estado de derecho (Stark, 2018). El problema es doble, porque cuando el Estado no cumple con la persecución del agresor se aumenta el miedo de las mujeres; y cuando cumple, encarcela a los hombres sin atacar al patriarcado y su cultura punitiva. Pues si la consigna sostenida por los movimientos de derechos humanos, incluidas las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, era «Juicio y castigo a los culpables» por los crímenes cometidos durante la dictadura, la persistencia de los feminicidios hoy requiere pensar otras formas de hacer justicia que com-

batan ese «resto de silencio» con el que concluye Gambaro. Parafraseando a Segato, si el género está naturalizado en la sociedad desde un tiempo anterior, se requiere una manera de abordarlo que reelabore y subvierta las ramificaciones de esos silencios.

En este punto, Ni Una Menos se desvela como continuación de las jornadas de rebelión de 2001 en la medida en que procura poner en funcionamiento tácticas de intervención urbana que interpelen a los ciudadanos y la naturalización de la noción de justicia estatal.<sup>9</sup> Tal era el caso de los escraches llevados a cabo a fines de los noventa y principios del cambio de siglo, que denunciaban a los genocidas que vivían en los barrios buscando a la vez involucrar a los vecinos para que fueran conscientes de la situación. Es decir, ante la impunidad por parte de la justicia, que había liberado a los militares acusados de cometer crímenes durante la última dictadura mediante las leyes de obediencia debida y punto final, y luego el indulto, el escrache emergía como un nuevo tipo de condena social. Y, si bien las condiciones de la violencia de género están ramificadas en la sociedad de modo mucho más arraigado y expandido que el plan sistemático de desapariciones pergeñado por los militares en la dictadura, las intervenciones de Ni Una Menos procuran instalar discusiones públicas sobre el patriarcado y la justicia que desbordan el Estado en el límite de su representatividad, tal como planteaba Butler. La propuesta del uso generalizado del vocablo «todes» (en vez de «todos y todas») para definir un grupo humano apunta a ello.

Para concluir, cabe destacar que los escraches contra los genocidas fueron imaginados y organizados por la organización H.I.J.O.S. (en referencia a hijos e hijas de desaparecidos), cuyo referente directo eran las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Muchas de las organizadoras de Ni Una Menos se reconocen en esa trayectoria (incluso algunas fueron miembros de H.I.J.O.S. en algún momento). En todo caso, pensado en clave genealógica e intergeneracional, sobre todo para quienes se anclan en esta experiencia histórica refundadora del feminismo, la búsqueda de justicia que guía a Ni Una Menos nos plantea qué hacer con esa fuerza inextinguible de Antígona. Porque se trata de una furia que empodera para esparcir, entre los dilemas del legado histórico y la máquina narra-

9 El 19 y 20 de diciembre de 2001 se produjo un estallido social que destituyó al entonces presidente Fernando de la Rúa en Argentina. El epicentro de esa rebelión fue Buenos Aires, aunque esta se extendió ampliamente a otras ciudades y regiones del país. Destacamos esas jornadas porque habilitaron posibilidades de generar un «contrapoder» mediante la participación ciudadana y popular, que resaltaba formas novedosas de intervención política tales como las asambleas populares o el escrache. Véase Colectivo Situaciones (2002).



tiva dislocante, un sello propio que acaso ya no necesite de la estructura de la heroína trágica. O al menos esa es la esperanza.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- CASTILLO, Ana (2016). «Ni una menos, vivas nos queremos». *Diagonal*, 26 de junio. [www.diagonalperiodico.net/la-plaza/30760-ni-menos-vivas-nos-queremos-exito-marchas-contra-feminicidios-argentina.html](http://www.diagonalperiodico.net/la-plaza/30760-ni-menos-vivas-nos-queremos-exito-marchas-contra-feminicidios-argentina.html).
- COLECTIVO SITUACIONES (2002). *19 y 20*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- COORDINADORA NIUNAMENOSCHILE (2018). «Si no hay justicia, hay funa». *El Desconcierto*, 2 de julio. [www.eldesconcierto.cl/2018/07/02/coordinadora-ni-una-menos-chile-si-no-hay-justicia-hay-funa/](http://www.eldesconcierto.cl/2018/07/02/coordinadora-ni-una-menos-chile-si-no-hay-justicia-hay-funa/).
- DI MARCO, Graciela (2004). *Movimientos sociales en la Argentina*. Buenos Aires: Baudino.
- FERNÁNDEZ, Mariana; CARADZOGLU, Cecilia (coords.) (2015). *Estudio de opinión pública. Marcha «Ni Una Menos»*. Buenos Aires: Centro de Opinión Pública y Estudios Sociales (COPEs), Facultad de Ciencias Sociales, UBA. [www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2010/11/encuesta-ni-una-menos-COPES-INFORME-FINAL-enero-2016.pdf](http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2010/11/encuesta-ni-una-menos-COPES-INFORME-FINAL-enero-2016.pdf).
- FRONTERA, Agustina Paz (2015). «Ni una menos es todas más». *Periódico Vas*, 3 de junio. [www.periodicovas.com/ni-una-menos-es-todas-mas/](http://www.periodicovas.com/ni-una-menos-es-todas-mas/).
- GAMBARO, Griselda (1988). «Antígona furiosa». *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- NI UNA MENOS (2017). «Documento de Convocatoria». *Página 12*, 3 de junio. [www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos](http://www.pagina12.com.ar/41947-ni-una-menos).
- PINACCI, Roberto (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- ROZITCHNER, León (2011). *Acerca de la derrota y de los vencidos*. Buenos Aires: Quadratta.
- SALIN, Sarah (2002). *Judith Butler*. Nueva Jersey: Routledge.
- SEGATO, Rita L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- STARK, Alejo (2018). «Ni una menos en las cárceles». Entrevista a Verónica Gago y Raquel Gutiérrez. *Rustbelt Abolition Radio*, 12 de diciembre. <https://rustbeltradio.org/2018/12/12/ep24/>.
- VV. AA. (2015). *#NiUnaMenos. Vivxs nos queremos*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- ZANI, Alejandra M. (2017). «Testimonios del tetazo: hartas de la estigmatización». *La primera piedra*, 8 de febrero. [www.laprimera piedra.com.ar/2017/02/testimonios-del-tetazo-hartas-la-estigmatizacion/](http://www.laprimera piedra.com.ar/2017/02/testimonios-del-tetazo-hartas-la-estigmatizacion/).



# A Site of Hope and Fear: Renegotiating Violence and Memory in Sarah Kane's Drama<sup>1</sup>

**Paula Barba Guerrero**  
Universidad de Salamanca

I am an emotional plagiarist, stealing other people's pain,  
subsuming it into my own until I can't remember  
Whose  
Any more

SARAH KANE, *Crave*

A critical urge to re-member historical pasts has occupied a central place in contemporary literary discourse. Ever since the turn of the century, many writers have resorted to cultural memory and collective trauma as means to represent past acts that have historically gone unacknowledged. These acts are now deemed horrific and criminal, though, and, by being represented, they pay homage to the victims whose voices have been silenced for a long time. Writing them out can therefore be perceived as an act of cultural insurrection, as it reveals the plurality of violences that intertwine to hamper the right to defence and protection theoretically guaranteed to all citizens, and that normally go unnoticed.

This upsurge in the cultural representation of violence points out that there is a genuine interest in renegotiating historical spaces beyond any canon, and to provide vulnerable groups with a sense of placeness inside the nation. It likewise draws attention to the rising popularity of trauma and memory studies since the 1990s, which again highlights how the representation of horror has gained momentum, critical attention and new meaning in the last decades. It

<sup>1</sup> The research carried out for the writing of this paper was co-funded by the Junta de Castilla y León and the European Social Fund (Operational Programme 2014-2020 for Castilla y León). This work has also been supported by the Erasmus+ research project «Hospitality in European Film» Ref. No. 2017-1-ES01-KA203-038181, and by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness by means of the research project «Critical History of Ethnic American Literature: An Intercultural Approach» Ref. No. FFI2015-64137-P.

has not been long since the effects of vulnerability and violence began being studied, yet, they seem to have always pervaded social life. The emergence and development of these disciplines ought to be evaluated, then, as a critical response to a set of social parameters that give rise to politics of repression. They respond to what Andreas Huyssen has termed «a museal<sup>2</sup> sensibility» (1995: 14), a desire to reconsider the permanence of the past, the veracity of that which seemed immobile but continues to be altered, and the inflections of time and memory so as to redefine history and the spaces it occupies. It is because of this new insight that authors open ways into subaltern museums of memory that survive hidden in the collective unconscious of the dear other.

Such *musealization* of cultural production seems rooted in a need to make collective (and repressed) pains public. In representing precariousness and horror, contemporary writers bring up issues of otherness and vulnerability to question the status quo. Hence, this cultural violence boom aims to create spaces of history and testimony that on the one hand help discern our ethical responsibility to protect those who bear the brunt of violence, and, on the other, cater for the needs of these vulnerable collectives that cannot defend or even speak for themselves.

This is particularly interesting in the case of theatre, as it provides a physical space of visibility and agency that calls for social accountability on the part of the audience. It gives so-called minorities — women included — «a room of their own» wherein non-normative identities can be developed and exposed. Moreover, as a literary genre inscribed in space, drama can speak of the unspeakable, but also expose it in the form of bleeding bodies, desperate screams, or even hopeless laughter. Drama tells stories through an architecture of place that is rooted in a physical stage, a place shared by voiced victims, fictional offenders and actual bystanders. It provides for the use of a language of the body — and a violence of it — that takes advantage of the subversive potential of vulnerability (Butler, 2016: 24) to question ordinary views on defencelessness.

The British playwright Sarah Kane became aware of these issues when she began scripting *Blasted*; a play that aimed to show the aftermath of gender-based violence in the UK at first (qtd in Rebellato, 1998), but ended up speak-

2 When applying this terminology, Huyssen speaks of the tendency of contemporary artistic and cultural practice to resemble museums; a connection particularly significant when we talk about trauma literature. Huyssen defines the museum as a «key paradigm of contemporary cultural activities» because, he maintains, a nostalgia to recover and remember the past through cultural construction seems to pervade social space (1995: 14).

ing of the many ways in which sexual and institutional violence can be reproduced. From Leeds to Bosnia, Kane explores that which the public eye would rather ignore: the multiple intersecting systems of oppression that reduce the Other to an inferior, insignificant, menacing, and primarily suffering being. And, yet, her characters partake of that tripartite structure which she later posits as «victim, perpetrator [and] bystander» (Kane, 2001: 22); a distribution that makes us rethink the rigid boundaries we once set on those categories. Her characters do not simply represent one of the links in this chain, but rather switch from one to the other as the play unfolds. Kane's drama exposes horrific truths to her audience in an attempt to correct social behaviours, and leaves us wondering who is to blame in the play, only to find society and ourselves guilty.

A similar experiencing of terror and distress is undergone in another play, *Cleansed*, where explorations of non-normative sexualities are combined with the horrors of concentration camps. Kane appears as a master of (hi)stori- cal collage, bringing unrelated times, spaces and stories together as a casual succession of events, one the effect of the other. This is because, while she demands recognition of gender-based violence and racist/sexual exploitation in familiar places, she also calls attention to the threat of their systematization by the nation-state. She denounces the in crescendo growth of systemic violence that is rooted in *microaggressions* against vulnerable subgroups, which are perceived as acceptable risks borne to ensure control; *small* acts of violence that, in her plays, escalate into wars, containment, mutilation and torture.

In the present article I thereby explore Sarah Kane's depiction of uncontrolled violence as the appropriate means to access a redefinition of the figure of the victim, and of history and hostility with it. Both *Blasted* and *Cleansed* resort to explicit bloodshed to account for the past, present and future of those subjected to horror. This paper examines, then, Kane's violent drama, which was criticised when it premiered, as an innovative reconceptualization of violence, victimhood, memory and space that solidifies in theatre in an attempt to raise accountability through shock and distress. I argue that Kane's dramatic cosmos originates in her «ethics of cruelty», rooted in the moral understanding of the playwright that empathy, emotional contagion, is key to saving humanity. It is my intention to demonstrate that Kane's application of incommensurable violence is indeed a strategy to redefine normative views, opening up spaces of a *museal* but mnemonic quality that account for the horror and trauma endured by certain social groups without victimizing them. In the form of counter-narrative, Sarah Kane turns the stage into a place for violence, but also into a «site of memory»; a space of a dual essence that gives way to hope as it produc-

es fear; a place that breaks away from the politics of otherness to reconsider the defenceless role of victims as agentic.<sup>3</sup>

### STAGING VIOLENCE(S): KANE'S ETHICS OF CRUELTY

When in 1995 Sarah Kane's first play *Blasted* premiered, it was not hailed as a success. It was rather dismissed as a «disgusting feast of filth» (qtd. in Urban, 2008: 36), misconceived by most theatre critics of the time. This was probably because ordinary interpretations of vulnerability and violence do not provide a valid framework to understand her explicit depiction of horror. Kane's drama is based on the premise that cruelty can work as a social corrective, raising responsibility as it distresses the audience. Her theatre is then rooted in the conception that violent acts have permeated society to such an extent that we no longer perceive their threat. While this sounds incoherent, Kane's premise has been further developed by several scholars who have managed to unveil the workings of contemporary violence. Michel Foucault (1978: 139), for instance, refers to the normalization of power structures that redistribute space and give way to biopolitics, what Byung-Chul Han sees as a description of «a new form of society», the *disciplinary* one (2018: 83-84). In his *Topology of Violence*, Han points to a normalization of violent acts, which, he suggests, favours the social misconception that cruelty and horror are outdated practices that have been left behind. Han traces the different representations of horror throughout history to conclude that whilst premodern violence was «a significant component of social practice and communication» present in everyday life (2018: 4), contemporary aggressions have gone invisible, as violence «has lost virtually every *show-place*» (2018: 5). Hence, being familiarized with violence implies moving the focus away from it, whilst playing down its aftereffects; a practice supported by the privileged majority of society because of the false sense of security denial provides. We would rather blame victims than accept the horrific threat that lurks in the darkness of urban space.

In spite of the comfort and tranquility that social disregard offers to general publics, the unfairness of this situation seems unbearable for playwrights like Kane. She, following Artaudian dicta, leaves criminal practices very ex-

3 With this term (agentic) I refer to the victims' capacity to regain autonomy and independence as they refigure their own sense of vulnerability. The idea of dependent passivity commonly ascribed to victims is reformulated to break with the infantilization of trauma victims. Gambetti speaks of this type of refigured autonomy using the name «agonic agency» (2017: 31).

plicitly set out in her plays so as to make her audiences reflect on the damage they inflict. For Kane, violence is an invisible social threat that we know exists, but we refuse to recognize, be it out of fear or out of greed for power. The question of whether ignorance relieves us of our ethical responsibility towards others thus remains unresolved, for if, as Paul Ricoeur affirms, identity shifts between the individual and the collective prompting ethical reactions (1992: 115-119), the empathy raised from witnessing physical decay (even when it pertains to othered bodies) must raise ambiguous thoughts. Kane's drama points to the social negligence of those who comply with unrepresented, unethical violent practices by (sometimes unconsciously) denying their existence, while it brings its bleakest aftereffects to the forefront. And, in this sense, both *Blasted* and *Cleansed* become a modern version of what the French theatre expert Antonin Artaud labelled as theatre of cruelty. What is undeniable is that this veiled presence of acts of violence resumes the cycle of shame and silence that has historically defined victims' lives. If violence remains unacknowledged, vulnerable people are reduced to non-places and traumatic memories.

For Artaud, naturalistic theatre equals «falsehood and illusion» (1958: 76). He finds it so detached from reality that it threatens to reduce drama to a mere form of entertainment, an experience passively received. In this type of performance, Artaud argues, spectators become numbed by aesthetic illusion, detaching from reality and never considering the seriousness of their contemporary state of affairs. Naturalism therefore is at the service of Han's *disciplinary society*, invisibilizing violence under a false sense of security and as a very welcomed distraction. In turn, Artaud develops a type of theatre aimed to shock audiences through gesture, visual representations of violence, sound and light effects. He believes that theatre should be «base[d] upon spectacle», using the visual impact of violent images to shock the audience out of their indifference and make them think (1958: 124). Artaud's theatre (like Kane's) demands the full involvement of his spectators, who become an integral part of the performance, constituting the link between the external world and the fictional one. Just like the theatre of cruelty, Kane's drama works through emotional contagion, which later turns into social awareness. It escapes ornamentation and unnecessary illusion so as to faithfully depict violence, for, as the playwright herself mentioned,

War is confused and illogical, therefore it is wrong to use a form that is predictable. Acts of violence simply happen in life, they don't have a dramatic build-up, and they are horrible. That's how it is in the play [*Blasted*]. Critics would prefer it if there was something artificial or glamorous about violence (Kane qtd. in Bayley, 1995).

Kane rather denies the existence of sentimental artifice characteristic of realism, which is why her drama turns to true renderings of abuse and violence with which historical victims can identify, where their voices can be heard.

The playwright's reference to the critical rejection of her true-to-life depiction of violence captures her experience handling the harsh reception her plays got. Given that her drama exposes national insecurity, sexual abuse and mutilated corporeality in a very explicit manner, Kane's premieres were absolute scandals (Saunders, 2002: 38). Her plays were not properly understood and thus belittled and discredited for exposing the very same horrors that society was trying to withhold. They were perceived as a sort of after-war wasteland in which these first critics could not find any value. It is understandable, however, that in a society where the aftermath of violence and the presence of cruelty itself were denied, a theatre that aims to «wake [the audience] up: nerves and heart» (Artaud, 1958: 84) with raw depictions of torture should be harshly criticized, albeit very undeservedly so.

It is precisely because her plays do not conform to the traditional rules of Western theatre that Kane's drama was initially perceived as a series of meaningless depictions of violence meant only to disgust the spectators. And given that her critics lacked the appropriate frame to tie together the plays' symbolism, her eerie depictions of violence and Kane's final (and very ambiguous) sense of hope, her drama became a focal target for criticism. Both *Blasted* and *Cleansed* point, however, to the fact that, though normalized, the phenomenon of violence continues to shape the experience of gender as a political construct (especially in war environments). Because violence and abuse remain unacknowledged, victims do not speak up. Kane particularly refers to sexual assault victims who, in most cases, are women or, as she suggests in *Cleansed*, belong to sexual minorities. In these plays, though, Kane triangulates the conditions of victim, perpetrator and bystander to avoid falling into old stereotypes like the passive, helpless woman in need of saving, but also to call her public's attention to the fact that they, too, are endangered. In doing so, Kane breaks with the old adage of powerless victimhood, as she empowers her characters through torture regardless of their gender. What is more, her protagonists play out opposite gender stereotypes in different moments in order to expose gender acts as mere construction.

Gender performativity, as Judith Butler would term it (2007: 136-137), is not what interests Kane most. Though she clearly subscribes to all these notions, Kane aims to redefine the wider condition of victimhood as agentic, turning her stage into a museum for the subaltern mind. Through her tripartite structure (victim-perpetrator-bystander), Kane attempts to hold her audience



accountable for their indifference, which she can only do through a progressive deconstruction of the naturalistic setting. She builds normative, pseudo-domestic scenarios where her powerless female characters ought to thrive. These fictional women progressively develop an agentic identity, undoing the passivity of normative gender roles by means of grief. It is only in the acceptance of vulnerability as a powerful asset (Butler, 2016: 22) to fight patriarchy back that these characters overcome immobility, refiguring their identities so as to come to terms with trauma.

The undoing of gender goes hand in hand with the perception of violence and the acceptance of precariousness. Kane moves from a familiar setting where violence is normalized to a warlike scenario where radical horror forms part of everyday life. In doing so, she connects the two experiences through violence — both hidden and martial — exposing the aftermath of a type of brutality that expands progressively until it can no longer be ignored, either by her audience, or by her female protagonists. By ascribing to this ethics (and aesthetics) of cruelty, Kane tries to understand the Other, to make room for his/her traumatic experience and to shed some light on her/his wounds, uncontested in her depiction.

Many different trauma scholars (Herman, 1992; Vickroy 2002) have highlighted the relevance of «scriptotherapy», to use Suzette Henke's term (2000: xii), or verbal articulation when it comes to overcoming past trauma. Hurtful memories in the form of a broken picture work like fragments that the victims have to put together in order to regain coherence and make sense of their past and present. Dealing with these fragments of memory, Sarah Kane takes it a step further and builds a space where the events can be relived as a living nightmare (Caruth, 1996: 59), physically performed and thus shared to make meaning out of them through collective recovery and recognition of past abuse.

Rather than undertaking a more conventional form of narrative, Kane establishes a relation between the very notion of narrativity and drama. She constructs self-reflexive plays that, in their narrative build-up, hint at the criminal acts to be witnessed. Kane encourages her audience to question difficult truths from a performative platform able to break the illusion of naturalistic fiction. What is more, she designs a stage in which the healing potential of «writing out and through» traumatic events (Henke, 2000: xi) is expanded. Not only is she healed as a writer, but so are her characters, the crew performing them and the audience witnessing. In her plays, Kane transforms stage into page, her spectators becoming inadvertent characters who, in the act of witnessing, represent our (and their own) ethical negligence. As such, I consider Kane's plays to be crime narratives that promote an ethics of cruelty and healing through

an aesthetic of it. They tell us as much about the horrors of faraway lands as they do about ourselves. And, though *Blasted* and *Cleansed* make use of different dramatic strategies, both plays represent a joint attempt to denounce all that takes place but is not publicly admitted, to clarify what we talk about when speaking of violence, vulnerability and loss; to testify, voice and reveal our passive roles in these processes.

### **PHYSICAL VIOLENCE: BODIES AS OBJECTS AND SUBJECTS**

Physical violence works as an uncomfortable truth, the more you witness, the less you want to know or see. Such is the case of Kane's depiction of bodies onstage, which appear as mere objects bound to be (ab)used, mutilated and dumped. From rape to eye-sucking, human slaughter or forced gender-change surgery, Kane's bodies are anything but pleasant to stare at. Once destroyed, these bodies turn into abject entities, which are as disquieting as they are difficult to assimilate in our daily world.

To speak of this type of abjection Adriana Cavarero has coined the term *horrorism*, which she defines as a wordplay between terrorism and horror «meant to emphasize the peculiarly repugnant character of so many scenes of contemporary violence, which locates them in the realm of horror rather than that of terror» (2009: 29). It is likewise based on a desire to allow victims to name contemporary violence through their experiencing of it, rather than the offenders' (Cavarero, 2009: 3). In Kane's play we are continuously confronted with horrorism, which aims to expose the existence of all those many violences taking place to which we turn a blind eye. It also serves to give voice and visibility to the victims, producing a written record — though fictional or literary — of their suffering and, in the case of theatre, to construct a space where they can engrave their memories of those traumatic events.

### ***Blasted*: Gender, space and fracture**

As Kane's first play, *Blasted* has received a lot of scholarly interest. As a literary work, it offers a wide range of topics for examination. Yet, in this essay, I will solely focus on Kane's construction of space as connected to vulnerable identities, which she manages to do through violence and physical fracture. A close look at the play's rendering of violence and space can allow one to discern the metaphorical readings that run under the play's surface.

In *Blasted* one can easily identify two parts. They are located in different regions, at different times of the year, and the characters behave differently. The transition between the two is, however, marked by the physical fracture of the setting. The initial very expensive hotel room (Kane, 2002: 3) in Leeds gets bombed in the middle of the play, its walls and floor blasted, its door easily accessible from the other side. This idea of the accessibility into the room is an essential symbol of Kane's, as it hints at a reconfiguration of the normative views that previously distribute space. On the one hand, a door epitomizes a national fence (metaphorical or otherwise) that allegedly protects the citizens from any outside menace; on the other, behind closed doors is where gender-based violence normally takes place. What are the implications of a door about to be opened by force, then?

Focusing on the first interpretation, the invasion of the Other is indeed an old trope that has served nationalistic parties to create the idea that, within national borders, citizens are protected. *Blasted* rather proves that the menacing outside is but an amplified reproduction of the nation's insides, where the audience has previously witnessed racism, exploitation, sexual harassment, rape and humiliation. Whilst Cate (Kane's young victim of rape) and the black room-service waiter are the only ones who suffer that theoretically inexistent violence in the first part, when the door opens, Ian — the perpetrator — is also abused and mutilated. The tables are turned, and Cate's vulnerability turns into resistance, a regained agency that helps her survive in war times.<sup>4</sup>

As for the second interpretation of the open door, the metaphorical reading comes uncomplicated: the audience is about to witness that which is not supposed to occur, a type of violence that allows them to rethink the harmful social constructs that entrap the characters in their roles, their closed room now about to be opened. Cate will renounce her role as a powerless woman/victim, and Ian will have to leave his patriarchal power behind. Yet an open door is a very common symbol of hospitality, which again may allow us to read fracture in *Blasted* as hospitality towards the historical victims of sexual abuse, or *hostipitality*, perhaps, to use Derrida's term, as traumatic re-enactment takes place.

4 All these notions (vulnerability as resistance, physical fracture, trauma recovery and the representation of the Other) are further analyzed in Barba Guerrero, Paula and Ana María Manzanos Calvo, «Trespassing Physical Boundaries: Transgression, Vulnerability and Resistance in Sarah Kane's *Blasted* (1995)», *CLCWeb: Comparative Literature and Culture – Special Issue 'Vulnerability in Resistance'* 21.1 (2019). <https://doi.org/10.7771/1481-4374-3377>.

Breaking the wall of the room equals forcing a way into narration, as if the events that were happening in Bosnia by the time Kane was writing a play about rape in Britain burst into it in a desperate attempt to call for attention, transnational empathy, and help. And just like they found their way into the playwright's mind (Rebellato, 1998), these events access an international audience every time it is performed. *Blasted* is thence a means to report unknown facts and to make them visible in their narrative enunciation. Likewise, taking part in the play can be interpreted as an entry into history. In this case, it seems that the playwright has to force her way into *his-story* to incorporate the traumatic memories of those female victims of sexual assault that have never been included.

In view of the aftermath of armed conflicts, Kane decides to undo her initial well-made play in order to talk about horror, a type of violence that indeed connects with the plot of the first half. The division is no coincidence, as it aims to prepare the audience for the shock to come. Kane is aware of the realistic trap we live in and decides to break down our fourth wall to make us see what really happens in the world we inhabit, the violence we produce, allow or ignore. Kane knows that, as Susan Sontag suggests, «wherever people feel safe... they will be indifferent» (2004: 100). She thus endures the double task of making her audience feel the dangers that surround them while raising awareness and a sense of accountability for violent crimes.

The initial space described in those realistic terms that Artaud despised gets destroyed by a mortar bomb that ends the characters' confinement and opens up new spaces, such as the hole in the floor in which Ian ends up realizing the atrocities he has committed; or the one in the wall, which may be a metaphor for the demolition of the fourth wall that separates the audience and the stage in realistic performances. What is certain is that because of this radical violence, the passive behaviours imposed on women (in the form of institutional passivity) and on the audience (in the form of supported indifference) can no longer be upheld. In Kane's plays, extreme violence appears as the only possible outcome to her perpetrators' hostile, unethical and abusive behaviours; as the only way out of the constraints of normativity. *Blasted* sets the ground for a description of patriarchy that is attacked, subverted and reconsidered in the form of a spatial fracture that Aston defines as «a figurative dismantling of the psychoanalytical framework that endorses and produces "a diseased male identity"» (2003: 90). It calls for recognition and testimony in the form of a violent *her-story* that does not leave the audience indifferent.

### ***Cleansed*: Dis-membered bodies, re-membered places**

In *Cleansed*, the spatial transition is less linear, though it very clearly establishes the idea of an escape. From its very beginning, the play emphasizes the notion of being enclosed in a controlled space in which, as the audience later learns, medical experimentation is conducted. The progression from the familiar into the unthinkable is far more pronounced in this play, as parallelisms between *Cleansed*'s initial setting (the university) and concentration camps are perceived on the spot. *Cleansed* attempts to soak heteronormative gender dispositions, portraying incest, homosexuality and trans-sexuality to offer another view on gender politics. It traces the physical punishment that the protagonists undergo for not adhering to normative gender roles. «The beating continues methodically until Carl is unconscious» (Kane, 2006: 10), stage directions read, pointing to the physical punishment the character faces for loving another man, but also to the radical hostility Kane's spectators witness. The fence that keeps the characters inside of these college rooms therefore stands for the institutional powers that allow violence to take place when one deviates from the norm.

Throughout history, the assimilation of the dear other has sometimes taken strange forms. From prosecution to oblivion, national powers have repeatedly defined the mobility and agency of those who are considered Other. In view of such unfairness, Sontag suggests that the only road to reconciliation is that of forgetfulness; «too much remembering [...] embitters», she argues (2014: 115). Kane, on the other hand, believes that past traumatic events affect victims in the present, which is why they must be worked through. As such, she chooses to remember their stories in the double sense of the word: as written memories engraved in the stage, and as broken bodies brought back together.

In a literal sense, re-membering implies the action of joining or patching up fragments. These fragments rapidly come to our minds as the repressed memories that trauma victims unwillingly relive (Caruth, 1996: 60). Yet in Kane's *Cleansed*, fragments are also corporeal. Because the play exposes extreme mutilation, the pieces of the characters' bodies that get dismembered onstage acquire a symbolic meaning. Not only are they the physical reminder that atrocities are indeed committed in the name of normalcy, but also that they stand for all those rights that the victims of sexual violence (homophobic/transphobic) and the victims of the Holocaust were (and continue to be) deprived of.

Another essential matter in *Cleansed* is self-perception. Sander Gilman talks about self-hatred to refer to the assimilation of a colonizing view that turns

one's perception into «*an-othering*» reflection, giving rise to feelings of self-abhorrence (1986: 2). A similar process is perceived by Kane in the acceptance of one's own sexuality when it does not comply with normative standards. And, just as Gilman maintains that «the fantasy of belonging» encourages the Other to try to conform to normative standards, wishing to be welcomed into society as (s)he adapts (1986: 2), the sexual *alien* also attempts to change his body in order to become accepted in *Cleansed*. Violence is thereby exerted at multiple levels in the play, which reduces the characters' free will to the extent of immobility, acorporeality and lack of voice.

In the end, the only way Kane finds to break the walls and set her characters free is through mechanical force (gunfire), and, as directions indicate, even when «the wall is being shot to pieces», it is also «spattered with [Kane's characters'] blood» (2006: 27). Once again, a sacrifice is required, and it is only through the recognition of physical vulnerability — and the acceptance of all the cruel, raw violence that comes with it — that Kane's characters can exit normative spaces in which violence is veiled in order to access the outside. This exterior realm might as well be filled with death, but it is now encountered from the agentic point of view of one who escapes his/her social fate as (s)he breaks the boundaries of ideological constructs. Though half-mutilated and thus abject and deeply vulnerable, Kane's protagonists in *Cleansed* find agency in their resistance to institutional and social punishment, in the resilience their vulnerable and crippled bodies expose as they speak of unrecognized trauma and other socially forbidden matters that the audience must digest and confront.

## **CONCLUSION: RADICAL HOSTILITY TOWARDS VULNERABLE OTHERS**

The extreme exposure of violence that Kane's plays display serves as the perfect means to transform her characters into what Artaud considered «victims burnt at the stake, signaling through flames» (1958: 13); in other words, reflections of contemporary society bound to recover agency only through self-destruction. In Kane's drama, the body plays an essential role, as it stands for one of Foucault's heterotopias. It mirrors a side of the audience's reality that is other to them, aiming for them to acknowledge its existence. For Kane, bodies ought to undergo radical practices in order to recover power and reverse the status quo; practices that respond to the very same power structures that govern our social life. Perhaps that is why it is not strange to face restrictive, harmful behaviours aimed at asserting the perpetrators' control in her drama. Both *Blasted* and

*Cleansed* speak of contemporary crimes that go unpunished, criminal acts committed against the vulnerable across the globe. They talk about our own national insecurities and the hostile practices we allow to happen, if not exercise.

In exposing extreme hostility, Kane manages to turn the tables, empowering her victims as she encourages them to embrace vulnerability. While this happens onstage, the audience, no longer mere bystanders indifferent to violence, are expected to reconsider their social and ethical roles, becoming aware of the need for these abuses to come to an end. In the face of adverse dehumanization, Kane chooses to construct volatile museums of the subaltern mind that give way to an ambivalent future. She endorses a new ethics and aesthetics of self-sacrifice and healing that make her dramatic narratives show a glimpse of hope emerging from the dark.

## WORKS CITED

- ARTAUD, Antonin (1958). *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press.
- ASTON, Elaine (2003). *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. New York: Cambridge UP.
- BAYLEY, Clare (1995). «A Very Angry Young Woman». *The Independent*, 23 January.
- BUTLER, Judith (2007). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- (2016). «Rethinking Vulnerability and Resistance». In: Butler, Judith; Gambetti, Zeynep; Sabsay, Leticia (eds). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, pp. 12-27.
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. New York: Columbia UP.
- FOUCAULT, Michel (1978). *The History of Sexuality, Vol. 1, An Introduction*. New York: Pantheon.
- GAMBETTI, Zeynep (2016). «Risking Oneself and One's Identity». In: Butler, Judith; Gambetti, Zeynep; Sabsay, Leticia (eds). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, pp. 28-51.
- GILMAN, Sander (1986). *Jewish Self-Hatred*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- HAN, Byung-Chul (2018). *Topology of Violence*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HENKE, Suzette (2000). *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*. New York: St. Martin's Press.
- HERMAN, Judith (1992). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- HUYSEN, Andreas (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

- KANE, Sarah (2001) [2000]. *4.48 Psychosis*. London: Methuen Drama.
- (2002) [1995]. *Blasted*. London: Methuen Drama.
- (2006) [1998]. *Cleansed*. London: Methuen Drama.
- (2008) [1998]. *Crave*. London: Methuen Drama.
- RICOEUR, Paul (1992). *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago Press.
- REBELLATO, Dan (1998). «Brief Encounter Platform». Unpublished Interview with Sarah Kane. Transcript by Aleks Sierz. Royal Holloway: University of London, 3 November.
- SAUNDERS, Graham (2002). «Love Me or Kill Me»: *Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- URBAN, Ken (2008). «The Body's Cruel Joke: The Comic Theatre of Sarah Kane». In: Holdsworth, Nadine; Luckhurst, Mary (eds). *A Concise Companion to Contemporary British and Irish Drama*. Oxford: Blackwell, pp. 149-170.
- VICKROY, Laurie (2002). *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press.



# Reivindicando el cine ginocriminal español: el proyecto pionero de *La ciudad perdida*, de Margarita Alexandre

Eva Paris-Huesca  
Ohio Wesleyan University

## **LA CIUDAD PERDIDA: EL ÚNICO NOIR ESPAÑOL DIRIGIDO POR UNA MUJER**

Al hablar de los orígenes del cine negro en España, así como de su evolución y transformación, los trabajos de Elena Medina de la Viña (2000) y de Francesc Sánchez Barba (2007) sitúan su aparición a finales de los años cuarenta y su etapa de florecimiento en los años cincuenta y sesenta, tanto para la industria fílmica de Barcelona como para la de Madrid. Rob Stone, sin embargo, asegura que el desarrollo de un verdadero cine negro en España es más tardío que en otros países europeos, como Alemania, Francia e Inglaterra, debido a la fuerte censura llevada a cabo por el régimen ultracatólico, patriarcal y represivo del franquismo (Stone, 2007). También señala que la influencia del cine de Hollywood y el desarrollo de un cine urbano<sup>1</sup> de corte realista que se estaba desarrollando en tierra propia facilitan la emergencia de un cine policíaco con ciertos tintes propios del *noir*. Los tres estudios coinciden en que esta producción nacional carece del potencial crítico y subversivo necesario para denunciar los niveles de delincuencia, la corrupción política y la represión llevada a cabo por las fuerzas del orden. Recordemos que la industria de Hollywood también se ve sometida al Código de Producción, que restringe lo que puede contarse y mostrarse, sobre todo entre 1934 y 1968.<sup>2</sup> No obstante, la ambigüedad, concepto clave del *noir* hollywoodiense que nos permite formular interpretaciones que van más allá de los mensajes reaccionarios que

1 La ficción *noir* se desarrolla principalmente en espacios urbanos como Madrid y Barcelona, donde el individuo entra en contacto con el mundo criminal.

2 A pesar de la censura impuesta por el código Hays, es el pesimismo que sustenta la base del *noir* lo que permite que el potencial subversivo y sublimado aflore y muestre más de lo que la censura quiere ocultar.

ofrecen sus finales, es precisamente el elemento que suele estar ausente en la ficción española.<sup>3</sup>

En su estudio, Stone incluye las películas *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955), *Los ojos dejan huellas* (José L. Sáenz de Heredia, 1955) y *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957). Igualmente, el fuerte impacto del neorrealismo italiano trae proyectos que se yuxtaponen con una estética y narrativa *noir*. Cita como películas representativas *Surcos* (José A. Nieves Conde, 1951), *Muerte de un ciclista* (Juan A. Bardem, 1955) y *Calle mayor* (Juan A. Bardem, 1956).<sup>4</sup> Los trabajos de Medina de la Viña y Sánchez Barba completan la lista anterior, que incluye las películas de los directores Antonio Santillán, Julio Salvador, César Fernández Ardavín, Joan Bosch Palau, Joaquín Romero Marchent, Josep Maria Forn, Xavier Setó, José Luis Sáenz de Heredia, Ladislao Vajda, Ricardo Gascón, Miguel Iglesias Bonns, León Klimovski, Francisco Rovira-Beleta y Josep Maria Forqué. Por último, en el dossier especial «Cine negro español» realizado por la revista *Prótesis*, que aparece en línea en la séptima edición de abril de 2013, se expande el inventario fílmico con una selección de treinta películas desde 1944 hasta 2009 y se recupera a los directores Rafael Gil, Edgar Neville, Pedro Luis Ramírez, José María Nunes, Eugenio Martín, Francisco Pérez-Dolz, Jesús Franco, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Borau, Pedro Olea, Antonio Isasi-Isasmendi y Ricardo Franco.

Como se puede apreciar en este recorrido fílmico, es notoria la producción española de cine policiaco y negro en la década de los cincuenta, como también lo es el hecho de que en todas las listas mencionadas haya quedado excluida la película *La ciudad perdida* (1955), de la cineasta Margarita Alexandre (León, 1923 – Madrid, 2015). Se trata de una coproducción hispano-italiana, codirigida por Rafael Torrecilla y titulada en italiano *Terroristi a Madrid*, que adapta la novela homónima escrita en 1951 por la falangista disidente Mercedes Fórmica y presenta la interesante particularidad de ser el único *film noir* del periodo clásico dirigido y producido por una mujer. Actriz, realizadora y productora, Margarita Alexandre fue una de las pocas mujeres que estuvieron presentes en el cine español desde sus inicios.

La crítica ha considerado *La ciudad perdida* como parte de una producción cultural que promociona el programa franquista del nacional-catolicismo y el

3 Habrá que esperar al posfranquismo y a la transición para que en España se comience a desarrollar una verdadera ficción negra y detectivesca, tanto en la esfera literaria como en la fílmica.

4 Al final del artículo, Stone incluye una filmografía más extensa de cine negro español (Stone, 2007: 207).

melodrama fascista que reconoce y politiza la conexión entre los dominios público y doméstico. En *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, Carlos Heredero sitúa *La ciudad perdida* dentro del grupo de la producción cinematográfica de propaganda anticomunista de los años cincuenta (Heredero, 1996: 71). Si bien este enfoque puede haberse visto influido por la novela de Fórmica, el presente estudio crítico sugiere que los cambios realizados por la directora, así como el potencial subversivo característico del género negro, nos pueden ofrecer conclusiones muy diferentes. La difícil (si no imposible) disponibilidad del film durante mucho tiempo<sup>5</sup> ha agravado su invisibilización y, consecuentemente, ha limitado la emergencia de nuevas interpretaciones que aborden la obra desde otros ángulos críticos. Este estudio se apoya en la propuesta crítica formulada por Gorka Maiztegui, cuyo análisis comparativo demuestra que la manipulación de ciertos elementos narrativos y estructurales del *noir* logran difuminar el mensaje anticomunista y moralizante que impregna toda la novela. Como se intentará demostrar en este trabajo, los cambios fílmicos realizados por la directora abogan, por un lado, por una revisión y un cuestionamiento del proceso reconciliador de las dos Españas característico de la producción cultural de esta época y, por ende, del discurso político y cultural hegemónico. Por otro, la manipulación de las fórmulas propias del cine negro por parte de la directora supone un cuestionamiento de los paradigmas clásicos que insisten en reforzar estereotipos de género y limitan cualquier intento por darle una mayor profundidad al sujeto femenino en las historias que se crean.

## UN NOIR CLÁSICO EN CLAVE DE GÉNERO

*La ciudad perdida* se centra en Rafael (Fausto Tozzi), un miembro del Partido Comunista Español que entra de manera clandestina en España junto con sus compañeros con el fin de llevar a cabo un ataque organizado. Cuando están a punto de entrar en Madrid, su coche es interceptado por la policía y en el tiroteo mueren todos los miembros del comando excepto él. Desesperado ante el fracaso de la misión, sin dinero ni ayuda, Rafael decide secuestrar a María (Cosetta Greco), una mujer viuda y perteneciente a la clase alta que se disponía a cenar con unos amigos. Rafael y María caminan durante horas, hasta que esta le ruega que descansen y se esconden en un vagón de

<sup>5</sup> La película se ha emitido recientemente en *La 2* y hasta hace poco se encontraba en RTVE.es A la carta: [www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ciudad-perdida/5045359/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ciudad-perdida/5045359/).

tren abandonado. Allí permanecen escondidos hasta la madrugada, cuando son descubiertos por la policía. Rafael intenta escapar, sin suerte, y cae muerto en las vías del tren.

La película desarrolla temas de índole social mediante una mirada crítica y una estética *noir* y logra poner de manifiesto la tensión existente entre el individuo y el *statu quo*, todo un tópico del *noir*. Esto es lo que permite que el público formule interpretaciones que van más allá del mensaje reaccionario que inevitablemente, debido a la censura, ofrece el final del film. Por otro lado, podemos afirmar que *La ciudad perdida* es una película pionera dentro de la tradición ginocriminal,<sup>6</sup> en tanto que propone un cambio evolutivo hacia una mirada femenina a este género filmico. Dicho de otra manera, ofrece una posición de poder de la mujer que abre nuevas posibilidades de identificación y que subvierte la tendencia manipuladora del cine dominante. La película se aleja de uno de los estereotipos clásicos del sujeto femenino, la mujer como el ángel redentor, una imagen que sí se refuerza en la novela de Fórmica, con el fin de promover un discurso de reconciliación y apertura propios del régimen. Por el contrario, Alexandre construye un personaje femenino que adquiere una mayor complejidad y toma conciencia política e ideológica del otro. Este personaje se desliga del arquetipo católico del franquismo inherente a la novela de Fórmica y pasa a cumplir una función diferente: le da voz a Rafael para que este justifique sus actos y comparta sus preocupaciones. Si bien es heredera de una categoría social elevada, María rompe con los estereotipos de la conciencia de clase afín al franquismo que concibe al fugitivo comunista como un salvaje y una amenaza al sistema. A través de su comprensión, este sujeto femenino ofrece la posibilidad de establecer una relación de amistad, e incluso amorosa, con «el otro». La protagonista se interesa por saber cómo ha llegado a convertirse en un fugitivo de la ley, y él le confiesa su sentimiento de decepción por el fracaso de unos ideales y su arrepentimiento por haber elegido un camino criminal que lo ha llevado a un punto de no retorno. A diferencia de la novela, donde la protagonista le implora que salve su alma y se sacrifica para ayudarlo, la protagonista de la película lo anima a que abandone la vida criminal y se entregue a la justicia, con la esperanza de que pueda empezar de nuevo.

6 Este neologismo parte de los principios teóricos del «ginocine» propuestos por Barbara Zecchi (*Desenfocadas*, 2014). En el capítulo seis de su libro, Zecchi ofrece una amplia definición de este término, así como sus implicaciones discursivas en relación con la nueva estética cinematográfica y la mirada femenina. El término «ginocriminal», por lo tanto, me permite contextualizar la obra analizada dentro de un corpus cultural más amplio que, en la actualidad, sigue ofreciendo nuevos paradigmas de representación femenina que se oponen a la mirada tradicional masculina, patriarcal y unidireccional.

Otro de los cambios más relevantes en la adaptación fílmica es la ausencia de una focalización múltiple, que en la novela contribuye a la caracterización de los personajes y al retrato de la miseria moral de la posguerra y sus habitantes. De especial relevancia en la ficción literaria es la focalización del personaje de María, que se construye a lo largo de la novela y mediante la cual se ensalzan los roles e ideales que el régimen le atribuye a la mujer. En la novela, María representa el pilar moral de la sociedad y es la encargada de transmitir el mensaje reconciliador y de perdón que impregna toda la obra: el reconocimiento de que la Guerra Civil fue una guerra fratricida, de que la violencia fue empleada por uno y otro bando y la necesidad de pedir perdón y de redimir los pecados. Solo así se puede entender el fuerte maniqueísmo con el que se crea la forzada trama amorosa entre Rafael y María. A pesar de la reciente pérdida de su marido luchando en el bando nacionalista, ella logra perdonar a Rafael, el representante de los «rojos» que han matado a su marido, además de ser su supuesto raptor y violador: «No voy a dejar que te pierdas, Rafa. No puedo consentir que tu alma se condene. Antes de consentirlo, me perderé yo» (Fórmica, 1951: 189).

Según Gorka Maiztegui, la decisión de Alexandre de prescindir de los monólogos interiores cumple con el objetivo de distanciarse del mensaje ideológico de la novela (Maiztegui, 2012: 311). En una entrevista realizada en octubre de 2011, Alexandre explica que su intención era evitar cualquier juicio crítico y demostrar que «el rojo» no era el animal que pintaba el régimen, sino una persona normal con otras ideas, pero que la intervención de la censura anulaba cualquier posibilidad de desarrollar una historia de amor o de amistad entre Rafael y María (Camí-Vela, 2007: 102). Cabe mencionar que la película incluye dos *flashbacks* que nos llevan al pasado de Rafael antes del exilio, uno de ellos acompañado de una voz en *off* con el fin de acentuar el sentimiento de abandono que este sufre por parte de su familia y de su novia y de enfatizar el gran sacrificio que supuso para él su compromiso con el partido. Salvo esta excepción, la ausencia de otras instancias de voz en *off* del protagonista contribuye a la construcción de un sujeto masculino a partir de la ambigüedad, alejándose del sentimentalismo y centrándose en su identidad disidente.

Tras la muerte de sus camaradas, Rafael deambula por la ciudad y recuerda la vida antes del comienzo de la guerra. Es un sujeto vulnerable, abocado a un destino trágico. Los planos panorámicos y las tomas largas de los espacios de Madrid, mientras el protagonista camina sin rumbo, siguen un estilo documental neorrealista y se combinan con unos primeros planos de su rostro para revelar la angustia y el cansancio que siente y, además, acentuar la soledad en la que se encuentra el fugitivo que ha sido abandonado por los suyos. A este

respecto, es significativa la escena en que el protagonista contempla la ciudad a través de unas rejas, una herramienta visual que pone de manifiesto su visión de derrotismo y sentimiento de desengaño. Para el protagonista y para los exiliados, Madrid es la representación de un espacio de derrota y de todo lo irrealizado.<sup>7</sup> La ciudad forma parte del imaginario de la resistencia a los golpistas en la guerra y es, literalmente, «la ciudad perdida». Rafael es la representación clásica del antihéroe *noir*: es el fugitivo comunista fracasado, enfrentado al sistema, afín al discurso de la disidencia y radicalmente enfrentado al régimen franquista. En la novela, por el contrario, la representación de la ciudad responde a la de una capital moderna e internacional que celebra el cambio y el deseo de reconciliación, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

Remontó la Gran Vía. Cines resplandecientes mostraban carteles archiconocidos de películas que se daban por el mundo. Era un trozo de calle despersonalizado y universal, que barrió del ánimo de Rafa, por unos instantes, toda idea de preocupación. Le parecía que caminaba por una calle extranjera y de modo mecánico fue leyendo los títulos de las películas conocidas: *El Tercer Hombre*, *Maclovía*, *El ladrón de bicicletas*, *Belinda* (Fórmica, 1951: 30).

Al deambular por las calles Madrid durante lo que serán sus últimas horas, el protagonista de la novela considera cómo podría haber sido su vida si hubiera optado por seguir estudiando, y anhela formar parte del nuevo presente.

El final que ofrece Alexandre también difiere notoriamente del texto literario. En la novela, cuando Rafael decide quitarse la vida, María le quita la pistola y le dispara, de modo que carga con el peso de la culpa y facilita la entrada de Rafael en lo que Fórmica describe como el «reino de los cielos». No es posible la salvación del personaje, pero al menos sí de su alma. Mientras se está muriendo, la voz narrativa explica:

Rafa experimentaba la necesidad de justificarse y de pedirles perdón. Había luchado con ellos, y también contra ellos, pero lo había hecho convencido de que lograba el bien de la humanidad. Ahora, su pensamiento permanecía perplejo, anhelando que la presencia Suprema le mostrase la verdad. Solo Ella podía des-

7 Entre los exiliados se incluyen la misma Alexandre y su esposo, quienes terminan viviendo en Cuba desde 1959 hasta 1971. Tras abandonar España, con la intención de establecerse en México, hacen escala en Nueva York y, entusiasmados con las noticias del triunfo de la Revolución cubana, deciden pasar unos días en Cuba. En La Habana, en plena actividad revolucionaria, resuelven quedarse y Margarita pasa a dedicarse por completo a la producción dentro del entonces recién creado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

cargarle del peso de sus errores, porque nada parecido a un abismo se abría ante su lúcido y sereno pensamiento (Fórmica, 1951: 192).

En la película, en cambio, la ausencia del elemento religioso como nexo entre los personajes ofrece, como indica Maiztegui, «una posibilidad de amor en lugar de la falsa reconciliación» (Maiztegui, 2012: 313). Rafael decide abandonar el vagón del tren para poner a salvo a María. Mientras huye, cae abatido por la policía. Si bien su muerte puede interpretarse como un castigo divino o un acto de justicia poética, un final característico del *noir*, el acto final de bondad realizado por Rafael y la visualización conspicua de su cuerpo inerte en medio de las vías del tren llevan a que el espectador se identifique con el criminal. Maiztegui apunta con este final a un acto de humanización del fugitivo que impide que se profile como un terrorista (Maiztegui, 2012: 313). Asimismo, este final pone de relieve la imposibilidad de un entendimiento o perdón entre vencedores y vencidos, denunciando de manera solapada la falsedad del discurso reconciliador impulsado por el régimen franquista. La película demuestra cómo los fugitivos, sean rojos, maquis o simplemente subversivos, no pueden ser reintegrados en la sociedad, ni siquiera, como en este caso, cuando adquieren cierto grado de humanidad y atraen la simpatía de la audiencia.

## **HACIA UNA REIVINDICACIÓN DEL CINE GINOCRIMINAL ESPAÑOL**

El silenciamiento de la mujer como sujeto creador de un repertorio fílmico criminal ha supuesto un proceso de masculinización del *film noir*, un género que ha sido fuertemente influido por la figura autorial, la construcción de arquetipos femeninos maniqueos y el desarrollo de un discurso ideológico que perpetúa el orden patriarcal. Desde los estudios fílmicos feministas se insiste en que la supuesta esencia *noir* masculina no es más que una posición ideológica, simbólica y sexual de poder, y que las convenciones narrativas, estilísticas y visuales han facilitado este proceso de masculinización del *noir* y, en última instancia, de todo el género policiaco y detectivesco. Si el modelo clásico se ha estructurado en torno al placer visual masculino y la identificación de la mirada de la cámara con el sujeto activo (masculino), el concepto de mirada femenina (*female gaze*) involucra, además de la presencia de la mujer detrás de la cámara, una práctica alternativa de hacer cine y de reflexionar acerca de los roles femeninos en la pantalla. *La ciudad perdida* de Margarita Alexandre ofrece una mirada alternativa del sujeto disidente y del sujeto femenino, desafian-

do las convenciones hegemónicas del género bajo el franquismo, y fuerza al sujeto espectador a tomar una posición activa y de complicidad.

La tradición criminal —en sus vertientes negra, policiaca y detectivesca— de autoría femenina seguirá su desarrollo a partir de 1990, con figuras importantes como Pilar Miró, Patricia Ferreira, Isabel Coixet e Icíar Bollaín. Siguiendo el trabajo pionero de Alexandre, cada uno de estos proyectos seguirá alejándose cada vez más de los binarismos sexo-genéricos que este género fílmico ha reforzado hasta el hartazgo, con el fin de darles una mayor complejidad y credibilidad a sus personajes femeninos y de ofrecer mayor variedad en las historias que cuentan. Desgraciadamente, la exclusión sufrida por Alexandre sigue existiendo en la actualidad. Como se mencionó al comienzo, el dossier especial «Cine negro español» de la revista *Prótesis* de marzo de 2012 expande su inventario cinematográfico, pero tan solo incluye una película de autoría femenina, *Beltenebros* (1995), de la directora Pilar Miró. Quedan excluidos, además de *La ciudad perdida*, proyectos como *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996), *Sé quién eres* (Patricia Ferreira, 2000), *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007) y *Mapa de los sonidos de Tokio* (Isabel Coixet, 2009).

La invisibilidad de la mujer profesional en la industria del cine no es exclusiva del ámbito español. También en Hollywood, cuna del nacimiento y florecimiento del *film noir*, la producción de autoría femenina ha sufrido una constante exclusión del llamado corpus clásico, dando paso al dominio casi totalmente masculino. Los estudios canónicos del cine negro de Hollywood también han reforzado el silenciamiento de dos grandes directoras, Dorothy Arzner e Ida Lupino, y han obviado su participación en el desarrollo del ciclo *noir* clásico.<sup>8</sup> La incursión de Arzner se da durante el primer periodo *noir*, con su última película *First Comes Courage* (1943), un drama bélico que se adentra en el mundo del espionaje y un claro ejemplo de colaboración de la industria fílmica con la ideología nacionalista y antifascista.<sup>9</sup> Lupino entra en el mundo *noir* primero como actriz y se hace popular en varias de las películas de Raoul Walsh, como *They Drive by Night* (1940), *High Sierra* (1941) y *The Man I Love* (1947). Con *The Hitch-hiker*, Lupino se acerca al mundo paranoico y masculin-

8 En ninguno de los cuatro volúmenes que componen la serie *Film Noir Reader* editados por Alain Silver y James Ursini (1991) se incluyen sus nombres. De la misma manera, el amplio análisis sociohistórico y cultural realizado por Foster Hirsch en 1981 se limita a rescatar el gran talento de Lupino como actriz, pero no como directora de cine negro.

9 En su cine, Arzner ofrece una visión positiva de la mujer que quiere formar parte del espacio público, y de su rol vital en la guerra, en este caso la Segunda Guerra Mundial, no solo como mujer que sustituye al hombre en el espacio laboral, sino también como sujeto que arriesga la vida en el campo de batalla.



no, tanto de víctimas como de asesinos, de la segunda parte del ciclo *noir*, explora las limitaciones de un sistema jerarquizado y centra su narrativa en el hombre y en su crisis de masculinidad aportando una mirada crítica al contexto sociocultural en el que se están redefiniendo los roles de género. Las listas han privilegiado incansablemente nombres como Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Robert Siodmak, Max Ophüls, Billy Wilder, Fritz Lang, Robert Wise, Nicholas Ray, Charles Vidor, Edgar G. Ulmer, Edward Dmytryk, Jacques Tourneur, Orson Welles, Raoul Walsh y Vincent Sherman, pero han excluido las obras magistrales de estas dos directoras, como *First Comes Courage* (1943), *Outrage* (1950) y *The Hitch-hiker* (1953). Ambas se tuvieron que enfrentar diariamente al sexismo imperante en Hollywood y, al igual que hizo Alexandre, lucharon por triunfar en ese mundo masculino.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Margarita; TORRECILLA, Rafael María (dirs.) (1955). *La ciudad perdida*. España e Italia: Nervión Films/Pico Films.
- CAMÍ-VELA, María (2007). «Una cineasta española en la Revolución cubana: Margarita Alexandre». *El Viejo Topo*, núm. 231, pp. 101-107.
- FÓRMICA, Mercedes (1951). *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis de Caralt.
- HEREDERO, Carlos (1996). *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- HIRSCH, Foster (1981). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Nueva York: Da Capo Press.
- MAIZTEGUI, Gorka (2012). «La adaptación como corrección ideológica: Lejárraga y Alexandre». En ZECCHI, Barbara (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación*. Madrid: Complutense, pp. 305-314.
- MEDINA DE LA VIÑA, Elena (2000). *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- SÁNCHEZ BARBA, Francesc (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- SILVER, Alain; URSINI, James (eds.) (1996). *Film Noir Reader*. Nueva York: Limelight.
- STONE, Rob (2007). «Spanish Film Noir». En SPICER, Andrew (ed.), *European Film Noir*. Manchester: Manchester University Press, pp. 185-209.
- VV.AA. «Cine negro español: Introducción del ciclo». *Prótesis. Publicación consagrada al crimen*, núm. 7, 9 de abril 2013.
- ZECCHI, Barbara (2014). *Desenfocadas*. Barcelona: Icaria.



# De la violencia extrema a la burla: la perspectiva feminista en *American Psycho*

María del Mar Ramón Torrijos  
Universidad de Castilla-La Mancha

En la actualidad, más de veinticinco años después de su aparición, la novela *American Psycho*, publicada en 1991 por Bret Easton Ellis, ha llegado a convertirse en una obra de ficción clave dentro de la literatura norteamericana contemporánea de las últimas décadas, que ha trascendido la recepción crítica más inmediata y provocado análisis desde diversas corrientes críticas, entre ellas la feminista. La novela, ambientada en el mundo financiero de Nueva York de los años ochenta del pasado siglo, tiene como protagonista a Patrick Bateman, un personaje ambiguo y enigmático que, aparte de ser un rico ejecutivo de Wall Street —lo cual representa la encarnación del mito norteamericano del éxito—, es también un peligroso psicópata con una manifiesta insensibilidad respecto a sus monstruosos crímenes. La publicación de la obra generó en aquel entonces una intensa polémica debido principalmente a la descripción metódica de sus asesinatos —la mayoría de ellos perpetrados contra mujeres—, narrados con el estilo frío, insensible y metódico del protagonista y expuestos sobre todo a través de detalles descriptivos muy vinculados a la violencia sexual, la pornografía, la tortura y la mutilación. Sin embargo, aún continúa vigente el debate sobre si el planteamiento de la novela en cierto modo ensalza la misoginia o si, por el contrario, la obra puede entenderse como una crítica del comportamiento misógino imperante en la sociedad contemporánea, cuestiones que, como confirma Ettler en referencia a la novela, aún no están resueltas: «whether it is also misogynistic, however, is a matter for ongoing debate» (Ettler, 2012: 7).

*American Psycho* es, por tanto, una novela compleja que admite diversas interpretaciones y niveles de lectura, tal como corrobora Messier cuando señala que «Ellis's novel is multilayered and multifaceted; [...] the book elicits a wide variety of literary approaches» (Messier, 2004: 76). Desde nuestro punto de vista, y pese a las abundantes y reiteradas críticas que han tachado a la novela de misógina, consideramos que, a través de los mecanismos que permite la sátira social, la obra implica no una mera descripción del comportamiento

del protagonista ni una aprobación de este, sino una crítica a la masculinidad normativa de la época, y por extensión a la masculinidad y la misoginia presentes en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva, la novela *American Psycho* admite una interpretación feminista, dado que puede considerarse una sátira o parodia posmoderna acerca de determinados valores culturales y de las consecuencias que dichos valores tienen para la sociedad en general y para la mujer en particular.

No es nuestra intención, sin embargo, profundizar en este artículo en los factores que posibilitan una lectura de la novela en clave feminista, sino centrarnos en su adaptación cinematográfica para incidir en cómo la versión fílmica ofrece un cambio de perspectiva con respecto a la novela y, sin renunciar a la crítica social que implica la obra escrita, consigue llevar a un primer plano las cuestiones de género. De esta forma, recurriremos a los estudios culturales centrados en la literatura y cultura popular, así como a la teoría fílmica feminista y a los estudios de género, con el objetivo de analizar el resultado conseguido por las creadoras de la película al realizar una lectura feminista de la novela y trasladar a la pantalla, entre otras cuestiones, el tema de la violencia contra la mujer. Con este enfoque esperamos contribuir en cierta manera a llenar el vacío existente por la falta de estudios académicos en torno al análisis de la perspectiva feminista que pueden ofrecer el texto literario y el texto fílmico, ya que no deja de ser significativo que tanto la novela como la película desencadenaran tanta oposición feminista en los medios de comunicación y, sin embargo, no hayan surgido demasiados artículos académicos que analicen ambos desde una perspectiva de género. La razón puede deberse a que los círculos académicos se han venido centrando más en el análisis de los caracteres ficcionales posmodernistas de la obra literaria, o en subrayar el valor de la novela y la película como documentos socioculturales, dejando a un lado —salvo algunas excepciones— la problemática feminista. Así lo constata Ettler:

Curiously, in spite of the prevalence of the feminist critique in the mass media, there is little evidence of this critique in scholarly analyses of *American Psycho*. Indeed, most scholars erased the misogynistic violence by means of the postmodern defence. In a second paradox, the feminist critique that made *American Psycho* famous has been effectively neutralized by scholars (Ettler, 2012: 8).

Por tanto, entre tanta opinión crítica que consideró totalmente gratuita la violencia exhibida por la novela, acusando al autor de buscar únicamente el sensacionalismo y la provocación, la directora de cine canadiense Mary Harron y la guionista Guinevere Turner entendieron el trasfondo feminista de la

novela —«[Ellis] thought he was writing a feminist book and that's what we saw in it» (Taylor, 2014)— y se encargaron de trasladarla al cine. En dicha transición las creadoras de la película adoptaron una perspectiva feminista y, siguiendo una serie de estrategias, consiguieron cambiar el enfoque de la novela priorizando los asuntos de género. En primer lugar, minimizaron y modificaron la representación de la violencia hacia las mujeres; en segundo lugar, introdujeron nuevos puntos de vista para dar más profundidad a los personajes femeninos —el único punto de vista que aparece en la novela es el de su protagonista— y, en tercer lugar, incrementaron el tono paródico de la obra poniendo el foco en la ridiculización de ciertos valores que el texto escrito vincula a la masculinidad hegemónica, la cual aparece representada por Bateman. De esta forma, directora y guionista respetaron la contextualización de la novela —al igual que la novela, la película pone especial interés en mostrar un retrato social de una ciudad y una época— y su carácter de sátira social, dado que Ellis critica la violencia a través de la descripción y el exceso de violencia, y la misoginia existente en la sociedad patriarcal mediante un personaje sexista y misógino hasta el extremo. Sin embargo, decidieron introducir en su adaptación cinematográfica una serie de transformaciones que afectaban fundamentalmente al enfoque y a la «mirada masculina» que parecía mostrar la novela, como explica Harron cuando afirma: «I wanted the funny scenes to be there, the restaurants, the business cards... But then there's another dimension» (Harron y Turner, 2001: 188-189). En una entrevista concedida a *Daze* en 2014, Turner subraya la masculinidad patente en la novela, reconoce el carácter satírico de la obra y pone de manifiesto su intención de mostrar y criticar el comportamiento de los hombres hacia las mujeres expuesto en el texto literario. Asimismo califica la versión fílmica resultante como «película feminista». En palabras de Turner:

I very much think it's a feminist film. It's a satire about how men compete with each other and how in this hyper-real universe we created, women are even less important than your tan or your suit or where you summer. And, to me, even though the women are all sort of tragic and killed, it's about how men perceive and treat them (Taylor, 2014).

Aunque, al igual que la publicación de la novela, el rodaje de la película estuvo rodeado de una intensa polémica,<sup>1</sup> la recepción negativa que recibió el

<sup>1</sup> Comenzó a rodarse en Toronto en 2000, no sin antes recibir las críticas de una asociación denominada Canadians Concerned About Violence in Entertainment, que pedían a las autoridades perti-

texto literario contrasta con las críticas favorables que obtuvo la película. Así, numerosos críticos en los medios de comunicación (Bradshaw, Holden, Rayns, Johnson o Porton) publicaron valoraciones positivas sobre la adaptación filmica, mientras que la crítica académica se centró en cómo esta respetó la esencia de la novela en cuanto a sátira social, aunque proporcionándole una trama más convencional. Sin embargo, de manera general, los artículos académicos continuaron eludiendo los aspectos relacionados con la perspectiva de género, tal y como subraya Ettler al afirmar que «again, the mass media feminist critique is neutralised in theoretical and scholarly work» (Ettler, 2012: 140). Entre las excepciones encontramos a la propia Ettler, quien alude a la «feminist reconfiguration of the *American Psycho* story in Harron and Turner's film» (Ettler, 2012: 125), o a Findlay, quien considera que la película rompe con la idea de «Ellis's protagonist as the model of dominant masculinity» (Findlay, 2008: 79).

Uno de los aspectos más controvertidos de la novela es sin duda el relacionado con sus numerosas escenas de violencia hacia mujeres, muchas de carácter sexual. Al respecto, en su adaptación filmica, Harron y Turner llevan a cabo una transformación sustancial consistente en ofrecer un tratamiento diferente a este tipo de escenas y reducir considerablemente el número de fragmentos violentos —de las cuatro escenas más polémicas solo aparecen dos—, aparte de dejar fuera la mayoría de los asesinatos de mujeres que se suceden en la novela. Adicionalmente, directora y guionista deciden ampliar el espectro de víctimas del protagonista y no limitarlo únicamente a crímenes contra mujeres, sino que también son asesinados un mendigo de color, un homosexual, dos perros, un chico de reparto asiático, un judío, un taxista y un niño. Por otra parte, en numerosas ocasiones la violencia queda fuera de la pantalla y es el espectador quien debe completar esos huecos con su imaginación: en el texto filmico no llegamos a ver a Bateman llevando a cabo sus crímenes, sino que únicamente percibimos el resultado de su acción —salpicaduras de sangre en la cara del protagonista—. De esta forma, directora y guionista deciden eliminar toda recreación y exceso en las escenas violentas, de modo que estas no distraigan a la audiencia de la crítica feminista que implica la película. De hecho, la directora especifica que su intención era que el significado y tono satírico de la novela saliese a la luz, y para ello era necesario que estas escenas violentas no fueran tan extremadamente explícitas como lo son en la novela —«I hope that by

---

nentes la negación de los permisos necesarios para comenzar el rodaje, debido a la exhibición de violencia que mostraba la obra. El rodaje levantó también objeciones por parte de las víctimas del psicópata Paul Bernardo, acusado en Toronto de haber asesinado a dos jóvenes y quien alegó haber tenido la novela *American Psycho* como libro de cabecera e inspiración para sus crímenes.

excising those graphic torture scenes, I would allow the novel's true meaning to appear» (Harron, 2000).

Junto con esta decisión de reducir notablemente la cantidad de violencia expresa que aparece en el texto fílmico, es de vital importancia el diferente tratamiento que directora y guionista otorgan a las escenas violentas que sí aparecen en la versión cinematográfica. El hecho de que Harron y Turner decidan mostrar dos escenas de violencia sexual extrema hacia las mujeres parece coincidir con la visión del autor cuando este defiende la necesidad de incluir dichas escenas en la novela. Este, en una entrevista concedida a *Los Angeles Times*, incidió en la dificultad que supuso escribirlas, subrayando la necesidad de que dichos fragmentos formasen parte de la novela dado que constituían una parte esencial de la misma. Como explicó Ellis, «at the same time that it was vital to the overall texture of the novel. It would not make sense for me to edit», y suprimirlos sería ejercer una forma de «autocensura» (Zinger, 2010: 13). Al igual que el autor, las creadoras de la película consideran que algunos de estos pasajes problemáticos deben aparecer, dado que como hemos señalado, su intención es poner el foco en la existencia de este tipo de comportamiento de los hombres hacia las mujeres, presentándolo con un objetivo crítico.

Una de estas escenas problemáticas a las que nos referimos comienza mostrando al protagonista teniendo sexo con dos prostitutas. En la novela, Bateman humilla a estas dos mujeres tratándolas como meros objetos sexuales en un claro ejemplo de cosificación del personaje femenino, dado que Bateman ordena, y las prostitutas obedecen, en un pasaje que puede recordar a cualquier escena convencional —literaria o fílmica— de carácter pornográfico y destinada a un público masculino. Sin embargo, dicha escena adquiere en la película una dimensión completamente diferente, como podemos ver en los tres aspectos que exponemos a continuación. En primer lugar, el protagonista, mientras está manteniendo relaciones sexuales con las dos prostitutas, no deja de contemplar su imagen en el espejo próximo a la vez que realiza una exhibición de sus músculos, al mismo tiempo que suena una música de carácter festivo que acompaña a los personajes. Ambos hechos —las poses de Bateman en el espejo y la música rápida y alegre— restan importancia y seriedad a la escena e incluso provocan una sonrisa en el espectador. En segundo lugar, la escena se ve interrumpida constantemente, dado que Bateman decide grabarla y ejerce de director de cine, por lo que la detiene y modifica varias veces para obtener un mejor plano. Debido a estas interrupciones y cambios de plano, la escena queda completamente desexualizada para la audiencia mientras que se rompe la escopofilia —que Laura Mulvey describe como «pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight» (Mulvey, 1975: 18)—,

y adquiere un tono paródico totalmente alejado del convencional material pornográfico. Así, el espectador es consciente de que no está contemplando una escena convencional de cine pornográfico —puesto que el tono paródico y las constantes interrupciones rompen el efecto voyerista que acompaña a la mirada masculina en el tradicional cine pornográfico—, sino asistiendo a un ritual paródico y absurdo en el que el protagonista aparece como un ser patético e irrisorio que no puede dejar de contemplar su propia imagen en el espejo. En tercer lugar, mientras que en una escena pornográfica convencional —y como tal aparece narrada la escena en la novela— se hace evidente la cosificación de las dos mujeres, dado que su única función es ofrecer placer al hombre y por tanto aparecen como meros objetos sexuales, en la versión fílmica estos dos personajes adquieren mayor profundidad y desarrollo, pues la cámara se detiene directamente sobre sus caras para captar sus expresiones de fastidio y aburrimiento ante los requerimientos de Bateman. Dejan de ser, por tanto, personajes pasivos y desarrollan una mayor presencia y profundidad. Así lo explica Mary Harron:

When we read that three-way sex scene, it seemed like a parody of a *Penthouse* sex magazine fantasy. So we intended to undercut that. We didn't want the women to look like they were having a fabulous time. I said to Christian; look in the mirror. Play the whole scene just like watching yourself in the mirror. And I told the girls to look like it was just a job, and they were kind of bored, and they had work to do (Harron y Turner, 2001: 189).

De esta forma, directora y guionista consiguen transformar un fragmento de la novela en el que las mujeres son cosificadas, en una situación grotesca y absurda en la cual el protagonista aparece ridiculizado, lo que suprime el potencial erótico de la escena e impide que esta pueda ser contemplada a través de la mirada masculina. Básicamente, lo que directora y guionista llevan a cabo es atemperar la violencia hacia las mujeres —necesaria para que novela y película tengan sentido en su crítica social— utilizando lo que dentro de la teoría fílmica feminista diversos críticos han venido a denominar *female gaze*, o «mirada femenina». Dicho concepto alude a un cambio de perspectiva que viene operando en determinadas y recientes manifestaciones de cultura popular, en las que la mujer deja de ser un simple objeto y pasa a ser el sujeto de la acción, especialmente en escenas de contenido sexual o de violencia explícita, como es el caso que nos ocupa. El concepto de «female gaze» surgió como contrapunto al estudio acerca del *male gaze* que la crítica de teoría fílmica Laura Mulvey desarrolló en su estudio «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975). No obs-



tante, a pesar de haber encontrado una amplia resonancia en los estudios de cultura popular, la denominación no tiene un significado definido sino que su alcance se ha expandido y flexibilizado para hacer referencia en reseñas críticas a la nueva visión que ofrecen las nuevas tramas y personajes femeninos que aparecen en películas y series de televisión actuales; desde esta perspectiva, como afirma Cohen, «it can be encouraging to see a product of academic feminism enter the mainstream» (Cohen, 2017). Por su parte, la crítica de televisión Emily Nussbaum (2017), tras alertar en un artículo publicado en *The New Yorker* del peligro esencialista que puede implicar el concepto, define *female gaze* como «the notion that the camera lens, which has been trained to ogle and dominate, can change, in female hands, launching a radical new aesthetic». <sup>2</sup> Precisamente una nueva estética y un nuevo punto de vista es lo que Harron y Turner imprimen a la película *American Psycho*, y así convierten una obra acusada de misógina y sexista en una obra abiertamente crítica con la masculinidad normativa y la violencia.

Junto con el diferente tratamiento que las creadoras de la película imprimen a las escenas violentas, directora y guionista consiguen crear nuevos puntos de vista a partir de un mayor desarrollo y peso de los personajes femeninos en la trama. Como explica Harron: «I wanted the women's emotions, or something of their characters and their reality, to come out... it's not this heartless, glossy satire» (Harron y Turner, 2001: 188-189). Un claro ejemplo de personaje femenino que adquiere en la película una nueva dimensión es Jean, la abnegada secretaria de Bateman, que en la novela soporta los constantes desplantes de este, pero a quien sin embargo idolatra. En el texto literario Jean es un personaje al que el lector solo conoce a través de los ojos de Bateman, sin entidad propia, insignificante y continuamente asustado, mientras que en el texto fílmico el personaje de Jean cobra profundidad y llega a mostrar su verdadera identidad. En diferentes escenas la cámara se detiene en su cara y su expresión, por lo que el espectador es consciente de sus sentimientos en cada momento, y especialmente cuando Jean encuentra un cuaderno del protagonista con dibujos de sus horribles crímenes —en una escena que no aparece en la novela— y la venda cae de sus ojos: Jean descubre la verdadera identidad de Bateman y se muestra horrorizada ante la cámara. Con esta mayor presencia y desarrollo

2 Con respecto al esencialismo que puede encerrar el concepto de «female gaze», Emily Nussbaum (2017) afirma que este «has become blunt from overuse, particularly with its essentialist hint that women share one eye: a vision that is circular, mucky, menstrual, intimate, wise». Productos cinematográficos y series de televisión actuales que han sido interpretados bajo el prisma del *female gaze* son, entre otras, *I Love Dick*, *Transparent*, *Hidden Figures* o *Handmaid's Tale*.

de los personajes femeninos, Turner y Harron consiguen paliar la exclusión de los personajes femeninos de la novela de Ellis, en la cual su presencia se reduce a simples objetos de consumo. Dicha exclusión es reconocida por el mismo autor en una entrevista a la BBC en 2005 cuando Ellis señala que «[w]omen don't play a part in that book really at all» (Aftab, 2005).

De este modo, la directora intenta en todo momento que el espectador empatice con los sentimientos que proyectan los personajes femeninos; como explica Harron: «in the film I wanted you to be sad [...]. Because you should feel for the victims, you should be aware of the horror of what these crimes are» (Harron y Turner, 2001: 189). Otro ejemplo de los diferentes enfoques de la novela y la película aparece en la escena en la que Bateman pierde el control de la situación porque una de las prostitutas, Christine, consigue escapar de la casa cuando el asesinato está a punto de cometerse, algo que no sucede en la novela. Aunque Christine muere finalmente fuera de la casa, en la escalera, como espectadores podemos sentir la angustia del personaje femenino cuando, bajando las escaleras del edificio, golpea las puertas sin obtener respuesta. En definitiva, las creadoras de la película introducen en su adaptación un cambio de perspectiva dando relevancia a los asuntos de género. Abandonan así la idea de pasar todas las impresiones y sucesos que suceden en la trama a través del tamiz de Bateman, e introducen en su lugar el punto de vista de los personajes femeninos, quienes muestran sus emociones y reacciones, con lo que adquieren cierta dosis de «humanidad». De esta forma el texto fílmico «stops it from just being Bateman's narrative» (Harron y Turner, 2001: 188-189), como sucede en el texto literario, y se consigue un grado de identificación de los espectadores con los personajes femeninos, los cuales dejan de ser pasivos y contestan mediante expresiones, sentimientos o reacciones a las acciones del protagonista. A la pregunta de si su perspectiva de mujer influyó a la hora de realizar su adaptación cinematográfica, la directora da una respuesta ilustrativa:

Yes I think it will make a difference. In some ways, people will look at it more critically because I'm a woman. But it feels like it's safer to people in some ways for a woman to do it. I think we (co-writer Guinevere Turner) had a more detached view of the male character. We tried to build up the female character (Ettler, 2012: 168).

Estos cambios señalados con respecto al tratamiento de las escenas de violencia hacia las mujeres y la introducción en la narrativa fílmica del punto de vista de los personajes femeninos vienen acompañados de un tono paródico y

festivo que inunda la película y pone de manifiesto lo irrisorio de unos valores culturales vinculados al concepto de masculinidad representado por Bateman. Así, la película muestra continuamente la preocupación por el físico y la apariencia del protagonista, dado que la cámara lo acompaña en su despertar matinal y enseña el moderno estilo de su apartamento, mientras que la fría y mecánica voz en *off* del protagonista recita los beneficios de cada producto cosmético que utiliza todas las mañanas. De esta forma, la cámara se recrea mostrando las banales preocupaciones de Bateman a través de la reiterada exposición de uno de los rasgos que configuran la masculinidad normativa, su exacerbado narcisismo, que se manifiesta mediante la continua exhibición de la vanidad masculina. En otra escena emblemática de la película, la cámara deja ver cómo la frente de Bateman se cubre de gotas de sudor, en una escena de gran comicidad, al comprobar que las tarjetas de visita de sus compañeros de trabajo son de mayor calidad que las suyas, lo que pone de manifiesto su infantilismo y vanidad. Así, a lo largo de toda la película, Bateman, en su trato con las mujeres que lo rodean —su prometida, su amante y su secretaria— no es presentado como alguien empoderado, sino que aparece retratado como un ser patético, ridículo y grotesco, únicamente preocupado por su posición social, su poder económico y su aspecto físico. De esta forma, la película consigue ridiculizar el concepto de masculinidad hegemónica representada por Bateman y sus amigos, aquella que aparece como causante y responsable del comportamiento violento hacia las mujeres. Como señala González Etxeberria, «la identidad de Patrick [...] es la suma, apilada de forma caótica, de todo aquello que se supone que hace que una persona del sexo masculino sea un hombre» (2016: 379). Tanto la novela como la versión cinematográfica recogen una serie de valores culturales asociados a la cotidianeidad de los años ochenta —materialismo, consumismo acérrimo, obsesión por las apariencias— y los llevan a su máxima expresión, haciendo que dichos valores configuren la personalidad del protagonista y condicionen su forma de entender la vida. De esta forma, ambos textos identifican la masculinidad del protagonista con los valores culturales que la conforman e, intensificando estos mediante la repetición y el exceso, los culpan de la perturbación social, la cual se traduce fundamentalmente en las manifestaciones de violencia sexual hacia las mujeres; los crímenes de Bateman muestran de este modo las consecuencias y peligros que supone la sociedad patriarcal. Bateman es narcisista, hedonista, sexista, racista, clasista... pero sus trastornos no parecen ser fruto de un trastorno psicológico individual, sino que están fuertemente vinculados a la masculinidad normativa y parecen ser sintomáticos de una época y de una cultura enferma.

Así, tanto la novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis como su adaptación cinematográfica por parte de Mary Harron y Guinevere Turner pretenden llevar al lector y espectador a reflexionar sobre los efectos y consecuencias de la misoginia y el patriarcado en la sociedad actual. Ambos textos, literario y fílmico, enfatizan los valores culturales de una época muy determinada —narcisismo, hedonismo, consumismo, ausencia de normas éticas— y a partir de ellos crean una sátira sobre la masculinidad, burlándose de unos personajes frívolos y amorales obsesionados con su imagen externa. Uno y otro muestran la cara oculta de estos personajes, subrayando cómo tras una fachada de lujo y placer se ocultan la desesperación, el vacío, el desequilibrio y la ausencia de propósito y significado. Aunque tanto la novela como la película están fuertemente contextualizadas en un marco espacio-temporal concreto —el Wall Street de los años ochenta—, la crítica a estos personajes adquiere un valor más general al trasladarse a la misoginia presente en la sociedad contemporánea. Desde esta perspectiva, Bateman representa a muchos hombres a lo largo de la historia, tal y como señala Bastián (2016), pues «there is something oddly timeless about the drives at Bateman's core: vanity, greed, misogyny. For all his good looks, money, and Reagan era traits, Bateman represents a lot of men throughout history».

En esta crítica a los valores de la sociedad actual, novela y versión fílmica utilizan mecanismos diferentes. La novela emplea la sátira social junto con sofisticados mecanismos ficcionales que la vinculan al posmodernismo literario, y en este sentido constituye un «sophisticated high postmodern text» (Young, 1992: 121), que puede requerir «a highly skilled sophisticated reader» (Ettler, 2012: 42). La versión fílmica, sin embargo, pretende dirigirse a un público más amplio, por lo que su modo de expresión es más directo, menos críptico, e intensifica la perspectiva feminista en su adaptación al cine. Así, la versión cinematográfica disminuye el énfasis puesto en la violencia, subraya la vanidad masculina, introduce el *female gaze* proporcionando nuevos puntos de vista en referencia a los personajes femeninos, e incrementa el tono paródico de la obra. Aunque en un principio se la consideró una obra extremadamente misógina, la interpretación feminista ya estaba presente en la novela *American Psycho*, si bien soterrada. Afortunadamente, el trabajo de dos creadoras, Mary Harron y Guinevere Turner, consiguió, a través de la realización de su versión cinematográfica, llevar a un primer plano la crítica a la masculinidad y a la misoginia presentes en la sociedad contemporánea, y subrayar las consecuencias que dicha actitud tiene para las mujeres en particular y para la sociedad en general.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFTAB, Kalem (2005). «Collective: Bret Easton Ellis Interview». *BBC*, 13 de octubre.
- BASTIÉN, Angelica Jade (2016). «The Female Gaze of *American Psycho*: How Mary Harron Made Fantasy into Timeless Satire». *The Village Voice*, 7 de junio.
- COHEN, Aline (2017). «Not Safe for Work». *The Nation*, 18 de septiembre.
- ELLIS, Bret Easton (1991). *American Psycho*. Londres: Picador.
- ETTLER, Justine (2012). *The Best Ellis for Business: A Re-Examination of the Mass Media Feminist Critique of American Psycho*. Tesis doctoral, Sídney: The University of Sidney. <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/10020>.
- FINDLAY, Laura (2008). «Mary Harron's *American Psycho*: Female Subversion or Perspective?». En MACPHERSON, Pauline; MURRAY, Christopher; SPARK, Gordon y CORSTROPHINE, Kevin (eds.), *Sub/versions: Cultural Status, Genre and Critique*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 79-87.
- GONZÁLEZ ETXEBERRÍA, Juan (2016). *Crisis de la masculinidad hegemónica: (re)escrituras finiseculares de la batalla de los sexos en Estados Unidos*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/39558/1/T37880.pdf>.
- HARRON, Mary (dir.) (2000). *American Psycho*. Estados Unidos: Am Psycho Productions.
- (2000). «The Risky Territory of *American Psycho*». *The New York Times*, 9 de abril.
- HARRON, Mary; TURNER, Guinevere (2001). «Adapting and Directing». Entrevista de Anne Nocenti. *Scenario*, vol. 5, núm. 4, pp. 153-159, 187-190.
- MESSIER, Vartan P. (2004). «Violence, Pornography, and Voyeurism as Transgression in Bret Easton Ellis' *American Psycho*». *Atenea. Revista bilingüe de la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Puerto Rico*, vol. xxiv, núm. 1, pp. 73-93.
- MULVEY, Laura (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen*, vol. 16, núm. 3, pp. 6-18.
- NUSSBAUM, Emily (2017). «What Women Want on "I Love Dick"». *The New Yorker*, 19 de junio.
- TAYLOR, Trey (2014). «How *American Psycho* Became a Feminist Statement». *Dazed*, 19 de agosto.
- YOUNG, Elizabeth (1992). «Beast in the Jungle, Figure in the Carpet». En YOUNG, Elizabeth y CAVENEY, Graham (eds.), *Shopping in Space: Essays on American «Blank Fiction»*. Londres: Serpent's Tail.
- ZINGER, Kara Dean (2010). *Blank Feminism: Reading Bret Easton Ellis' American Psycho in a Post-feminist World*. Tesis doctoral, University Park, PA: Schreyer Honors College, Pennsylvania State University. [https://honors.libraries.psu.edu/files/final\\_submissions/534](https://honors.libraries.psu.edu/files/final_submissions/534).



# Women Heroes and Gender Violence: Victimization and Criminalization in *Jessica Jones*

Beatriz Domínguez García<sup>1</sup>  
Universidad de Huelva

In recent decades, TV shows have exploited the crime genre in its various formats (police procedural, thriller, detective genre, sleuth-oriented plots, etc.). These texts have gradually introduced female characters whose roles vary from mere companions to leading protagonists in society's fight against crime and violence. Moreover, in recent years, the focus of these visual texts has moved from general crime to specific forms of gender violence in which the institutions presented in the texts have denounced and, sometimes, tried to fight against forms of violence directed exclusively at women, as in the case of the award-winning TV series *Law and Order: Special Victims Unit*, which premiered in 1999 and has completed nineteen seasons, among others. The popularity of shows depicting violence towards women has been analysed as an endorsement of both rape culture and women's vulnerability as well as proof of an increasing leading female role (Chappell & Young 2017; DeTardo-Bora, 2009; Cuklanz, 2007). However, the popularity of leading female characters in these shows seems to go hand in hand with more sadistic forms of gender violence exerted towards the/other protagonists of some of these cultural appropriations of literary texts, such as Larssen's Millennium trilogy.

In this analysis, I want to look closely at leading character Jessica Jones, from the Netflix adaptation of Marvel, and her role as both victim and aggressor. Analysing her relationship with power/lessness as both a female victim of gender violence and a female enforcer of vigilante justice, I aim to prove how forms of structural and personal violence are present in a narrative that tries to show the complex relationship between survival, accountability and sorority as presented in the series. In fact, it is my contention that this female character's complex and «scarred» nature as both victim and hero reflects a growing ten-

<sup>1</sup> The author wishes to acknowledge the funding provided by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities (Research Project «Bodies in Transit 2», ref. FFI2017-84555-C2-1-P), the European Regional Development Fund, and the Spanish Research Agency for the writing of this essay.

dency to revert to a traditional depiction of women as vulnerable subjects incapable of preventing their roles as victims in contemporary society.

## INTRODUCTION

It could be claimed that Netflix's *Jessica Jones* presents a female character that belongs to a genealogy of female investigators/sleuths and fantasy heroes that has gradually become more and more popular. In recent decades, TV shows have exploited the crime genre in its various formats (police procedural, thriller, detective genre, sleuth-oriented plots, etc.) including crossovers to genres such as fantasy or science fiction. In fact, analysing examples of «Nordic noir» in her contribution to Mulvey and Rogers' *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures* (2015), Janet McCabe claims that these female investigators

[...] are representational types who slip easily across (national) boundaries, are psychologically more complex and inherently more flawed and contradictory precisely because these textual females are produced in and through a storytelling form and TV format consumed with defining new rules for talking about gender politics and subjectivities, representation and power (McCabe in Mulvey & Rogers, 2015: 30).

McCabe's intention in her article is to analyse why these female characters, dealing with enough issues themselves, have become so popular among audiences in different places around the world, yet her work also deals with the crimes presented in the visual texts she explores (McCabe in Mulvey & Rogers, 2015: 30). As she points out,

Distinct categories of victim and heroine may uncomfortably blur, but the gruesome cases more often than not involving sex crimes and brutal murder, most commonly of women (often at the social margins-immigrants, prostitutes), bring forth a female investigator who challenges beliefs and attitudes toward representing the feminine in terms of (in)qualities and (in)justice but also the body, both social and corporeal (McCabe in Mulvey & Rogers, 2015: 30).

This interest both in the female investigator and the female victim of violent crimes seems to state one of the contradictions of twenty-first-century cultural products which paradoxically reflect on women's leading roles in society and,



at the same time, their marginalization in liminal spaces and positions. This situation in itself creates fictional representations in which the female leading character may as well be a victim of the same issues she stands against.

In addition, the proliferation and popularity of crime texts, be it visual or written, episodic or whole, in this globalized village we are living in seems to

[...] tackle directly the corrosive effect of crime at a time when matters of security as much as justice are being reframed by new challenges ushered in by the complex, often perplexing impact of flows and processes that trespass national perimeters. Each of these dramas offers a response in some shape or form to how cultural divides and the swelling schisms in northern Europe are affecting the ability to deliver social justice; and how, as a consequence, these questions are having an impact on what we argue for when we talk about «rights» and «citizenship» (McCabe in Mulvey & Rogers, 2015: 32).

As mentioned earlier, in recent years the focus of these visual texts has shifted from more general crime to specific forms of gender violence, causing the institutions presented in texts such as the TV series *Law and Order: Special Victims Unit* and others, to denounce and sometimes fight against these forms of violence directed exclusively towards women. The popularity of shows depicting violence towards women has been analysed as an endorsement of both rape culture and women's vulnerability, despite the increasing number of leading female roles.<sup>2</sup> However, the popularity of leading female characters in these shows seems to go hand in hand with more sadistic forms of gender violence exerted towards the/other protagonists of some of these cultural appropriations of literary texts, such as Larssen's Millennium trilogy.

### NETFLIX'S *JESSICA JONES*: «FANTASTIC» NOIR

It seems not really unique that streaming platform Netflix has requested a film adaptation of the Marvel comics depicting Jessica Jones, and that the leading director, Rosenberg, has decided to include some twists to the original plot. Jessica Jones, whose life in the comic series is somehow different from the one seen on TV, has been modelled from this contemporary tendency analysed in the previous section. Her story focuses on one of the episodes that are presented in the comic series and, with this specific focus in mind, the female charac-

2 Cf. Chappell and Young, 2017; De Tardo-Bora, 2009; Cuklanz, 2007.

ter has been used to exploit fears and anxieties regarding female leading roles, female desire and female victimhood. Her companion, Trish Walker, is also modelled from what general audiences are used to seeing at the moment and, at the same time, both characters have a history of abuse and victimization. However, as analysed here, the show constructs both stories around commonplaces of female victimization and fails to provide any deep insight into the causes that led to it.

It could be questioned whether in this case these characters do effectively hold power, as they are presented in their female leading roles and, at the same time, are subjected to a sadistic form of violence that is meticulously recreated in many of these texts. So far, Netflix's *Jessica Jones* has been categorized as an example of neo-noir, an «origin story», as a rape-revenge text, and, at the same time, in the words of Rayborn and Keyes: «the series [...] examine[s] several important themes, including abuse (physical, sexual and emotional), trauma, PTSD, rape culture, issues of consent, alcoholism, drug addiction, the plight of victims, and the importance of the family» (Rayborn and Keyes, 2018: 6). Yet Jessica Jones's superpower creates a cross-genre in which the fantastic meets detection. Moreover, the series resonates with topics and themes of the classic Gothic genre when dealing with the introduction of the female characters, especially those of the two leading protagonists and their vulnerable position as such. Both Trish Walker and Jessica Jones are shaped into well-known categories of femininity that populate popular culture. Hence, as a popular text which draws from several topics, themes and genres, the complex relationships that are presented mirror real life in a way that creates a dangerous illusion of the possibility of individual accountability. The show does not explore whether the purpose of the different institutions that are presented — the police, the public prosecutors and defence attorneys, and so on — have failed to close cases such as the one that Jessica Jones embodies. In fact, it could be contended that the failures of these institutions are the cause that brings the individual hero to her quest, though, as will be stated below, this use of vigilante justice does not really offer a novel paradigm regarding women and violence. Furthermore, it seems that alongside this cultural product, there also exists a legacy that

Much like the crime novel as discussed by both Todorov (1977) and Cawelti (1976), at the very least what every television crime drama offers is a crime, whether we know who committed it and need to find out why, or whether we don't know who committed it and need to find out who. In the process of this epistemological quest for knowledge, human nature is explored through the character of the

investigator and through the characters of those whom they investigate, the plot thus providing a mechanism for the discovery of both people and place (Turnbull, 2010: 826).

It seems that this blurring of genres could enable the visual text to offer an analysis of the social dynamics, regarding gender and violence, that other similar popular texts are dealing with. The exploration of human nature and the epistemological quest for knowledge the leading character is part of generally question notions about the established order, issues of justice and accountability. However, as the following pages will try to demonstrate, Netflix's *Jessica Jones* relies on commonplaces of female victimhood and vigilante justice which do not help to expose a tradition in which female victims are more often than not blamed both by people and official discourses.

### **JESSICA JONES: VICTIM AND PERPETRATOR OF VIOLENCE**

In the following pages, a closer look is to be given to leading character Jessica Jones, from the Netflix adaptation of Marvel, and her role as both victim and aggressor. Analysing her relationship with power/lessness as both a female victim of gender violence and a female perpetrator of vigilante justice, it will be examined how forms of structural and personal violence are present in a narrative that tries to show the complex relationship between survival, accountability and sorority as presented in the TV series. At the core of this study is the contention that this female character's complex and «scarred» nature as both victim and hero manifests a growing tendency in contemporary society to revert to a traditional depiction of women as vulnerable subjects, incapable of preventing their roles as victims. In this respect, Judith Butler in «Rethinking Vulnerability» asserts:

Once groups are marked as «vulnerable» within human rights discourse or legal regimes, those groups become reified as definitionally «vulnerable», fixed in a political position of powerlessness and lack of agency. All the power belongs to the state and international institutions that are now supposed to offer them protection and advocacy. Such moves tend to underestimate, or actively efface, modes of political agency and resistance that emerge within so-called vulnerable populations (Butler, 2016: 24-25).

Butler's insights into the «vulnerable» category are key to understanding how a superhero, as in the case of Jessica Jones, cannot prevent violence hap-

pening either to her or to those around her. Audiences feel, then, that all the superpowers in the world cannot prevent women from suffering either rape or abuse, in the case of the protagonists, or even death, as in the cases Jessica Jones investigates. These feelings of powerlessness both within the narrative framework and outside it create the perfect atmosphere that makes the show remind audiences of classic noir and cautionary tales about women's vulnerability. Besides, it is quite clear, as Reinhard and Olson indicate in their contribution to Rayborn and Keyes's *Jessica Jones, Scarred Superhero*, that this post-TV text presents both an «allegory for rape» and «an allegory for rape culture» and, it also may be said according to these scholars, that «the series' overall tone downplays the fantastic in favour of a more grounded portrayal that emphasizes the psychological issues of people dealing with trauma» (Reinhard & Olson in Rayborn & Keyes, 2018: n.p.). It is clear that to achieve her ends, Jessica has to turn to violence and, as the hard-boiled detective of traditional noir she embodies, she has to receive violence. However, following Kaley Kramer's discussion of the «bad girl» (deeply grounded in Arendt's *On Violence*), one has to bear in mind that Jessica Jones is constricted in her actions because

Where women are violent in traditional narratives, it is frequently as a last resort or for reasons that serve to reinforce passive femininity; in defense of their virginity, their sexual purity, their children. [...] Women's violence — whether in a singular event or as part of their personality — generally results in their social exclusion, either in relation to the event or because of their exceptionality (Kramer, 2017: 17).

Moreover, as Kramer aptly states, when females are faced with violence in these popular texts, the dichotomy between the «good girl» and the «bad woman» is also related to their position within the narrative. «Good girls» usually «function as an index of (masculine) violence», whereas «violent women» can only operate within the narrative as «evil» (Kramer, 2017: 15). As her analysis of *Buffy the Vampire Slayer* explores, the protagonist of that series is both the «good girl» of traditional Gothic and the violent girl of contemporary popular texts and, in this respect, a precursor of the other young females under analysis here. It may be contended that, like her predecessors, Jessica Jones's «connection to violence challenges these associations by repositioning women's uses of violence as strategies for resistance to certain kinds of injustice and inequality», yet one may wonder if, actually, the connection relies more on the issue of using violence than on anything else, since, as Kramer's reading of Arendt's explora-

tions of violence establishes, these texts do not necessarily offer empowerment through violence (Kramer, 2017: 15-16).

Thus, Jessica Jones's character is well fragmented in this victim/aggressor dichotomy as a result of her relationship with power and powerlessness and violence, that is, as both a female victim of gender violence and a female perpetrator of vigilante justice. This fragmentation allows for the four labels that scholars have granted this female antihero: hard-boiled neo-noir detective, *femme fatale*, rape victim and rape survivor. As Binns has noted, it is well into the first season that the character of Jessica Jones gets a major development, if not by overcoming her trauma, by a new power she was not aware of: she is now able to resist Kilgrave; hence, «for the remainder of the series, Jones becomes cinematically treated as the *femme fatale*» (Binns in Mulvey & Rogers, 2015: 23).

Jessica Jones alone may be able to stand up to scrutiny by stoically presenting her hard-boiled jaded detective face. However, it is when Jessica co-exists with other characters — be it Trish, her closest friend/family or Kilgrave — when the gender dynamics of the series «reinforce stereotypical understandings of gender» which are to be tested (Kiley & Roman in Rayborn & Keyes, 2018: n.p.). The testing of «these understandings of gender» are provoked by forms of structural and personal violence and how they are presented in a narrative that tries to show, as mentioned before, the complex relationship between survival, accountability and sorority. The representation of the Marvel cinematic universe in the series does not prevent its portrayal of structural violence when dealing with how the world sees and categorizes Jessica Jones — a good example being the attorney Jeri Hogarth, whose constant distrust of Jessica is verbalized by questioning her sanity or her personality —.<sup>3</sup> In fact, Kilgrave is the medium by which structural violence becomes behavioural and personal. His declaration of love for Jessica epitomizes patriarchal views of men and women and their respective places in the social milieu represented in this couple. As a victim of violence — both structural and behavioural — Jessica Jones has to play with the roles that the narrative offers her, and the consequences of her choices reflect how the character is faced with this violence.

3 The definition of structural violence followed in this essay is taken from Adam Burtle's <http://www.structuralviolence.org/structural-violence/> (last updated 2013), which states: «Structural violence refers to systematic ways in which social structures harm or otherwise disadvantage individuals. Structural violence is subtle, often invisible, and often has no one specific person who can (or will) be held responsible (in contrast to *behavioral* violence). I also hold that behavioral violence and structural violence can intertwine — some of the easiest examples of structural violence involve police, military, or other state powers committing violent acts; of course one can blame the individual soldier, but the factors that lead to a soldier killing a civilian are far more complex than that explanation would imply».

It could be said that the role that Netflix presents to the audience when it meets Jessica Jones for the first time is the re-creation of the stereotype of the hard-boiled detective. In the first episodes, where Jessica Jones is hired to find a murderous daughter, she is introduced as a PI whose daily goals are survival and the pay-check — if it is accepted that vigilante justice is something that has been frowned upon in crime texts —. Then, little by little, throughout this first season, what seemed to be just another female detective is revealed as a super-human whose nemesis has been messing with her cases. And this is how Jones moves from the cynical jaded detective to a vigilante of sorts. Jessica, once she has discovered that her most recent cases are ultimately perpetrated by Kilgrave — and after the initial shock this knowledge implies —, considers the possibility of ending the life of the man that hurt her beyond the imaginable during eight months of her life. The vigilante justice Jones plans to execute is motivated by both her survival of captivity and her victimization through the trauma of rape.

Once Jessica has accepted that Kilgrave is not dead, her traumatic memories as a rape victim are clearly presented to the audience. As a rape victim, her fear is clearly shown and played for an audience that sees her superpowers as not up to the task. Jessica Jones's fears and the audience's empathy are played to create the illusion that, with Kilgrave's disappearance, everything could go back to «normal». In spite of this simplification of a very different problem, Jones turns within her fictional story to the only person who really knows what happened: Trish Walker, her adopted sister. This relationship has been analysed in depth by Kiley and Roman in their contribution to Rayborn's *Jessica Jones, Scarred Superhero*, stating how Trish Walker's «desire to save the world» — and, hence, Jessica — establishes a formula by which her support makes Jessica Jones able to move from rape victim to rape survivor. As an example of female sorority, the two female characters need each other, help each other and succeed in murdering Kilgrave. Trish Walker's victimization at the hands of her mother, first, and adult males, later, is positioned against Jessica Jones's own victimization, showing both how they suffer and use violence. This coupling enables not only Trish but also Jessica to fight their victimization — in the terms accepted by the narrative — but also to survive the trauma of violence. Moreover, as Kiley and Roman maintain, «through exploring the role of violence in both Trish and Jessica's intimate relationships, we are able to see critical insights into domination, exploitation, empowerment, and resistance» (Kiley & Roman in Rayborn & Keyes, 2018: n.p.).

It seems that these two characters are trying to convey an idea about women's solidarity in the face of gender violence and abuse, even though this idea is portrayed within the limiting scope of the narrative analysed here. However,

it is this solidarity that finally «destroys» Kilgrave, since Jessica Jones's ability to resist Kilgrave's mind control — in the scene in which Jessica plays the role of *femme fatale* — is not enough to drive Kilgrave to make a fatal mistake. Jones's transformation is achieved the moment she tries to lure Kilgrave to death by using both her body and his infatuation with her. This scene in episode nine, together with all the exchanges with Trish Walker, creates the perfect circumstances to murder Kilgrave that were useless before. It seems, then, that Jessica Jones has to go from one stereotype to the other in order to complete the quest of the rape-revenge text as it is proposed by Netflix — and Rosenberg —. As a matter of fact, the last episode in the first season exploits the nature of Trish Walker and Jessica Jones's relationship in an attempt to redeem both Jones's use of violence and Walker's desire for vigilante justice. As Kiley and Roman maintain, it may be contended that «in a complex illustration of contemporary gender dynamics, Jessica and Trish are forced to negotiate the violence and vulnerability of women's subjugation in two distinctly male-dominated genres (film noir and comic books) and ultimately reveal the ambiguous ways that women lose, negotiate, and reclaim power» (Kiley & Roman in Rayborn & Keyes, 2018: n.p.).

It is this movement from victim to perpetrator, as exemplified by Jessica Jones, in which the visual text fails to openly expose women's vulnerability to gender violence and social institutions' proverbial blindness to embedded assumptions about traditional femininity. As such, the protagonist of this adaptation has no other option than to administer vigilante justice. As such, the text positions the protagonist in a genealogy of vigilante women who have peopled popular culture in recent years.

## CONCLUSIONS: JESSICA JONES AND TRADITION

Throughout the first season of the series, Jessica Jones reveals her objectification as woman and as female superhero and, together with her sister/friend/supporter Trish Walker, is presented as the ultimate victim/aggressor. Jessica Jones is modelled according to the male stereotyping of the hard-boiled detective to articulate her lack of social skills or her lack of interest in socializing as the consequence of the trauma of rape. The leading female detective, who has a traumatic past, is not a particularity of this post-TV series, but a question that has been tackled in other texts, such as McDermid's *The Last Temptation*, among others. It is this characterization of the female PI, or sleuth, as a survivor of rape that is problematic, because, as Lisa Cuklanz writes.

Feminist scholars assert that the objectification of women in mass media not only is a pervasive problem, but also in many instances can be considered a form of violence against women. By treating female characters as objects to be observed, handled, used, abused, and even discarded, mass media encourage us to think of women and girls as less than human. Mainstream media tend to reinforce blaming of individual perpetrators and victims and to lack structural analysis and social explanations for gender-based violence, to circulate stereotypes of helpless victims, to project cultural superiority when different nations or ethnic groups are involved (Cuklanz, 2013: 32).

This objectification of both women and violence towards them leads the characters to vigilante justice and audiences to condone acts of aggression that are not usually accepted. The so-called female helplessness does not help either the female characters of the show or the female members of the audience to realize how abusive media and culture are when dealing with female characterization.

Secondly, Kilgrave is not isolated in practising both behavioural and structural violence, and his representation as the evil villain once again hides issues of gender violence from society by planting the stereotype of the «deranged psychopath» as the origin of this violence. As Cuklanz has analysed in her work «Rape on Prime Time», this figure — so representative of the 1980s rapists — has diverted attention from the problem today, masquerading as issues of female vulnerability to structural violence within the stereotype of the marginal mentally-ill male. This is the reason why the incapability of social institutions to protect females is not openly criticized in the show, and gender violence is defined as an individual act of aggression that can be prevented by the same institutions that are not preventing forms of gender violence embedded in the fabric of society.

Hence, discussions of Jones as an example of female empowerment should be carefully analysed to show how violence towards women is not clearly positioned within a social structure of inequality that permeates twenty-first century society. It seems evident, then, that Netflix's *Jessica Jones* is not trying to convey «imaginary solutions for real contradictions» (Ang, 1996: 135). So, it could be argued that

*Jessica Jones* does what it does and succeeds (in part) by rejecting the conventions of the superhero comic-book genre and drawing instead on film noir to make its world tick. But at the same time it displays the challenges and pitfalls of cross-pollinating genres under the growing weight of a Marvel audience's expectations (Kenna, 2017: 289-290).



In fact, the leading character of this adaptation does not seem to have gained any form of empowerment through her traumatic experience. Furthermore, her use of violence, her abuse of alcohol and her lack of social skills draw a picture of an isolated case of gender violence that has to be solved through vigilante justice. In this sense, the leading character is played under the same parameters as any other protagonist of a rape narrative. Jessica Jones's power, as other precursors', relies heavily on her role as vigilante, positioning her outside the established order and, thus, does not even help to make the fictional world around her realise the gender dynamics at work within the official institutions. Taking into account that vigilante justice is outside the established order, it seems clear that the tensions between socially accepted behaviour and expected outcomes from detective narratives in popular culture are far from articulating the conflict between gender violence, traditional conceptualizations of gender division and justice.

As such, Jessica Jones' grouping with other female characters of popular culture reveals a tendency towards the presentation of female vulnerability both with and without the use of violence as a result of the perpetuation of traditional conceptualizations of femininity. It is true that Jessica Jones's use of violence cannot be equated with the tradition of «evil» females who, when using violence, have been labelled as «erratic and unpredictable», in Kramer's words, or with the infamous postfeminist conceptualization of «girl power» (Kramer, 2017: 16). However, to celebrate *Jessica Jones* as a cultural text which celebrates women's empowerment is to obscure the traditional gender dynamics subtly operating within the text.

## WORKS CITED

- ANG, Ien (1996). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Routledge. [1985]
- BUTLER, Judith (2016). «Rethinking Vulnerability in Resistance». In: Butler, Judith; Gambetti, Zeynep; Sabsay, Leticia (eds). *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, 12-27.
- CUKLANZ, Lisa M. (2013). «Mass Media Representation Gendered Violence». In: Carter, Cynthia; Steiner, Linda; McLaughlin, Lisa (eds). *The Routledge Companion to Media and Gender*. Abingdon: Routledge, pp. 32-41.
- DE TARDO-BORA, Kimberly A. (2009). «Criminal Justice “Hollywood Style”: How Women in Criminal Justice Professions Are Depicted in Prime-Time Crime Dramas». *Women & Criminal Justice*, vol. 19, no. 2, pp. 153-168.

- EDWARDS, Katie. M.; TURCHIK, Jessica A.; DARDIS, Christina M.; REYNOLDS, Nicole, GIDYCH, Christine A. (2011). «Rape Myths: History, Individual and Institutional-Level Presence, and Implications for Change». *Sex Roles*, 65 (11-12), pp. 761-773.
- KENNA, Brian (2017). «*Marvel's Jessica Jones* (Review)». *Science Fiction Film and Television*, vol. 10, no. 2, pp. 289-293.
- KRAMER, Kaley (2017). «“How Do You Like My Darkness Now?”: Women, Violence, and the Good “Bad Girl” in *Buffy the Vampire Slayer*». In: Chappell, Julie A.; Young, Mallory (eds). *Bad Girls and Transgressive Women in Popular Television, Fiction, and Film*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 15-31.
- MULVEY, Laura; BACKMAN ROGERS, Anna (eds) (2015). *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam UP.
- RAYBORN, Tim; KEYES, Abigail (eds) (2018). *Jessica Jones, Scarred Superhero: Essays on Gender, Trauma and Addiction in the Netflix Series*. Jefferson: McFarland & Company. Kindle edition.
- SHARP, Sharon (2018). «Who's Running the Show? Women and SF Television». *Science Fiction Film and Television*, vol. 11, no. 2, pp. 170-171.
- TURNBULL, Sue (2010). «Crime as Entertainment: The Case of the TV Crime Drama». *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 24, no. 6, pp. 819-827.

El actual *boom* de la literatura y la cinematografía criminal incluye a un relevante número de autoras que, desde posiciones estéticas e ideológicas muy diversas, han reformulado de manera semejante las estructuras, las situaciones y, sobre todo, los personajes de este género de ficción. Han creado personajes de mujeres detectives, policías o juezas que mantienen una relación con la sociedad muy diferente de los modelos clásicos, a la vez que suscitan reflexiones sobre la vulnerabilidad social fruto en parte de la última crisis económica, y exploran nuevas formas de representar las violencias contra las mujeres y de las mujeres. Aún son pocos los estudios que indagan en estas violencias ficcionalizadas desde la perspectiva de género. Las contribuciones del presente volumen analizan la representación de la violencia en relación con las mujeres, víctimas o agresoras, en la narrativa literaria y fílmica, al tiempo que ofrecen respuestas al fenómeno más llamativo de la literatura popular del siglo XXI.

