

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana
en la República Checa*

Article 37

2016

Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.) *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona: Icaria, 2015.

Isabel Clúa Ginés

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ginés, Isabel Clúa (April 2016) "Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.) *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona: Icaria, 2015.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 37.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/37>

This Reseña is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona: Icaria, 2015.

Una de las áreas de análisis más clásicas dentro de los estudios literarios es el género, categoría que está presente desde las primeras teorizaciones de la literatura pero que sigue generando infinitos interrogantes. Aunque tradicionalmente el género se ha entendido como un conjunto de marcas formales y temáticas que sirve para agrupar textos, el asunto es mucho más complejo: los críticos más perspicaces han indicado que el género va más allá de lo textual y funciona como un código indispensable que determina la configuración y recepción de los textos así como su posición dentro del campo cultural.

La adscripción de un texto a un determinado género afecta de manera decisiva a su valor cultural: mientras que los géneros populares tienden asociarse a la fórmula, el cliché y en consecuencia a una escasa originalidad y menor valor estético, la literatura de calidad suele ser presentada como una escritura sin adscripción genérica precisamente por lo contrario. Sin embargo, los numerosos estudios que en las últimas décadas han prestado atención a los géneros populares –especialmente en el ámbito anglosajón– han evidenciado que la fantasía, la ciencia-ficción, el romance, el *noir*, por mencionar solo unos pocos ejemplos distan mucho de ser meros contenedores de fórmulas que se repiten y que por el contrario, no solo presentan una estimulante dinámica de juego con las convenciones que los definen sino que además proyectan con especial intensidad muchas de las ansiedades ideológicas del contexto cultural en el que exitosamente se consumen.

El volumen *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres* se ubica en este campo de estudio, el de los géneros populares, con una doble especificidad: en primer lugar, se centra en el estudio de la novela criminal en el ámbito ibérico, un área donde está prácticamente todo por hacer pese al trabajo ímprobo de algunos académicos como Alex

Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero –participantes en el volumen y organizadores desde 2005 del congreso de Novela y Cine Negro, el evento de referencia sobre el género en España–; en segundo lugar, *Tras la pista* utiliza la crítica feminista y los *gender studies* como metodología conductora de una reflexión que incorpora hilos diversos, pero que privilegia el análisis de los textos de autoría femenina y el estudio de la representación de la mujer como figura de poder o como víctima dentro de estas narrativas.

Ambas características responden plenamente a los objetivos del proyecto Mujeres y novela criminal en España (1975-2010), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y dirigido por la Dra. Elena Losada Soler desde 2011. No en vano, este volumen es, junto a la base de datos de novela criminal española escrita por mujeres que puede consultarse en la página web del proyecto (<http://www.ub.edu/munce/>), el principal resultado de estos primeros años de investigación¹ y ofrece lo que a mi juicio son las dos grandes aportaciones de esta: visibilizar la producción de novela criminal de autoría femenina en España, que como las editoras constatan “ya no puede, pues, considerarse algo marginal, sino una forma narrativa en torno a la cual se articula la mayor parte de la literatura popular” (8) y reflexionar sobre la relación de las mujeres –ya sean autoras o protagonistas de las novelas– con uno de los elementos básicos del género: la violencia y el poder.

No es extraño, pues, que la primera contribución del volumen, de la mano de María Xosé Agra, se dedique a examinar las difíciles relaciones entre mujer y violencia que el género criminal, inevitablemente, pone sobre la mesa. Agra elabora una interesantísima reflexión sobre la asimetría cultural que existe entre la mujer que ejerce la violencia y la mujer que es víctima de la violencia, siendo esta última mucho más evidente en los relatos mediáticos. Por el contrario, sostiene la autora, las distintas formas de ficción criminal contemporánea –que introducen personajes que se apartan de los estereotipos clásicos sobre criminalidad femenina y desafían tanto a los presupuestos patriarcales como a buena parte del discurso feminista– obligan a pensar en la violencia de las mujeres, desarticulando la idea largamente sostenida de que la mujer es pacífica, dadora de vida.

El capítulo de Agra constituye un oportuno pórtico al conjunto de contribuciones que siguen, centradas en mayor o menor medida en el análisis de las producciones literarias de distintas autoras claves para el género criminal como son Cristina Fallarás, Rosa Ribas, Alicia Giménez

Bartlett, Clara Asunción García, María Antònia Oliver, Carme Riera, Itxaro Borda y Laura Caveiro. Es obvio, simplemente desgranando la lista de autoras estudiadas, que el corpus incluye obras pertenecientes a distintos dominios lingüísticos –español, catalán, gallego y euskera– lo que constituye uno de los aspectos más destacables del volumen, puesto que permite desarrollar un ejercicio comparativo tan necesario como infrecuente en un entorno académico que encierra el estudio literario entre las estrechas paredes de una de las lenguas peninsulares obviando las lógicas relaciones –coincidentes o no– entre las distintas producciones literarias de este espacio. A esta riqueza de planteamiento se une la riqueza metodológica que caracteriza los distintos análisis desarrollados en cada capítulo, en los que el género (*gender*) aparece engarzado con otros elementos como la clase, la nación o la sexualidad.

Así, los trabajos de Eva París-Huesca y Elena Losada Soler, abordan la maternidad y la relación madre-hija en *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás y en las novelas de Rosa Ribas, respectivamente; sin embargo, mientras en el trabajo de París-Huesca la cuestión de la maternidad da pie a una reflexión sobre la imbricación del sistema patriarcal y la violencia contra las mujeres y de las propias mujeres, Elena Losada Soler vincula la relación madre-hija con la biculturalidad, ambos factores clave en la caracterización de la inspectora Cornelia Weber-Tejedor, cuya pertenencia a dos culturas distintas y su vinculación –no sin conflictos– a una determinada genealogía femenina desafían la imagen monolítica del investigador, clásica dentro del género.

La dualidad cultural también está presente en el trabajo de Shelley Godsland, centrado en *Nadie quiere saber*, de Alicia Giménez Bartlett y en el que evidencia como los estereotipos nacionales sobre Italia que circulan en la novela están al servicio de unos estereotipos de clase que refuerzan la posición de poder de la protagonista, Petra Delicado, sobre su ayudante Garzón. La nación es también un elemento clave en la narrativa criminal de Itxaro Borda, analizada por Gema Lasarte; una nación que se desconstruye, como se desconstruye la identidad sexual a través de una obra literaria que cuestiona posiciones identitarias puras y reivindica las periferias, la rareza, el tránsito en lo que constituye una renovación radical del género criminal vasco. La sexualidad como palanca que tensiona las estructuras del género criminal reaparece, asimismo, en el análisis de *El primer caso de Cate Maynes*, de Clara Asunción García, que desarrolla Inmaculada Pertusa, quien considera que la novela híbrida y desafía al mismo tiempo distintos patrones genéricos: si por un lado

parece beber del *hard-boiled*, los elementos eróticos y románticos la alejan de la novela negra clásica; por otra parte, estos mismos elementos ajenos al género, sostiene Pertusa, fulminan las convenciones de buena parte de la novela negra lesbiana, que había desplazado la pasión sexual a un discreto segundo plano.

Sin dejar de lado las lecturas detalladas de los textos, otro grupo de contribuciones se escora más bien a una reflexión sobre los engranajes y funcionamiento del propio género, utilizando el corpus a modo de ilustración de los fenómenos genéricos analizados. Sucede así con los trabajos de María Xesús Lama y Francesco Ardolino sobre Laura Caveiro y Carme Riera, respectivamente, que prestan atención al sofisticado ejercicio de escritura que ambas autoras plantean y en el que la parodia, la ironía y la intertextualidad resultan piezas fundamentales, pues pueden conducir a interpretaciones divergentes y hasta antitéticas de las obras.

Precisamente las variantes en la interpretación son la materia de estudio del trabajo de Cristina Alsina, quien analiza la recepción de Patricia Highsmith en España, mostrando como la adscripción única de su novelística al género negro se modifica tras la salida del armario de la escritora. Ello da pie a lecturas plurales de su obra, que evidencian cómo lo negro, lo criminal es solo una de las vías de interpretación de una escritura que se relaciona con el patrón del género más bien a través de la participación que de la pertenencia.

Y uso aquí la inspirada reflexión de Derrida sobre el funcionamiento del género², pues esta dimensión teórica nutre el trabajo de Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. Los autores abordan la obra de Maria Antònia Oliver en tanto que “pionera antes que las pioneras” (119); no obstante, pese a la solvente caracterización de la novelística de Oliver, es la discusión de la etiqueta *femicrime* lo que resulta más estimulante, en mi opinión, pues pone sobre la mesa las dificultades de aunar el ejercicio de taxonomización genérica con una aplicación coherente de la teoría feminista: si se reconoce una cierta especificidad en las novelas negras escritas y protagonizadas por mujeres –tal es la definición de *femicrime*– ¿en qué medida eso implica una concepción esencialista de la feminidad y la masculinidad?; por otro lado, si se descarta la relevancia del género (*gender*) en la textualidad ¿cómo explicar las coincidencias temáticas y formales, los desafíos comunes a las convenciones genéricas, que se encuentran en esas obras escritas y protagonizadas por mujeres? Los autores se enfrentan, pues, a una de las cuestiones centrales que emergen cuando se cruzan los estudios de *genre* y de *gender* y no la resuelven,

lógicamente, puesto que es un asunto complejo. Creo, no obstante, que una mayor indagación en este nudo teórico es una de las líneas que cabría esperar en futuros resultados de proyecto, por ser una discusión indispensable que es también el telón de fondo del trabajo de Annalisa Mirizio, aunque en este caso se sitúe el terreno cinematográfico. Con gran capacidad de síntesis, la investigadora repasa la cambiante definición del género negro y el baile de etiquetas y convenciones que se le atribuyen; no obstante, sí parece encontrar un elemento constante en el territorio cada vez más difuso del género criminal: la representación de las mujeres a través de estereotipos que refuerzan el sistema simbólico patriarcal, hecho abonado por el carácter comercial y cada vez más global de la industria cinematográfica. Con este panorama, los breves apuntes sobre *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró y *Mataharis*, de Iciar Bollain que cierran el trabajo aparecen como ejemplo virtuoso de lo que pueden hacer las mujeres creadoras en el ámbito audiovisivo con un género que parece dejar poco margen a la transgresión. También aquí, por tanto, emergen interesantes preguntas en las que, esperamos, se ahonde en futuras publicaciones: ¿acaso solo se puede trasgredir patrones ideológico fuera del *mainstream*? ¿la comercialidad impide, por definición formular cualquier tipo de disrupción respecto a las convenciones? ¿queda esta posibilidad restringida al cine de vanguardia o al cine de mujeres? ¿el hecho de que una mujer se sitúe tras la cámara implica necesariamente representaciones “más próximas a las mujeres reales” (210)? Y en todo caso ¿qué es una representación real de las mujeres?

Parte de estas preguntas se responden en el trabajo que cierra el volumen, el soberbio análisis de la adaptación televisiva de las aventuras de Petra Delicado a cargo de Katarzyna Paszkiewicz. Antes de desplegar el meticuloso análisis de la serie, en el que la investigadora evidencia cómo el lenguaje audiovisual utilizado modifica radicalmente la agentividad de la inspectora Delicado, Paszkiewicz ofrece una enjundiosa reflexión sobre la relación entre *gender* y *genre*, recordando cómo la idea del género como “portador de la ideología dominante” y cómplice de la “reafirmación de los estereotipos” (219) ha sido puesta en cuestión desde la misma crítica feminista y cómo la idea de infiltración en el discurso dominante resulta una alternativa política posible. Junto a esta oportunísima introducción, el capítulo también destaca por el cuidado con el que se aborda la cuestión de la representación en los medios audiovisuales –aunque puede ser extendida a otros medios, como el literario–, apostillando con minuciosidad, y al amparo de Teresa de

Lauretis cómo la representación –de la feminidad o la masculinidad, en este caso– nunca es mero reflejo, sino un balanceo entre producción y reproducción o una suerte de refracción, en palabras de Giulia Colaizzi.

Como se ve, pues, *Tras la pista* abre tantas puertas como interrogantes nos plantea, lo que, sin duda, es prueba de la interesantísima labor investigadora que hay detrás del volumen, que está llamado a ser una referencia inexcusable para cualquier especialista interesado en los desarrollos del género criminal en España pero que, al mismo tiempo, es una sugerente aportación al campo de la crítica feminista.

NOTAS

1 Cabe mencionar, cuanto menos, otras dos contribuciones relevantes sobre la materia surgidas del proyecto: los monográficos “Noir and Criminal: Favela Novels and Other Fractured Genres” (2014) publicado en *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* y “Noir and Female: Women Writers of Crime Novels in the Iberian Peninsula” (2015) publicado en *Lectora: revista de dones i textualitat*, ambos coordinados por Elena Losada Soler.

2 Derrida, Jacques (1986), “La loi du genre”, *Parages*, París, Galilée.[1980]

Isabel Clúa Ginés
Universitat de València