

SABRINA COSTANZO, DOMENICO ANTONIO CUSATO  
y GEMMA PERSICO (eds.)

# LA INVESTIGACIÓN Y SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

Texto. Método. Elaboración electrónica

VISOR LIBROS

Carlos Alvar  
 José Manuel Blecua  
 Luis Alberto de Cuenca  
 José María Díez Borque  
 Pura Fernández  
 Teodosio Fernández  
 Víctor García de la Concha  
 Luis García Montero  
 Araceli Iravedra  
 José-Carlos Mainer  
 José Romera Castillo  
 Remedios Sánchez García  
 Darío Villanueva

# ÍNDICE

Introducción .....	9
ANNALISA BONACCORSI: Lorenzo Silva e <i>La marca del meridiano</i> : l'indagine e la ricomposizione dell'io .....	11
FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA: Representaciones del crimen y sus indagaciones en <i>Historias en rojo</i> de Syria Poletti .....	23
VALENTINA CALI: La riapertura di un caso di omicidio in <i>Nadie quiere saber</i> di Alicia Giménez Bartlett .....	43
MARGHERITA CANNAVACCIUOLO: Cuando la investigación es lo de menos: <i>Ese verano a oscuras</i> de Mariana Enríquez .....	55
SABRINA COSTANZO: L'indagine e la sua negazione in <i>Cien botellas en una pared</i> di Ena Lucía Portela .....	71
MICHELÀ CRAVERI: <i>Dos crímenes</i> de Jorge Ibarгүйngoitia: parodia y reestructuración del género policial en la literatura mexicana ....	85
DOMENICO ANTONIO CUSATO: A Lupita le gustaba investigar... entre otras cosas .....	107
M. <sup>a</sup> CARMEN DOMÍNGUEZ GUTIÉRREZ: «Un hombre muerto a puntapiés» de Pablo Palacio .....	119
ALICE FAVARO: Mujeres que matan. <i>Las homicidas</i> de Alia Trabucco Zerán .....	131
DANTE LIANO: <i>Hombres de maíz</i> como una investigación .....	141
SILVIA MONTI e PAOLA BELLOMI: Gli omicidi di Pedro. Crimini e indagini poliziesche nei primi film di Pedro Almodóvar .....	155
FRANCESCA ROMANA PACI: And Hamlet said: «miching mallecho» (III, 2, 129) – Michael Innes' <i>Hamlet, Revenge!</i> .....	175

© Cubierta: Diego Jordán

© Los autores, 2022

© Visor Libros  
 Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid  
 www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-270-4

Depósito Legal: M-18951-2022

Impreso en España - Printed in Spain

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivros - 28906 Getafe (Madrid)

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)*

GEMMA PERSICO: La nascita del poliziesco e le indagini, tra convencionalismi e ribellione, di una donna detective in <i>The Law and the Lady</i> di Wilkie Collins .....	203
PATRICIA POBLETE ALDAY: Narrativas de lo siniestro: un modelo de indagación identitario femenino/fista .....	221
SUSANNA REGAZZONI: El ambiguo relato del miedo. <i>Distanzia de rescate</i> de Samanta Schweblin .....	229
GIUSEPPE SERPILLO: Note sulla narrativa di indagine in Sardegna .....	241

## Introducción

El presente volumen es el tomo XIII de la colección «Testo, Metodo, Elaborazione elettronica», que nació en el año 2000 proponiendo en cada publicación temáticas diferentes. Lo que se quiere examinar en este número es la evolución de la novela criminal a través de sus variantes, a partir de lo que se puede reconocer como su elemento fundamental: la investigación. En realidad ésta se configura, desde el principio, como elemento axial que, dentro de la obra, se va cada vez articulando de forma diferente:

— *Indagación y juego intelectual*. Dentro de la variante clásica de novela de investigación, basada en la concepción del delito como enigma a resolver, asistimos a una dúplice competición: la que se propone, a nivel intradiegetico, en la pareja detective-criminal, y la que se realiza, a nivel extratextual, en el reto que el autor le lanza al lector. En estos textos la investigación, concentrada en el crimen y su fenomenología, va estructurándose en un proceso caracterizado por un gran rigor técnico y un método «documental».

— *Indagación y denuncia social*. Con el nacimiento del *hard boiled* (en los años veinte del siglo pasado, por obra del estadounidense Dashiell Hammett), el crimen sale de los salones burgueses para regresar a los ambientes marginales. A partir de este momento, la obra policial adquiere un nuevo espesor social, indagando ya no sólo el misterio del crimen, sino también el de la realidad. La investigación pues termina por dilatarse e integrar elementos que son productos y expresión de peculiares coordenadas histórico-geográficas.

— *Indagación y búsqueda identitaria*. En las últimas décadas, con el término «policial» se ha pasado a indicar un conjunto cada vez más amplio y heterogéneo de obras que, aún inspirándose en el canon, se alejan de él de forma creciente, dando lugar a conmixiones y/o

è evidente che continuerà ad indossare un bel numero di maschere che devono entrare in scena tutte insieme quando si alza il telone del palcoscenico della vita:

Mis roles son variados, aunque no originales: tengo un rostro familiar, otro profesional, otro social, otro amoroso..., mil máscaras que deben actuar al unísono cuando se alza el telón<sup>45</sup>.

Per cui il suo vice non ha nulla da temere dal momento che non perderà mai quella che per lui è l'«autentica» Petra Delicado: affamata di nuovi casi da risolvere, indipendente, forte, indistruttibile, dura come una pietra.

## Cuando la investigación es lo de menos: *Ese verano a oscuras* de Mariana Enríquez

Margherita Cannavacciuolo  
Università Cà' Foscari Venezia

### 1. ELEMENTOS PARA UN CRONOTOPO APOCALÍPTICO

Según la ortodoxia que la rige, la novela negra tradicional estaría basada en el intento de un investigador especialista para resolver un crimen y llevar al criminal a la justicia<sup>1</sup>, o consistiría en un relato que necesita de un crimen rodeado de misterio, en tanto que el suspenso sostiene la investigación que el detective lleva a cabo<sup>2</sup>. De manera asonante con la tradición policial, a pesar de que no se cree oportuno definir ese texto como perteneciente al género, *Ese verano a oscuras* (2019) de Mariana Enríquez se puntualiza precisamente por la transgresión de estos presupuestos, de acuerdo, por lo tanto, con «la continua y delicada infracción de sus leyes» que caracteriza la vida del género según Borges<sup>3</sup>. El relato, de hecho, sobresale por la presencia manifiesta del culpable del crimen y por la carencia total de la investigación, aspectos ambos que se relacionan con un tercer elemento, clave en el análisis que se

<sup>1</sup> Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction*, New Haven, Yale UP, 1981, p. 5.

<sup>2</sup> Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000, p. 47.

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1986, p. 227.

<sup>45</sup> Alicia Giménez Bartlett, *Sin muertos*, cit., p. 7.

propone: el concepto de verdad, puesto en tela de juicio ya que esta se concibe como porosa e ilusoria, hecho que afianza el vínculo del texto de Enríquez con la crítica ideológica y el sentido político que caracteriza la trayectoria del policial latinoamericano.

Antes de adentrarse en el análisis de las relaciones entre ausencia de pesquisa, evidencia del crimen y del criminal, y verdad, se cree oportuno recordar la trama del texto. La historia tiene lugar en el verano de 1989, en una ciudad que se puede con cierta seguridad identificar con La Plata, por la alusión a una Catedral en estilo neogótico inacabada, detrás de la cual se puede reconocer la Catedral de La Inmaculada Concepción de La Plata que se concluyó a finales del año 1999. El ambiente, además, está caracterizado por la falta cotidiana de luz, ya que la electricidad se corta ocho horas diarias en todo el país por orden del gobierno. Las protagonistas son dos amigas adolescentes, Virginia y la narradora de la que no se sabrá nunca el nombre, quienes viven en un edificio popular y se entretienen leyendo biografías de asesinos seriales estadounidenses hasta que un doble feminicidio sacude su rutina y la de las familias del bloque de pisos: Carrasco, el vecino del sexto piso, mata a su mujer y a su hija de once años y huye. El relato acaba con la supuesta y efímera vuelta del culpable sobre la escena del crimen: las dos chicas creen haberse topado con él por las escaleras del edificio, hecho este que se queda en uno de los varios elementos no comprobados.

El rasgo más significativo del relato, más allá de los matices de contenido, es que la narración carece de historia y se detiene larga y detalladamente en la construcción de la ambientación, en lo específico de un campo semántico urbano muy fuerte —como en el caso de la primera novela *Bajar es lo peor* (1995)<sup>4</sup> y de varios cuentos de la autora, tanto que el crimen aparece en la segunda parte del texto. Esta excesiva atención puesta en la descripción de las coordenadas espaciales y temporales con respecto a la acción tiene ya de por sí un valor simbólico significativo; es decir, anuncia la aplastante primacía del contexto sobre la acción sugiriendo el rasgo postautónomo del texto y su adscriptibilidad a una sociedad sin relato, según el homónimo estudio de Néstor García Canclini de 2010<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Mariana Enríquez, *Bajar es lo peor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

<sup>5</sup> Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires-Madrid, Katz, 2010.

El asesinato, el doble feminicidio, constituye solo el último eslabón de una cadena enunciativa en que se articula la isotopía de la muerte que sostiene todo el relato y que encuentra una modulación significativa en el cronotopo de referencia. Los edificios del barrio «Las Torres», donde viven las protagonistas, se componen de quince pisos, invadidos por «olor a podredumbre»<sup>6</sup>, y departamentos todos iguales. Más adelante se lee que «Eso era una construcción barata; además de ser fea te hacía sentir encerrada, disparaba la claustrofobia [...]»<sup>7</sup>, y del agua de la piscina se dice que «tenía cierto tufo, la superficie turbia, bichos muertos flotando [...]»<sup>8</sup>. También la alusión a los objetos de uso cotidiano corrobora la isotopía mortífera que sostiene la narración: «mis casetes prolijamente etiquetados que estaban muertos en el cajón porque si la electricidad volvía a la noche apenas podía escuchar unas pocas horas [...] mis auriculares estaban rotos y no podía comprarme otros»<sup>9</sup>. Dentro de este espacio estancado, lo personajes se encuentran atrapados entre dos fuerzas iguales y contrarias —«la necesidad de huir y la certeza de no poder escapar»<sup>10</sup>, dice la narradora— que no hacen sino subrayar esa sensación de impotencia.

Con respecto a la retórica narrativa, esta se articula alrededor de una cadena de negaciones que remarca y amplifica la parálisis mortífera del espacio-tiempo:

No había cines. No había música. No nos dejaban caminar por algunas calles demasiado oscuras. [...] la electricidad no volvía después de las ocho horas prometidas y estábamos a oscuras un día completo [...] No había baterías ni grupos electrogenos para alquilar en toda la ciudad. La televisión duraba apenas cuatro horas [...] y ya no pasaba buenas películas. Yo no quería vivir así [...] Los nombres de nuestro fin del mundo eran crisis energética, hiperinflación, bicicleta financiera, obediencia debida, peste rosa. Era 1989 y no había futuro<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Mariana Enríquez, *Ese verano a oscuras*, Madrid, Páginas de Espuma, 2019, p. 28.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 34. El agua sucia de la piscina del edificio evoca el agua turbia del relato «El aljibe», reafirmandose como detentora y metáfora de secretos ocultos y silenciados.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 8. Los resaltados son míos.

La cadena de negaciones se reitera más adelante cuando la narradora reafirma el sinsentido que tendría mudarse: «Todo estaba sin luz, sin dinero, sin trabajo, sin ganas [...] no hay nafta ni para escapar [...] porque no hay dinero para pagarla»<sup>12</sup>. Dicho sea de paso, la sensación de claustrofobia que caracteriza el ambiente del relato se refleja también en las ilustraciones de Helia Toledo que acompañan lo narrado, en particular, la elección de la tinta marrón y de sus matices como color predominante —al que se unen solo el negro y el blanco— remite a la repetición asfixiante que domina la historia.

La oscuridad forzada, el calor apremiante, la imposibilidad de moverse libremente, la inmovilidad del tiempo —en el texto se define el verano de 1989 como «el verano del apocalipsis que no terminaba nunca»<sup>13</sup>— y la invalidez de los objetos, además de constituir variaciones temáticas de la isotopía mortífera, son estrategias pertenecientes a lo anti utópico y la política-ficción, modulaciones de la literatura de anticipación<sup>14</sup>, mientras que el desplazamiento cronológico hacia el pasado es un recurso típico de la novela histórica. A este respecto, en *Nostalgia for the Present* (1989), Friederich Jameson postula una relación dialéctica y estructural entre ciencia-ficción y novela histórica para vehicular una representación ideológica de los conflictos presentes<sup>15</sup>. Abrazando ese planteamiento, en *Ese verano a oscuras* los dos recursos restituyen la imagen del mundo real y presente a través de un espejo levemente deformante, cuya distorsión simboliza la médula conflictiva y traumática que sigue asechando y caracterizando el presente. Al mismo tiempo, esos recursos se cruzan con la obsesión memorialista argentina en sus principales planos, a la vez espacios públicos y privados: la familia y la colectividad del edificio que se superpone a la colectividad del país debido al estado de duelo.

La atmósfera de repetitividad, inercia y estancamiento del espacio y el tiempo del relato reproduce la sensación de incertidumbre e inmovilidad que a partir del periodo de la dictadura y posdictadura argentina

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 52. Los resaltados son míos.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>14</sup> Cfr. Fernando Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

<sup>15</sup> Cfr. Frederic Jameson, *Nostalgia for the Present*, en *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 88, n. 2, primavera de 1989, pp. 517-537.

constituye la médula conflictiva y traumática que sigue asechando y caracterizando el presente. A pesar de que *Ese verano a oscuras* no podría adscribirse al corpus que conforma la literatura de anticipación, cuya ventana temporal se fija entre 1985 y 1999, el texto, sin embargo, queparía dentro del corpus de textos que, según Fernando Reati, trazan una «arqueología de la endémica violencia argentina»<sup>16</sup>, ya que el trauma nunca olvidable dejado por las prácticas de terror durante el periodo negro se une a las cada vez más tristemente actuales problemáticas de feminicidio.

En este sentido, la inercia que interesa la diégesis y los personajes de *Ese verano a oscuras*, así como su trama, podría ser reflejo del que Elsa Drucaroff denomina el tabú del enfrentamiento<sup>17</sup>, como herencia dejada a la Nueva Narrativa Argentina, a la cual pertenece Mariana Enríquez, por parte de la generación militante. Dicho tabú produce inmovilidad, ausencia de movimiento signada por el terror, piénsese en el cuento «El aljibe»<sup>18</sup> donde la inercia se sustancializa en el personaje de Josefina, y como en el cuento que se acaba de citar, donde Josefina no se puede mover dentro de un auto que sí se mueve, interesa también en *Ese verano a oscuras*, la parálisis se declina en la ambientación exclusiva dentro del bloque de pisos y en la oscuridad forzada que inmoviliza a los personajes. La muerte protagoniza el texto, reflejada y amplificada en la muerte de las dos mujeres que, al quedarse sin solución y expiación, no hace sino remarcar esa sensación de inmovilidad que impregna la narración, ya que se apunta al vacío como condición existencial e histórica.

## ENTRE EL CRIMEN Y SU NORMALIZACIÓN

En el policial tradicional, el crimen opera como vacío, una ruptura en el orden social, que posibilita el tráfico de la narración y alrededor del cual se buscan los mecanismos para llegar a la solución,

<sup>16</sup> Fernando Reati, *Postales del porvenir...*, cit., p. 14.

<sup>17</sup> Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la post-dictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011, p. 355.

<sup>18</sup> Mariana Enríquez, «El aljibe», en *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 57-78.

y un restablecimiento del orden perdido. En esa dirección, la figura central del género negro, el detective, es fundamental, pues se llega, según Slavoj Žižek, al «verdadero principio de la historia solo hacia el final mismo cuando el detective es capaz de contar la historia completa en su forma normal, lineal, cuando se reconstruye lo que realmente sucedió»<sup>19</sup>.

Ahora bien, en el texto de Enríquez, no solo queda alterada la relación entre delito y detective porque no hay detective —y esto interesa relativamente—, sino que, sobre todo —y esto sí es interesante destacar—, el crimen no constituye un vacío, sino algo normalizado. Abrazando la perspectiva de Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito* (1999), dentro del horizonte de las protagonistas que coincide con el de la narración, el delito ya no es un elemento circunscrito y que empeña la función de límite simbólico entre prohibido y permitido, bien y mal, pertenencia y exclusión<sup>20</sup>, sino que satura todo el ambiente del relato como resultado de un proceso que, parafraseando a Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, coincide con su «apropiación [...] por medio de formas admisibles»<sup>21</sup>. Si por lo que concierne la sintaxis narrativa dicha apropiación se realiza mediante la construcción de la compleja isotopía mortífera antes citada, con respecto al contenido, esas formas de asimilación coinciden con la legitimación implícita de la recién acabada, desde la óptica del relato, dictadura militar y el proceso de erotización que sufren las biografías de asesinos seriales en el imaginario de las chicas protagonistas a través de la lectura.

Con respecto a la legitimación implícita de los crímenes de la dictadura, cuando las chicas insinúan que podían considerarse asesinos seriales a los dictadores, sus vecinos «se enojaron mucho [...] Es una falta de respeto lo que dicen. Mi mamá piensa eso, dije yo. Lo habrá dicho sin pensar, me contestaron. Otros callaban pensando que, durante la dictadura, al menos no se cortaba la luz»<sup>22</sup>. Otro indicio significativo de este tipo de normalización se nota en el cruce entre

<sup>19</sup> Slavoj Žižek, *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, London, The MIT Press, 1992, p. 58.

<sup>20</sup> Cfr. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.

<sup>21</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999, p. 73.

<sup>22</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 18.

la reflexión sobre el pasado dictatorial y la construcción del personaje colectivo de la policía. No solo se hace hincapié en su pasividad frente al doble feminicidio, sino que, además, al final del relato, cuando las dos amigas denuncian la presencia de Carrasco en la escena del crimen y la patrulla llega al edificio para rastrearlo se lee:

Uno de los agentes [...] nos quiso asustar diciendo que no debíamos inventar cosas, porque [...] el falso testimonio era un delito. También nos trató con desprecio y nos miró un poco las tetas [...] Nos dijo una pavada sobre el pastorcito mentiroso y el lobo y yo pensé lobo serás vos, no serás torturador vos, ningún policía de la dictadura estaba preso en esa época, peor que Carrasco sos vos, pensé y quise escupirlo pero me contuve porque sabía de lo que era capaz un policía<sup>23</sup>.

Con respecto a la erotización de los asesinos seriales y sus prácticas, la narradora cuenta que «de noche me rodeaba el cuello con mis propias manos, en la cama, la cabeza sobre la almohada, y pensaba que las manos eran las de Richard [Ramírez], y que él apretaba hasta sacarme todo el aire, hasta romperme las vértebras»<sup>24</sup>. Ted Bundy, asesino serial al que se le atribuyen más de treinta feminicidios entre 1974 y 1978, es el blanco de las proyecciones eróticas de Virginia, ya que a ella «siempre le gustaron los hombres convencionalmente lindos y secretamente violentos»<sup>25</sup>.

La erotización que los crímenes sufren dentro del imaginario de las protagonistas conlleva que también la relación con la escena del crimen queda afectada: a diferencia de los detective, tanto de la novela clásica como de la negra, las dos chicas no pueden optar por una posición de compromiso o excentricidad con respecto a la escena del crimen. No solo no hay un antes y un después marcados por el crimen, como en la novela policial, sino que tampoco hay un adentro y un afuera, sino que todo se funde y se confunde dentro de una situación de estancamiento común y compartido, con lo cual las chicas van a engrosar las filas de las víctimas del mal, de su seducción y de su inevitabilidad en América Latina, convirtiéndose en víctimas oblicuas.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 62.

El delito deja de ser un elemento puntual; es decir, circunscrito y delimitable tanto diégetica como discursivamente, sino que se extiende al ambiente entero de los personajes y a la narración, de manera que la distancia del crimen queda irremediablemente borrada y la relación misma con el crimen resulta alterada porque este no se concibe como un elemento externo a la comunidad. Preanunciado por la extensa isotopía de la muerte que atraviesa todo el relato. Esto conlleva una interesante inversión axiológica puesto que el crimen queda asumido como habitual frente a la excentricidad y a la demonización de elementos cotidianos, como pasa con el tratamiento que los habitantes del bloque de pisos dedican al kiosquero Pity por su homosexualidad<sup>26</sup> o la ya mencionada inservibilidad de objetos de uso común.

Los personajes están involucrados dentro de un ambiente y una atmósfera donde el crimen es la médula de la tensión que la anima, atrapados por un circuito del que es imposible salir y del que el asesinato de las dos mujeres no constituye sino una declinación ulterior. De aquí procede la inexistencia de la investigación: no hay nada que reconstruir no solo porque el criminal es manifiesto, sino también porque no hay resolución narrativa posible como podría ser la captura del responsable, ni solución posible, y esto hay que entenderlo evidentemente como reflexión política más amplia que apunta a la permanencia de una memoria luctuosa, herencia del pasado dictatorial, internalizada como presente perpetuo y recargada por la inexistencia de la pesquisa y el fracaso judicial. Además, contradiciendo otro de los postulados de las novelas policíacas caracterizadas por finales felices y por el desbarato del crimen y la derrota del criminal<sup>27</sup>, en *Ese verano a oscuras* no solo no se restablece el orden después del crimen, sino que se sugiere que no hay ningún orden a restaurar porque es el crimen lo que constituye el orden normalizado, lo cual proporciona otra explicación de la meticulosidad y la insistencia en la construcción del cronotopo del relato.

<sup>26</sup> Cuando Pity muere, su cuerpo no se admite en ninguna casa de servicios fúnebres probablemente debido a su homosexualidad, de modo que su familia decide velarlo en su departamento. Este elemento constituye un elemento ulterior que apunta a la imposibilidad de movimiento tanto para los vivos como para los muertos; todo se queda en el espacio reducido y claustrofóbico del bloque de pisos y sus alrededores.

<sup>27</sup> Cfr. Ernest Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, Minneapolis, Minnesora UP, 1984, p. 47.

Si según Francisco Leal, la novela negra trabaja con el anhelo de escribir desde el compromiso respecto a un terreno transgresor con el fin de reforzar la separación con este<sup>28</sup>, el texto de Enríquez, por contra, apunta a subrayar la ausencia y la imposibilidad de dicha separación, denunciando una contaminación política, social y moral que envuelve todo el tejido social y económico argentino y que ya no tiene marcha atrás.

La ausencia de pesquisa apunta a la carencia de sentido del crimen, en la feliz ambivalencia del término de significado y dirección, y se refleja en la consecuente falta de una narración lineal y de objetividad posible, ya que del relato del suceso se encarga una narradora adolescente que llena el vacío efectivo con hipótesis imaginarias y con chismes oídos por padres, amigos y vecinos. Y aquí reside precisamente el vínculo con la verdad, que resulta borrosa, porque contaminada por un secreto imposible de asir. La ausencia de verdad referencial se acompaña a la falta de verdad narrativa, que reverbera en la hibridación genérica del texto, construido a partir de la apropiación de datos biográficos reales de asesinos seriales estadounidenses que se van hilvanando con la historia ficticia.

Si la novela policial narra la transformación del crimen en su castigo, el policial latinoamericano pone en tela de juicio esa lógica y destruye la ley del género, a la vez que socava la fe en el sistema jurídico. En ese terreno, la versión del género en América Latina «se vuelve política»<sup>29</sup>, entendiéndose por política no un proyecto emancipatorio, sino una actitud crítica respecto a las instituciones y legalidad burguesa<sup>30</sup>. Sirviéndose de esa relación entre novela negra e ideología que sostienen el policial latinoamericano, el texto pone en escena uno de sus temas fundamentales; es decir la ruptura de la armonía entre sociedad, justicia y ley. Se retrata una sociedad donde la triada fundamental constituida por crimen, verdad y justicia aparece socavada desde el comienzo ya que se alude a la presencia del «crimen como producto de las instituciones políticas y sociales»<sup>31</sup>, por lo que no habría espacio legal

<sup>28</sup> Francisco Leal, *Consideraciones en torno a la novela negra. Tinta roja de Alberto Fuguet y Nuestro GG en La Habana de Pedro Juan Gutiérrez*, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, N. 231, abril-junio de 2010, pp. 325-343 (330).

<sup>29</sup> Ana María Amar Sánchez, *op. cit.*, p. 61.

<sup>30</sup> Cfr. Francisco Leal, *op. cit.*, p. 340.

<sup>31</sup> Ana María Amar Sánchez, *op. cit.*, p. 61.



ni legitimidad a la que recurrir. De aquí que en el relato la ausencia de resolución del asesinato coincida con la ausencia de un desenlace de la historia: el feminicidio se inserta dentro de una cadena de crímenes de la cual la narración en objeto constituye solamente un segmento, porque empieza antes del comienzo de la narración y no termina con el final del discurso.

La puesta en tela de juicio de la verdad se nota en el uso de expresiones verbales que remiten a la incertidumbre como «nadie sabía», «suponíamos»<sup>32</sup>, «nadie había escuchado»<sup>33</sup>, «en la tele sugerían»<sup>34</sup> y preguntas directas como «¿Será cierto lo del amante? [...] ¿Adónde iban a escaparse?»<sup>35</sup>. El rasgo huidizo de la verdad porque carente de objetividad culmina en la referencia al cadáver de la nena:

**Yo no la vi** colgada de la ventana. Con el tiempo mucha gente juró haberla vista, muy quieta, la cara contra el edificio, y las piernas separadas al aire, que se volvió un chiste **ese falso «yo fui testigo»**. Con certeza la vio el hermano de Pity [...] Levantó la cabeza y ahí estaba la nena, ahorcada con una sábana, colgando de la ventana [...] la cara golpeaba el edificio y hacía un ruido opaco y carnal, el de la nariz detrozándose con cada empujón de aire caliente [...] **nadie se explicaba** la resistencia de esta sábana y la falta de efecto del cuerpo pesado<sup>36</sup>.

La lógica deductiva y la acción, funciones de los detectives de la novela clásica de detective y de la novela negra (*hard-boiled*) quedan suplantados por una falta de lógica imaginativa fruto de las fantasías alimentadas por la lectura y el aburrimiento; las dos protagonistas, a raíz de su afición a lo negro, participan, recuerdan y completan las lagunas relativas a los hechos. En sus fantaseos Carrasco adquiere el semblante de Ramírez:

Esa noche no me pude dormir [...] pensé en Richard Ramírez. En sus ojos rasgados y su pelo oscuro, sus manos morenas, el cuerpo delgado y la sonrisa de dientes separados. Pero cuando cerré los ojos,

<sup>32</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 37.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 48. Los resaltados son míos.

Richard se transformó de a poco en Carrasco: casi olí el cloro de su piel húmeda después de nadar, sentí la humedad de su pelo que también llevaba un poco largo y escuché el filo del cuchillo contra el armazón de la cama<sup>37</sup>.

La vida imaginación de las chicas constituye un contrapunto de la trama inerte. Se produce por lo tanto una ampliación vertiginosa del rasgo ficticio no solo del relato, sino también del contexto de referencia, apuntando al vacío que sostiene la relación entre experiencia, memoria personal y colectiva y escritura.

La verdad deja de ser el horizonte político y objeto de lucha de la literatura, como postula Ricardo Piglia en sus propuestas para el nuevo milenio tomando como modelo la estética de Rodolfo Walsh, del mismo modo que ya no se elige un relato de la claridad. Por contra, la narración se funda en los rumores y en lo dicho por otros, testigos no confiables, y opta por una búsqueda deliberada de la imprecisión, confiándose como un terreno tambaleante de la doxa *versus* la certeza monolítica del episteme. La atmósfera de incertidumbre y de vacío que sostiene la ontología del cronotopo, por lo tanto, se extiende también a la sustancia discursiva de la narración, inhaugurado una ficción de segundo grado, si se asume que las habladorías ya responden a una contrucción ficticia.

Al mismo tiempo, en las líneas citadas se hace referencia a la sábana (el cadáver está ahorcado con una sábana), objeto inquietante y recurrente en la narración, ya que las mujeres estaban tapadas con la sábana cuando mueren a cuchillazos por mano de Carrasco<sup>38</sup>. La sábana que cubre el cuerpo, se revela un amparo ilusorio e ineficaz y se convierte luego en el soporte para atar el cadáver y exhibirlo. Es posible relacionar la sábana con la idea de verdad que el cuento vehicula, una verdad ineficaz, como la sábana que cubre pero no protege, porque sostenida por una justicia carcomida, y que, por ende, se convierte en una caja vacía que ya no sirve para guardar o custodiar sino que está sujeta a ser usada como le gusta o le conviene al más fuerte.

Así las cosas, el cadáver colgante no remite entonces solo a lo siniestro o lo fantasmal, mancha temática que según Drucaroff rige la

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 45.

narrativa de Enríquez<sup>39</sup>, sino que, en mi opinión, en una capa de significación más profunda, se convierte en metáfora de una desconcertante matanza de la historia que, a nivel narratológico, correspondería al abandono de la trama que Beatriz Sarlo teoriza (2007), entre muchas cosas, como la refutación de un orden de «los hechos» de la ficción<sup>40</sup> que, desde mi punto de vista, resulta especular a la imposibilidad de establecer un orden de los hechos referenciales.

## CUERPO Y VIOLENCIA DE GÉNERO

A partir de un cronotopo urbano expandido y disperso de monstruosidades y crímenes a la vez que claustrofóbico —no se sale del horizonte reducido del bloque de pisos ni de la temporalidad estancada por la falta de luz—, la narración brinda su aportación al debate sobre la problemática del cuerpo femenino como espacio de dominación y violencia.

La referencia al cadáver de la niña sirve como punto de arranque para ahondar sobre la naturaleza del crimen, ya que se trata del problema trágicamente actual del feminicidio, fenómeno social que, según Nora Domínguez (2013), protagoniza la literatura latinoamericana desde finales del siglo pasado<sup>41</sup>, y uno de los ejes temáticos fundamentales de la narrativa del crash según Francine Masiello (2000)<sup>42</sup>. En este sentido, desde el punto de vista de la sintaxis del relato, el asesinato funciona como un instrumento para enfocar la atención del lector sobre los cuerpos de las mujeres víctimas de maltrato y asesinadas.

Si por un lado, el cadáver colgante y ostentado como «como si fuera una bandera o como un signo de triunfo»<sup>43</sup> funciona como el espejo

<sup>39</sup> Elsa Drucaroff, *op. cit.*, p. 357.

<sup>40</sup> Cfr. Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 384-386.

<sup>41</sup> Cfr. Nora Domínguez, *Movimientos ficcionales y no ficcionales de la violencia. Crímenes de mujeres*, en «Aletria», Vol. 23, n. 1, 2013.

<sup>42</sup> Francine Masiello, *La insoponible levedad de la historia: los relatos best sellers de nuestro tiempo*, en «Revista Iberoamericana», Vol. LXXVI, n. 193, Octubre-Diciembre 2000, pp. 799-814.

<sup>43</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 49. La sábana vuleve modulada en el «trapo blanco» que envuelve el cadáver de Pity, amigo de las protagonistas, muerto por sida. La

de una cultura que solicita la exhibición desenfrenada de cuerpos para su objetivación visual<sup>44</sup>, por el otro, refleja esa dominante que Masiello (210) señala en el tratamiento del feminicidio en la literatura contemporánea; es decir, la disposición de los cuerpos femeninos como fuerza fundamental de los mecanismos de generación narrativa<sup>45</sup>. Dentro de ese campo de fuerzas que el texto articula, es posible individualizar una línea de resistencia femenina marcada por la apropiación e intercam-bio de las voces y cuerpos de las mujeres involucradas: las protagonistas son dos chicas adolescentes que fantasean con asesinos de mujeres y juegan a ser ellas mismas sus víctimas; cuando los feminicidios se realizan, son ellas quienes se encargan de guardar la memoria de las víctimas.

La narradora evoca el cuerpo esbelto y elegante de la mujer asesinada por el marido y relata su costumbre de afearse recogiendo el pelo:

La mujer de Carrasco era tímida y callada pero espectacular, como una modelo. Lo ocultaba, se afeaba a propósito pero era imposible no verla cuando subía y bajaba las escaleras con sus piernas fuertes, tenía los músculos entrenados y los brazos largos. Aunque llevaba el pelo atado, cuando pasaba su melena olía a flores de invierno y tenía los labios finos pero los dientes blancos<sup>46</sup>.

Estas líneas citadas se ciñen al binomio «bella y sumisa» que caracteriza una de las maneras privilegiadas de la construcción de la mujer, piénsese en los cuentos de hadas del siglo XIX por citar un ejemplo. El ocultamiento de la belleza femenina señala la adquisición por parte de la mujer de una estrategia de manipulación y control masculina que pasa por el cuerpo. El encubrimiento funciona simbólicamente como un velo que tapa, es una forma de cautiverio y que remite a la posesión del hombre, ya que el cuerpo cubierto remite al cuerpo de la mujer como espacio de dominio masculino.

noche del velorio, las chicas no pueden dormir porque «su cuerpo tan delgado bajo las sábanas nos había dejado nerviosas» (*Ibidem*, p. 61).

<sup>44</sup> Cfr. Susanna Regazzoni, *El cuerpo (re)escrito. Autoras argentinas del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2021, p. 160.

<sup>45</sup> Francine Masiello, *op. cit.*, pp. 804-808.

<sup>46</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 45.

Con respecto a la nena, Clarita, las chicas manifiestan una verdadera empatía: «Después de que Carrasco mató a su mujer y su hija, le pedimos a una vecina que nos enseñara el Padre Nuestro. Rezamos en la escalera. Yo lloré [...] Lloré sobre todo por la nena y su jumper verde, que le quedaba largo, seguramente porque era algunos talles más grande y, cuando lo compraron, habrían querido ahorrar y que le durara por algunos años»<sup>47</sup>. En este sentido, el texto presenta los mecanismos que destellan el cruce fundamental no tanto entre crimen y escritura, como quiere la tradición del género<sup>48</sup>, sino entre crimen y lectura. Las chicas se sienten también cómplices del crimen que condenan por vivir dentro del cerco de penumbras del mismo y por su afición a los asesinatos.

A través de los cuerpos, además, la voz de las mujeres asesinadas se infiltra en la narración en la frase siguiente: «[...] cuando alguien bajaba la escalera, a veces con una linterna, otras tanteando las paredes, **no nos prestaba atención**. **Nadie nos prestaba atención**»<sup>49</sup>. La repetición de la frase revela una distinta fuente de enunciación; si la primera se atribuye con certitud a la narradora quinceañera que subraya su condición de invisibilidad dentro de un ambiente difícil y problemático («cuando alguien bajaba, no nos prestaba atención»), la segunda frase junto con el cambio de pronombre (alguien-nadie) implica un ensanchamiento de la voz narrante que ahora engloba a las mujeres asesinadas y que se extiende, simbólicamente, a todas las víctimas de feminicidio. El texto queda fisurado y el narrador separado del enunciador, conectando la dimensión particular del relato con la universal. Al mismo tiempo, la comunión entre chicas vivas y mujeres muertas que sugiere el párrafo citado apunta al sentido de precariedad que las protagonistas comparten con las víctimas, espejo este de la realidad social y política transformada por el neoliberalismo que implica

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>48</sup> La relación entre pesquisa detectivesca interna e indagación sobre los mecanismos de composición narrativa del artefacto constituye uno de los postulados del género: «La investigación del detective se desdobra para revelar una exploración interna del texto que entabla un cuestionamiento sobre su propia composición y que busca sus propios límites genéricos. En estas novelas se resalta la imposibilidad de su narrativa» (Francisco Leal, *op. cit.*, p. 333).

<sup>49</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 24. Los resaltados son míos.

distintas formas de violencia que, como señala Judith Butler, establece una jerarquización de los cuerpos, distinguiendo entre cuerpos que valen y cuerpos que no<sup>50</sup>.

Incertidumbre existencial y persistencia de la muerte se rematan en la frase de cierre del relato, donde se lee: «[...] todos sabemos que las manchas de sangre son las más difíciles de limpiar, incluso cuando ya no es posible verlas»<sup>51</sup>. En la mención a la sangre confluyen y se juntan todas las víctimas de violencias que costelan la historia y la sociedad argentina, tanto las debidas al terrorismo de estado de la dictadura como las de los feminicidios; al mismo tiempo, la visibilidad deja de ser condición de existencia, sino que el relato remata con fuerza la objetividad de las muertes, que se quedan como tejido conectivo oculto y determinan el fracaso de cualquier tentativa de olvido o negación.

Así como pone en escena precisamente una sociedad sin relato, *Ese verano a oscuras* se configura como un texto sin relato; es decir, carente de una historia con una orientación; se trata, en cambio, de un relato destotalizado que ofrece un fragmento, parafraseando a Canclini de una visualidad sin Historia y sin historias<sup>52</sup>. El texto trabaja y reproduce «la huella de lo ingobernable» que domina la sociedad sin relato<sup>53</sup>, echando cables que quedan sueltos: hay un doble feminicidio pero no se logra atrapar al culpable ni conocer la razón del mismo, sino como chisme, hay hipótesis y rumores acerca del asesinato pero no hay una indagación que se propone como relación certera del mismo, según las chicas el asesino vuelve pero no se logra establecer si todo fue una sugestión de ellas o si trata de un hecho cierto. Finalmente, no hay ningún tipo de devenir, ni para los personajes —al final todos siguen en el mismo sitio donde la narración empezó— ni para la acción que colapsa sobre sí misma.

Cabe preguntarse, retóricamente por supuesto, si no estamos delante de un texto adscribible al régimen narrativo que Josefina Ludmer, en *Aquí América Latina. Una especulación*, denomina realidaddificación,

<sup>50</sup> Cfr. Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

<sup>51</sup> *Ese verano a oscuras*, p. 70.

<sup>52</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 22.

donde la superioridad inmanente de la ficción deja de ejercer su primacía en favor de una aptitud para conectar con lo real de manera novedosa, ni puramente ideológica ni ingenuamente documental<sup>54</sup>. El focus narrativo puesto en los feminicidios —crímenes que siempre existieron pero cuya dignidad ontológica y jurídica remonta a años más recientes— vuelve la narración el «futuro de un pasado»<sup>55</sup>, eso es la prefiguración de algo que detonará en el presente de la escritura; mientras que el pasado dictatorial aún transita en calidad de vestigio no del todo extinguido que ancla el presente en un duelo perpetuo.

## L'indagine e la sua negazione in *Cien botellas en una pared* di Ena Lucía Portela

Sabrina Costanzo  
Università di Catania

Nell'introduzione a un interessante volume dal titolo *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturas del policial*, Brigitte Adriaensen e Valeria Grinberg Pla lamentano la difficoltà di fornire una definizione esaustiva del *policial*, sottolineando che una delle conseguenze della grande vitalità del genere in America Latina è proprio la sua versatilità<sup>1</sup>. Le studiosse osservano come la copiosità della produzione poliziesca ispano-americana abbia dato luogo a una letteratura che —rispondendo a un meccanismo di appropriazione, di transcultura— gioca con i suoi principi costitutivi e rompe gli schemi prestabiliti per fondersi con altre tradizioni, dando così vita a un processo di rinnovamento e di ibridazione continuo. Alla luce di tali considerazioni, esse si chiedono fino a che punto sia appropriato continuare a parlare del poliziesco come di un genere e se non sia, piuttosto, opportuno considerarlo una particolare maniera di raccontare:

[...] tal vez el policial sea sólo un lenguaje, una mirada, que son puestos en acción, como una máquina simbólica más, en conjugación con otros modos de decir, de filmar, de representar la realidad<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Brigitte Adriaensen, Valeria Grinberg Pla, «Introducción a cuatro manos», in AA. VV., *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturas del policial*, Berlino, LIT, 2012, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Josefina Ludmer, *Aquí América Latina: una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2020, p. 20.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 22.