



**Sandra Beatriz Navarrete Barría**

*Universidad de Santiago de Chile*

sandra.navarrete.b@usach.cl

## **Aproximaciones a la violencia contra las mujeres en la narrativa de ficción latinoamericana reciente\***

### **Approaches to the Violence against Women in the Recent Narrative Fiction from Latino America**

#### **Resumen**

El presente estudio propone un acercamiento panorámico a un corpus de narrativas recientes que se aproximan al tema de la violencia sobre el cuerpo de las mujeres. Para ello nos concentraremos en un grupo de novelas de México, Colombia, Chile y Argentina que abordan esta problemática, desde distintos ángulos temáticos y matices estéticos. Este corpus, abordado en conjunto, nos permite trabajar bajo la siguiente hipótesis: las ficciones narrativas que elaboran la violencia actual contra las mujeres configuran un marco interpretativo renovador que viene a complejizar y amplificar las coordenadas de comprensión de este problema. Nuestro objetivo principal es analizar los distintos modos en los que estas narrativas van tejiendo una reformulación de lo que significa la violencia de género, en nuestro contexto latinoamericano actual.

#### **Palabras claves**

*Violencia; Cuerpo; Mujeres; Ficciones narrativas; Estética.*

---

\* Este artículo se enmarca en el Proyecto Fondecyt N°11180079, “Intersecciones entre violencia y género en las narrativas recientes de Latinoamérica: hacia una estética intersticial”, del cual soy investigadora responsable.

## Abstract

This study proposes a panoramic approach to the recent narratives that represent the theme of violence against women's bodies. To this end, we will focus on a group of novels from Mexico, Colombia, Chile and Argentina that address this issue from different thematic angles and aesthetic nuances. This corpus allowed us to work the following hypothesis: the recent narrative fictions that draw up the violence against women configure an innovative interpretative framework of interpretation about this issue that lay out and expand the ways of understanding the violence. Our main aim is to explore and analyze the different ways in which these narratives weave a reformulation of the meaning of gender violence, in our current Latin American context.

## Keywords

*Violence; Body; Women; Narrative Fictions; Aesthetics.*

## Introducción: Panorama del corpus

Cuando en el año 2000 aparece en el Basurero Municipal de Guatemala el cuerpo desnudo de una mujer envuelto en plástico transparente, la conmoción general se apacigua al evidenciarse que es una performance de la artista Rosa José Galindo. De alguna forma, la violencia que proyecta en escena disminuye al tratarse de una ficción, aunque esté puesta al servicio de la denuncia social y busque remecer conciencias en un país como Guatemala, en donde las mujeres son violentadas y asesinadas a diario, al igual que en México, segundo país elegido por la artista para llevar a cabo su performance titulada “No se pierde nada con nacer”.<sup>1</sup> El artificio de esta puesta en escena la transforma en digerible, al situarla justo en ese punto limítrofe en el cual la obra reclama su máxima expresión de realidad, hasta casi con/fundirse con la misma, pero a la vez, genera distancia al reflejar su mecanismo, señalando un título y el nombre de la creadora y *performer*.

---

<sup>1</sup> Se presentó en el 9no. Festival de Performance. Ex-Teresa Art Actual. Zócalo de la Ciudad de México, México, 2000) y en el Segundo Festival del Centro Histórico. Basurero Municipal, Guatemala, 2000. Para más información, ir a [www.reginajosegalindo.com](http://www.reginajosegalindo.com)

Algo similar ocurre en el campo de la literatura, específicamente, en el de la narrativa de ficción reciente en Latinoamérica y el Caribe, dentro de la cual se están haciendo escuchar los temas de violencias contra las mujeres, desde una fuerte vocación realista. Distinguimos, por ejemplo, las narrativas colombianas, mexicanas, argentinas, chilenas, guatemaltecas, salvadoreñas, entre otras, que se esfuerzan por visibilizar esta compleja realidad actual. En este sentido, trabajan con acontecimientos muchas veces reales, desde una búsqueda en archivos criminalísticos y periodísticos, pero también, a partir de la invención de personajes y tramas, no obstante, siempre se enmarcan en contextos reconocibles como reales: se definen ciudades, barrios, espacios, entre otros. Por otro lado, son novelas que se encargan de otorgarle un nuevo lugar a las víctimas y a los victimarios, en tanto miembros de una compleja trama de poderes y dominios, presentando nudos de violencia amarrados a un sistema de organización social y económico que devalúa el cuerpo femenino, configurándolo como conjunto de cuerpos desechables.

Entre las novelas que podríamos acotar en un corpus como este, y sin pretensiones de exhaustividad, tenemos, en Argentina, *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer, *La virgen cabeza* (2009) y *Le viste la cara a dios* (2020) por Gabriela Cabezón, *Cometierra* (2019) de Dolores Reyes y *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, a la que no podríamos calificar como novela propiamente tal, sino que como crónica. En Colombia encontramos *La novia oscura* (1999), *Delirio* (2004) y *Los Divinos* (2018) de Laura Restrepo, *La cuadra times* (2015) de Gilmer Mesa, por otro lado, podemos distinguir producciones que abordan, desde una mirada romantizada, las relaciones entre mujer, prostitución, violencia y narcotráfico, como lo son *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sin tetas no hay paraíso* (2005) de Gustavo Bolívar. En México, destaca la crónica *Huesos en el desierto* (2002) de Sergio González, *Morena en rojo* (1994) y *Qué raro que me llame Guadalupe* (2014) de Miriam Laurini y *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor. Y en Chile, *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit, *Racimo* (2014) de Diego Zúñiga y *Dame pan y llámame perro* (2020) de Nicolás Poblete.

Al revisar los corpus narrativos recientes, nos llama la atención la amplitud de perspectivas y aristas incluidas para tratar la violencia de género, convirtiendo el relato en una cartografía compleja de inscripciones de opresión en el cuerpo de los personajes femeninos. Estas inscripciones van mucho más allá del espacio diegético, es decir, no se explican exclusivamente a partir de los acontecimientos narrados, sino que apelan a violencias históricas contra las mujeres; a los modos en que estas violencias han sido representadas por el canon literario; al archivo criminalístico y periodístico puntual de ciertos casos, entre otros aspectos. Por ejemplo, la novela *Racimo* (2014) de Diego Zúñiga trata sobre la seguidilla de asesinatos de mujeres y niñas acaecidos en Alto Hospicio, comuna de Iquique, Chile. Los acontecimientos de la novela se inspiran en hechos reales ocurridos entre 1998 y 2001, que el autor se encargó de investigar para darle un trasfondo archivístico a la historia, pero sin rendirle necesariamente tributo al hecho policial del caso.

Otra novela chilena de nuestro corpus es *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit, que relata la vida de una joven mujer y su restringido vaivén entre el departamento del ‘bloque’<sup>2</sup>, espacio en el que vive junto a su madre y hermana, y el cibercafé en donde trabaja “bajándose los calzones”. Este ambiente es constantemente asediado por las fuerzas especiales, las que inundan de violencia y temor a estas víctimas. La narración constituye un esfuerzo discursivo por simbolizar dicho miedo tatuado en el cuerpo mismo de la protagonista, pero también, en el de todos los habitantes de los bloques, apelando a una violencia sistémica e histórica sobre los barrios marginales chilenos. Estos elementos aparecen también en la novela de Nicolás Poblete *Dame pan y llámame perro* (2020), inspirada en la trágica muerte de dos mujeres -madre e hija- tras ser atacadas

---

<sup>2</sup> En Chile se le llama Bloques a las construcciones habitacionales que agrupan a un conjunto de personas organizadas en edificios de tres o cuatro pisos, con pequeños departamentos para cada familia. Los Bloques emergen como parte del Programa Vivienda Básica, impulsado por el Estado, con el objetivo de la erradicación progresiva de los campamentos o tomas ilegales.

por una jauría, hecho real ocurrido en el año 2010, en un sector rural de Santiago de Chile. En la obra se ficcionaliza el contexto de violencia y opresiones que habitaban las víctimas, en donde su trágica muerte solo significó un último y desafortunado eslabón.

En la narrativa colombiana, se observa un mayor volumen de producción ficcional sobre las violencias contra las mujeres y la mayoría entrelazan este flagelo con el propio del narcotráfico. Este es el caso de la novela *La cuadra times* (2015) de Gilmer Mesa que nos cuenta la historia de venganza de Claudia, una mujer que ha sido violada colectivamente por un grupo narcotraficantes y sicarios, en un aberrante acto concertado, justamente, por Denis, el novio de la víctima. El relato se sitúa en el barrio de Medellín, que funciona con su propia dinámica y en donde impera una violencia laberíntica, de la cual sus habitantes no pueden escapar. Otras novelas colombianas que sitúan el cruce entre cuerpos femeninos y violencia son *Hot sur* (2012) y *Los Divinos* (2018), ambas de Laura Restrepo, autora que ha dedicado gran parte de su producción literaria a estos temas. La primera nos narra la historia de María Paz, una mujer latina que llega a Estados Unidos cargada de sueños y anhelos. Esta novela de frontera muestra el panorama de los inmigrantes latinos y los obstáculos que deben soslayar. Es una crítica profunda al sistema capitalista y a la discriminación que sufre la comunidad inmigrante en Norteamérica, especialmente, las mujeres. Por su parte, *Los Divinos* es un intento por responder, a través de la ficción, a la pregunta en torno a qué pequeños actos sucesivos y qué redes cómplices pudieron permitir un crimen femicida real como el que consternó a la población colombiana en el año 2016. Nos referimos a la horrenda violación, tortura y posterior asesinato de una niña de siete años en Bogotá. Esta novela nos lleva a observar el feroz contrapunto entre la víctima, una niña indígena, paupérrima y vulnerable, y el victimario, un arquitecto de la clase alta colombiana, con importantes contactos políticos.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Nos referimos al femicidio de Yuliana Samboní, una niña de siete años que vivía en los arrabales de Bogotá, lugar desde donde fue secuestrada por el primo del asesino, Rafael Uribe Noguera, quien fue condenado a 58 años de cárcel.

En Argentina podemos citar a *La virgen cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón que se sitúa en la vida marginal de la villa El Poso, en donde habita Cleopatra, una popular travesti y devota fiel de la Virgen. Hasta este sector, llega Qüity, una periodista interesada en cubrir el caso de Cleopatra y sus encuentros místicos con la Virgen. En este espacio se desarrolla más que un crudo relato realista de barrio rojo, una narración carnavalesca dada por la mixtura entre festividad religiosa y sexual, en la que se filtran acontecimientos crudos con un claro afán referencial, que apunta al tráfico de personas, prostitución obligada, abuso y explotación sexual de menores, además de la violencia policial. Otro ejemplo es *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer que narra la historia de una joven secuestrada en una casona, ubicada en la inmensidad de la pampa sojera argentina, que funciona como punto de captación y reclusión de adolescentes, develándose una compleja red de trata de personas, en donde están comprometidos, desde un grupo de campesinos hasta la misma institución policial. Finalmente, podemos citar *Chicas muertas* (2014) de Selva Almada, crónica que investiga tres femicidios al interior de la República Argentina durante la década del ochenta. Desde el primer capítulo, la autora clarifica las interrogantes que la motivan, ¿qué tienen en común estos tres asesinatos? ¿cuáles son las causas de su impunidad? Y ¿cuáles son las repercusiones de estos crímenes? Como todo ejercicio de memoria, la ficción ineludiblemente se filtra por los recovecos de la escritura.

En México, existe una producción cultural bastante extensa en torno a la violencia extrema contra mujeres. Una obra representativa de este espectro es *Huesos en el desierto* (2002), crónica del periodista Sergio González, quien se dedicó a investigar los numerosos feminicidios acaecidos en Ciudad de Juárez desde 1993. Todo el extenso material recolectado ayuda a conformar una narrativa heterogénea, cruda y exhaustiva, pero que, al igual que la crónica de Selva Almada, es atravesada por la constante interrogante de las motivaciones de los crímenes y de reflexiones en torno a las distintas complicidades, indolencia del estado y morbosidad de los medios. La obra de González marca un hito en México en tanto visibiliza el horror sufrido por estas mujeres y sus familias, así como también de la

impunidad permitida por las autoridades, justicia y fuerza policial. Otra de las autoras que ha problematizado la violencia en contra de cuerpos feminizados en México es Myriam Laurini, quien con *Morena en rojo* (1994) y *Qué raro que me llame Guadalupe* (2014) ha contribuido desde la narrativa de corte policial. La primera cuenta la historia de la Morena, una periodista que habita la frontera norte mexicana y que va contando pequeñas historias de mujeres marginadas y violentadas. Paralelamente, se desarrolla la historia de la propia Morena en su devenir detective que intenta dismantelar una red de explotación sexual y tráfico de órganos de menores. De esta forma, la novela se convierte en una panorámica sobre cómo funciona en este territorio la subyugación de los cuerpos feminizados e infantiles. La segunda novela de Laurini aborda el mundo de la prostitución a través de la historia de Berenice, una adolescente de 16 años que está inserta en este duro ambiente desde su nacimiento, al ser hija de una prostituta. La historia se desarrolla en un Hotel, espacio en el que funciona el narcotráfico, esclavitud sexual y un cúmulo de abusos cotidianos que rodean a la protagonista. Una última novela que creo importante citar en este corpus es *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, pues nos permite observar las variables temáticas y estéticas que se han ido gestando en el tema hasta ahora. Esta novela se inspira en un hecho real ocurrido en México, el hallazgo del cuerpo de una reportera en un canal de riego de un cañaveral, asesinada por su amante. Se dijo en su momento que la víctima le hacía brujería a su amante y, a partir de este detalle, Melchor construye al personaje de la Bruja, mujer que hereda esta práctica de su difunta madre. La novela gira en torno a la indagación en las causas y los responsables del crimen, pero al mismo tiempo se van hilvanando las características de este ambiente rural, cargado de acontecimientos sórdidos: violaciones, drogadicción, comercio sexual, entre otros.

Al poner sobre la mesa estas narrativas, nos damos cuenta de que dejan entrever algo en común que no puede ser calificado, simplemente, como violencia de género o violencia contra la mujer, en tanto, se configura entrelazada a un conjunto de problemas sociales actuales, desarmando el estereotipado escenario de

la violencia intrafamiliar y doméstica. Se abordan temas como la tortura y la violencia sexual, dentro de los parámetros de la trata de personas, la prostitución de menores, la esclavitud laboral, el tráfico de órganos, entre otros flagelos derivados del avasallante neoliberalismo que funciona aquí, más que como un telón de fondo, como un prisma obligado de las tramas actanciales y espaciotemporales que nos ofrecen estas narrativas. Por otro lado, constituyen un ejercicio crítico hacia ciertas temáticas y discursividades que se han ido hegemonizando en la literatura de la violencia, proponiendo una mirada distinta. Con esto nos referimos a discursividades que han sido objeto de líneas de investigación en literatura, por ejemplo, a la violencia en su relación con el crimen y su despliegue en géneros como el policial, la novela negra, crónica y narconovela. Otra narrativa de violencia que ha sido muy estudiada es la de violencia política dictatorial, trabajada por diversas ficciones de la memoria, autoficciones y testimonios, prolíferos desde los noventa en adelante. Distinguimos también la violencia estructural que focaliza fuertemente lo marginal en la novela social, novela comprometida y novela o crónica urbana, entre otras. En función de lo anterior, advertimos en las obras de nuestro corpus una elaboración que no se agota en el cruce de diferentes elementos -ya sea mezclando géneros narrativos o engrosando las circunstancias que contextualizan estas violencias- sino que abren un espacio intersticial para focalizar aquellos aspectos que han permanecido en las sombras y que no alcanzan a emerger en la problematización de la violencia contra las mujeres, en ese ‘entre’ que no se abarca cuando se jerarquizan las opresiones o se privilegian ciertas estructuras formales para contarlas.

### **El espacio intersticial de la violencia contra cuerpos feminizados**

Michel Foucault es uno de los autores que ha trabajado ampliamente la noción de intersticio. En su estudio “Nietzsche. La genealogía y la historia” (1983)

explica que la genealogía se opone a la búsqueda del origen, en tanto, no hay un solo origen ni una única verdad asociada a dicho origen. En este sentido, en la lectura de Godoy, la genealogía foucaultiana propone una indagación diferente y no lineal, que implica “ir derechamente a la singularidad de los eventos, descargados de todo horizonte finalista, para echar luz sobre sus discontinuidades y recurrencias” (Godoy 110), y en su labor, lo intersticial cumple un rol fundamental. La búsqueda genealógica no se dirige a la procedencia, sino a la emergencia de aquel espacio que permite la confrontación y el surgimiento de algo nuevo, algo que permanecía oculto en las interpretaciones tradicionales. Un no lugar, una pura distancia (Foucault, en Godoy 109).

El cuestionamiento a la búsqueda de un origen para comprender la realidad es también una propuesta del filósofo Giles Deleuze, para quien el sentido surge siempre del caos infinito, en el momento en se realiza un corte o se traza un plano en dicho caos. De esta manera, el sentido solo surge como ejercicio del pensamiento, siempre en el ‘entre’ de algo, de un espacio que se abre en el sinsentido: el intersticio. Es en la teoría crítica que Deleuze desarrolla sobre el cine, en donde despliega mayormente los alcances de este concepto, en tanto el autor advierte que el lenguaje artificial cinematográfico permite potenciar otras formas de acercarse a la realidad, que no demandan una representación total o verdadera de la misma. Específicamente, en la organización de las imágenes que dan vida a un filme, el intersticio cumple una labor importante al configurar un corte no consecutivo en la línea de sentido, creando un espacio entre las imágenes que remite tanto al afuera de la historia -a la realidad- como al abismo de sentido- la dispersión, el pliegue- dentro de la obra, en tanto potencia nuevas asociaciones interpretativas: “El corte, o el intersticio entre dos series de imágenes, ya no forma parte de ninguna de las series: es el equivalente de un corte irracional, que determina las relaciones no conmensurables entre imágenes” (Deleuze 283). Ambos autores se apoyan en la figura del intersticio para explicar aquel espacio que ha estado siempre presente, pero de una manera soterrada, en tanto los paradigmas del conocimiento, ya sea histórico o estético, no se habían detenido a problematizar su importancia. El

intersticio constituye para estos autores un lugar fundamental para analizar de manera diferente, disciplinas como la historia o el cine, pero también, para repensar las formas de conocer y de acercarnos al mundo que nos rodea.

En un sentido cultural y propiamente latinoamericano, Ana Pizarro utiliza la metáfora del ‘entre’ para explicar otras maneras de acercarse a las transformaciones culturales, en general, y a las discontinuidades y emergencias de la literatura, en particular. Es así como Pizarro explica que hay que entender la literatura como un proceso cultural y no como una línea evolutiva que contemple la consecución de etapas o la delimitación estricta de formas literarias. En dicho proceso, los espacios del entre son la clave que permite aproximarnos a los intercambios y flujos culturales que dinamizan constantemente la producción literaria y la emergencia de nuevas textualidades. De esta forma, los intersticios abren un espacio para las relaciones y el contacto entre culturas diferentes, como, por ejemplo, las fronteras:

En la frontera se genera un espacio de entre-lugar, donde la negociación moviliza niveles desiguales de aceptaciones, rechazos, transformaciones” (Pizarro 211). Estos procesos de interferencia desbordan en la misma literatura, que se entiende entonces como un constante proceso de “construcción de unidades a partir de textos, datos, fragmentos. Es decir, construcción también a partir de los espacios vacíos entre ellos”. (Pizarro 71)

Proponemos que el corpus de novelas seleccionadas constituye un panorama alternativo y novedoso que abre espacios intersticiales a distintos niveles narrativos y que a través de ellos podemos problematizar y, en definitiva, comprender de una manera más amplia y compleja el crudo fenómeno latinoamericano de la violencia contra las mujeres. La figura de lo intersticial nos permite ir desplazando nuestros análisis por distintos matices representacionales

que articulan la violencia contra las mujeres con otras problemáticas latinoamericanas. A continuación, daremos una revisión de conjunto para observar cómo funcionan estos espacios intersticiales de la violencia contra las mujeres en algunas de las novelas de nuestro corpus, proponiendo una clasificación amplia, que nos permite indagar en distintos “entres” y acentuar sus similitudes y diferencias.

### **Intersticios narrativos. La escritura entre géneros**

El primer espacio intersticial detectado en las novelas leídas es el correspondiente al que se produce en el cruce de géneros narrativos y lo acotamos en tanto este gesto estético se observa en varias de las obras, mezclando la ficción con elementos de la crónica periodística, urbana, o con lo testimonial, pero también, produciendo mixturas entre subgéneros ficcionales, como lo son el policial y la novela negra, la narco-novela, la narrativa marginal, las ficciones de la memoria, entre otras. Si bien, el despliegue de los cruces entre estilos narrativos no es algo novedoso, sí es importante destacarlo en tanto son parte del dinamismo literario, en general, y de ciertas propuestas de sentido específicas para la violencia contra las mujeres latinoamericanas, en particular. En función de esto, hacemos eco de las interrogantes que postula Garrido en torno a la centralidad de la pregunta por los géneros en los estudios literarios: “¿Cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras? ¿Cuáles son los temas que pueden ser tratados en una determinada estructura o cuáles aquellos que, de hecho, no se han intentado nunca o sus intentos han resultado fallidos?” (Garrido 25-26).

Para Ana Pizarro, el ‘entre’ en las narrativas está siempre ligado a la inclusión de otros discursos y realidades, “la escritura autoriza otras voces, las voces de los intersticios” (96) entendiendo esas voces otras como excluidas por los discursos hegemónicos. “Los géneros del canon tradicional se interceptan, se

intersectan, se superponen, se soslayan en juegos de autorizaciones y transgresiones” (97). En este sentido, más que la significación de la mixtura de estilos narrativos como resultado del proceso cultural que supone el fenómeno literario, lo que nos interesa indagar al apuntar estos cruces es el efecto que se quiere alcanzar con ellos, como mecanismos estéticos de connotación simbólica y social. En otras palabras, explorar cómo impactan estas mixturas en la representación de la violencia contra las mujeres, dentro de un marco de interpretación sociocultural. Para ello analizaremos la apertura de estos intersticios en algunas de las novelas de nuestro corpus.

Uno de los principales elementos que se incorpora en las novelas estudiadas es el policial, entendiéndolo por ello, muy ampliamente, al subgénero que se estructura a partir de una incógnita de algún tipo de crimen, el cual se va resolviendo paulatinamente en el transcurso de la novela. Esta estructura, en términos actanciales, está determinada principalmente por un detective, un criminal y una víctima. Ahora bien, y basándonos en Todorov hay una distinción importante que precisar a la hora de hablar del género policial y es la relativa a la novela negra, la cual se diferencia en tanto propone un suspenso que abarca todos los niveles de la obra, mientras en la novela policial clásica o novela de enigma, se genera una suerte de contrato de lectura que garantiza la resolución del misterio. De este modo, la novela policial clásica desarrolla la curiosidad más que el suspenso, en tanto el crimen ha ocurrido antes del relato, en cambio en la novela negra, el relato coincide con la acción y se acentúa así el suspenso: “Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma, pues sus personajes principales estaban, por definición, inmunizados: nada podía ocurrirles. La situación se revierte en la novela negra: todo es posible y el detective arriesga su salud, si acaso no su vida” (Todorov 37).

En las novelas de Miriam Laurini -*Morena en rojo* (1994) y *Qué raro que me llame Guadalupe* (2014)- hay varios puntos de inflexión que demarcan cruces con diferentes estilos narrativos, siendo el principal -reconocido ampliamente por

la crítica- el marco formal propio de la novela policial.<sup>4</sup> Ambas novelas se pueden leer en serie, en tanto la protagonista de la primera aparece al final de la segunda y entrelaza ambas historias. Se trata de la Morena, reportera que posee un cúmulo de relatos testimoniales de una serie de mujeres vulnerables que fue conociendo a lo largo de su vida. Siempre quiso contar sus historias través de un manuscrito, pero nunca lo concretó, no obstante, accedemos a ellos a través de esta novela, la que comienza con el encuentro entre Laurini y la Morena, en un viaje en avión.

Este contrato de verosimilitud con el lector nos dice mucho sobre el alcance referencial que pretende lograr la autora con su obra, que aborda principalmente problemas de trata de personas, prostitución obligada y tráfico de órganos contra jóvenes y niños pobres en México. Es así como accedemos a estas historias, en una cartografía amplia de distintos retratos de violencia, mientras al mismo tiempo, nos acercamos a un complejo misterio que involucra niñas desaparecidas, bandas de prostitución, narcotráfico, entre otros. “Voy a escribir lo que crea que debo escribir. Si quiero participar es porque considero que la prostitución de niños es una aberración intolerable que nos salpica a todos, que hay que combatirla para no ser cómplices silenciosos” (Laurini, *Morena* 122) -nos dice la Morena en la novela, ante la constante censura a la que se enfrenta como reportera, al querer publicar sobre estos temas. Y lo leemos en clave de eco de lo que la misma Laurini ha expresado en variadas entrevistas respecto de su obra. Este deseo consigue una suerte de justicia poética al ser la misma Morena quien, en la novela posterior -*Qué raro que me llame Guadalupe*- consigue desbaratar un centro de prostitución obligada y una red de pedofilia, al internarse en este prostíbulo clandestino y reportear en el anonimato, arriesgando su vida, tal como Todorov advierte para la novela negra.

---

<sup>4</sup> Así, por ejemplo, Ramírez y Fernández incluyen la obra de la autora en una compilación de estudios dedicados a la narrativa policial mexicana. Me refiero al libro compilado por ambos académicos: “El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana” (2005), acotado en la bibliografía de nuestro estudio.

Respecto de los modos en que Laurini inserta lo policial en ambos relatos, podemos decir que en las dos tramas encontramos uno o más crímenes a investigar, asimismo, aparecen varias víctimas y criminales. En este sentido, un primer punto de distinción apunta a la pluralidad del espectro de esta triada crimen-víctima-criminal, para ampliarlos a una intrincada red de violencias, en las que el motivo de los crímenes no se puede reducir a uno y, por lo tanto, tampoco, su resolución. De esta forma, el estilo policial permite abrir una ventana hacia violencias estructurales difíciles de roer. Para Fernández, el ejercicio de torsión del género policial se produce en *Morena en rojo* en tanto se amplían los motivos del crimen, aludiendo al asesinato de un policía en manos de una mujer que había sufrido graves violencias desde su infancia y que fue secuestrada de adolescente para ejercer prostitución obligada, justamente por el ahora comandante de policía. De este modo, “lo que se identifica son las estructuras sociales, económicas y culturales que hacen que María Crucita asesine al comandante Videla y no la identidad del delincuente o las razones personales por la causa del crimen, característica tradicional de la novela policiaca” (Fernández 135).

Otra forma en la que Laurini fisura el relato policial clásico es a través de la figura del policía corrupto, que aparece en ambos relatos. De este modo, ya no nos enfrentamos al policía tras el crimen, sino que lo contrario, aquel que lo promueve y encubre desde la institución misma. Tal como Videla, van apareciendo otros policías que participan en estas redes de violencia, y de esta forma, en *Qué raro que me llame Guadalupe* se hace clara referencia a las distintas maneras en las que la policía colabora con la red de prostitución, así por ejemplo, Dalila -una prostituta de El Universo- explica “Me sale más caro pagarte a ti que darle una mordida<sup>5</sup> a los comanches” (23)<sup>6</sup> para alegar el alto porcentaje que le cobraba su cafiche, a lo que este responde: “Fíjate que ahí sí no sé, Dalila, la tira está cada día más exigente. Gimotean con las mordidas que dizque deben surtir para los

---

<sup>5</sup> Mordida: coima.

<sup>6</sup> Comanches: comandantes

superiores y te aprietan el cogote” (23). En este sentido, la figura del policía ya no cumple una función anti-criminal, no obstante, este rol no queda hueco y la estructura de la trama que promueve la persecución y develamiento del crimen es aquí activado por personajes femeninos, que es el mismo para ambas novelas: la *Morena*, ella es quien, en definitiva, asume el rol detectivesco, destacándose lo peligroso de esta labor, tanto porque es la única que se decide a hacerlo, como por el hecho de que sea mujer. Aquí es fundamental consignar que el rol femenino en las novelas policiales latinoamericanas ha ido creciendo desde el siglo XX hasta la actualidad y, tal como expresa Mirian Pino, a través de un despliegue más activo y protagónico, las novelas negras latinoamericanas contemporáneas “ubican a la mujer en otro lugar, desde la casa a la calle, de la secundariedad a la resolución de los enigmas, del silenciamiento del mundo doméstico al grano de la voz urbana, de la política doméstica a una mayor visibilidad” (4).

En definitiva, tal como pudimos observar el estilo policial inscrito y modificado en estas novelas permite expandir la representación de la violencia contra las mujeres hacia una pluralidad, tanto de víctimas como victimarios, de crímenes y de razones que los posibilitan, enmarcándolos en un contexto social, cultural y de clase, entre otros factores. Dentro de este marco, la impunidad de los crímenes y la imposibilidad de resolver los elementos que potencian estas violencias, al ser de índole estructural, construye un soporte complejo y desolador para la violencia contra las mujeres.

Otros de los géneros que son incluidos en las tramas narrativas de nuestro corpus son los no ficcionales, como el testimonial y la crónica, cada uno apuntando a temáticas sociales específicas, destacándose el de la memoria. Así, por ejemplo, en *Morena en rojo* se describe el secuestro de la protagonista en clave testimonial, cuando ésta se encontraba muy cerca de descubrir el meollo de la red de tráfico de menores. “Sentí el caño de una pistola en el cuello, la quitó, levantó un poco la capucha y sentí el frío del metal y el dolor por la presión de la pistola que se hundía en la carne. ‘Verdad, negra, que a las putas como tú hay que echárselas a la primera’” (169). De un modo similar, en *Qué raro que me llame Guadalupe* la

narración se detiene insistentemente en el trabajo espacial del Hotel El Universo, prostíbulo clandestino que servía también para el secuestro de menores en el macabro sector denominado Kínder: “Cometí un error, tendría que haberlo hecho más grande” (96). De este modo, se elabora tanto espacial como actancialmente el Kínder como un centro clandestino de tortura y prostitución, estableciendo vínculos con la violencia genérico-sexual que sufrieron las mujeres en tiempos de dictadura.<sup>7</sup>

Aparte de lo testimonial, y muy ligado a esta forma narrativa, encontramos el cruce de lo ficcional con la crónica de tinte periodístico en varias de las novelas analizadas, en las que el personaje protagónico habla en primera persona para relatar los acontecimientos. Tal como ocurre en la crónica, el personaje que asume el rol periodístico actúa como testigo inmediato de los hechos, formando parte de ellos desde el comienzo. Ahora bien, y tal como explica Montes, las características de este género son difíciles de determinar, en tanto la crónica es “un sistema escriturario resbaladizo y poco definido que [...] se postula como transgresora de las normas, inestable, híbrida, o impura” (2).

*Racimo* de Diego Zúñiga, desarrolla un cruce interesante entre lo policial y la crónica periodística, y si bien nos encontramos con un narrador omnisciente, este comienza su relato en el momento en el que el protagonista -el fotógrafo Torres Leiva- se convierte en testigo de un crimen y la narración focaliza los sucesos desde este personaje: “Un cuerpo a un costado de la carretera: una silueta, el pelo largo hasta la cintura, una mochila, un jumper, los focos del auto que la iluminan en medio del desierto de la noche” (15), se trata de la única sobreviviente de una serie de feminicidios. Es así como en esta obra, lo periodístico no solo se realiza en su forma, sino que también en su dimensión referencial, al basarse en los feminicidios de catorce niñas acaecidos en Alto Hospicio, Chile, entre 1998 y 2001, con un solo criminal confeso hasta la fecha. El trabajo estético de *Racimo* posibilita una revisión y problematización del caso, ejercicio que la crónica roja de estos crímenes no

<sup>7</sup> Recordemos que la autora es argentina radicada en México. En este sentido, el personaje del Comandante Videla también es un punto de referencia a estos tiempos.

permitió en su momento. De este modo, la novela no busca una resolución definitiva del caso, sino que levanta una mirada crítica al proceso de investigación de este, destacando la inconformidad del actuar de la justicia y haciendo eco de las demandas de reapertura de la investigación, por parte de los familiares de las víctimas, otorgando voz y validez a estos reclamos.<sup>8</sup> Esta mirada crítica, Zúñiga la construye a través de un relato espectral que confunde los acontecimientos y distorsiona el misterio. Este punto es el que a nuestro juicio consolida los sentidos del suspenso propio de la novela negra y permite a la vez un ejercicio memorialístico, en el que Torres Leiva actúa como prisma focalizador de esas memorias otras que han quedado en una suerte de desenfoque: “Afuera de Urgencia, un grupo de mujeres ha puesto un lienzo con la palabra “justicia”. Llevan colgadas en sus cuellos las fotos en blanco y negro de unas niñas” (Zúñiga 77). Aquí, y tal como ocurre en *Qué raro que me llame Guadalupe*, se articula un símil con las violencias genérico-sexuales sufridas por las mujeres en dictadura.

Finalmente, una novela que nos gustaría destacar en tanto incluye elementos de la crónica es *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón, obra en la que, si bien, los acontecimientos no se basan en un caso verídico, sí está muy presente la descripción de un espacio y hechos que refieren a una realidad argentina ampliamente conocida: la vida popular en el conurbano de Buenos Aires, con toda su marginalidad descrita espectacularmente. La novela configura una voz enunciativa compleja que se desliza por la crónica, al ser la narradora -Qüity- una periodista que intenta postular a un premio con su investigación sobre La Villa El Poso, específicamente, sobre una travesti llamada Cleopatra, de quien dicen tiene el don de hablar con Dios. Sin embargo, es justamente la misma Qüity -quien no termina de ser periodista ni Licenciada en Letras Clásicas- la que coquetea con una densidad neobarroca en su relato, otorgándole este carácter de entre géneros:

---

<sup>8</sup> Juan Zumelzu- representante legal de los familiares de las víctimas- apunta a que esta agrupación busca establecer si Julio Pérez Silva “efectivamente actuó solo, la responsabilidad que tuvieron en los hechos quienes no fueron capaces de indagar, y si hubo protección de redes de prostitución que operaban en la zona” (Zumelzu, en León *A los 15 años*).

Cuando Daniel me contó algo de la historia de Cleopatra, pensé que había encontrado el tema para hacer el libro que me permitiría postular a los cien mil dólares que la Fundación de Novoperiodismo adelantaba para financiar las crónicas que le interesaban [...] Y yo podría dejar el diario y volver al principio, a la literatura. (Cabezón 31)

La novela alude explícitamente al formato crónica como recurso literario que permite contar una historia. Además, constituye el punto de partida del relato: el ingreso de Qüity a La Villa El Poso, donde conocerá y se enamorará de Cleopatra. Por último, la crónica como formato narrativo es la que posibilita adentrarnos en las historias marginales, desde el contacto mismo de la cronista con estas realidades, desarrollando “una forma de contar el mundo que cepilla a contrapelo y busca dar cuenta de aquellas realidades invisibilizadas socialmente: lo excluido, lo escamoteado por el discurso hegemónico, o lo inexplicable desde los lugares comunes del lenguaje dominante” (Montes 2). En atención a esto, podemos decir que Cabezón despliega una narración a dos voces, la propia de la periodista/literata Qüity, y su contrapunto, la travesti Cleopatra, quien cuestiona constantemente a la cronista. Así como apunta Ruiz:

Si bien Qüity no idealiza la situación de quienes habitan la villa y narra las condiciones paupérrimas de subsistencia, su participación activa y a la vez ajena a la historia (después de todo, puede refugiarse en su departamento de Palermo ante las eventualidades desatadas) determina la perspectiva desde la cual narra. Para ampliar esta percepción, Cleo, la travesti protagonista de la novela devenida pareja de la periodista, es la narradora de algunos capítulos y desde su primera intervención pone en cuestión la construcción del relato realizada. (354)

El vaivén que genera la novela entre la voz de Qüity -que intenta ser marginal, pero siempre bajo el amparo de su cultura letrada- y la voz cuestionadora de Cleo, que vuelve a contar todo de nuevo, consolida un constante intersticio que permite la dislocación de sentidos y la imposibilidad de acotar una versión exclusiva de los sucesos y un solo comienzo de la trama: “Ay, Qüity, si empezaras las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias” (Cabezón 21).

En función de estos análisis del ‘entre’ que se abre a partir del cruce de estilos narrativos, podemos observar que las mixturas formales conllevan a su vez una apertura de sentidos sobre la violencia contra las mujeres, al relacionar los distintos contextos implicados en estos estilos con el escenario actual que posibilita y potencia dichas violencias.

### **Intersticios en los sistemas de opresiones**

La pregunta por cómo aproximarse a la víctima de violencia de género es ardua y no deja de serlo desde la ficción. ¿Cómo narrar estas historias tan conmovedoras? ¿cómo retratar a la víctima? ¿cómo contar el femicidio? En la novela *Los Divinos*, Laura Restrepo escoge quizás la forma más dolorosa que es aquella que apunta un hecho real, interpelando directamente a una sociedad que permitió dicho crimen. La autora se refiere al secuestro, violación, tortura y femicidio de Yuliana Samboní, una niña indígena de siete años, de una localidad pobre del Cerro Chapinero, Bogotá, en manos de un arquitecto de la clase alta colombiana. Esta desproporcionada asimetría entre víctima y victimario, unido a los complejos trazos de poder que propone la trama, nos llevan fácilmente a pensar en la interseccionalidad como una vía teórico-metodológica pertinente, en tanto propone una forma de comprender y analizar la complejidad del mundo, de las

personas y de las experiencias humanas, que atiende a los cruces entre distintos sistemas de opresiones que se intersectan y que permite dar cuenta de la “percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder” (Viveros 2). En otras palabras, la interseccionalidad posibilita “explicar de qué manera las divisiones de raza, género, edad y estatus de ciudadanía, entre otras, sitúan de forma distinta a todas las personas del mundo, y de modo especial en lo que se refiere a desigualdad social global” (Hill Collins y Bilge 25), propiciando un mejor análisis de la compleja localización en la que se encuentran ubicados distintos sujetos oprimidos, en este caso, los sujetos feminizados.

No obstante, la novela *Los Divinos* no se concentra mayormente en la víctima, figura que en este caso marca el cruce interseccional más desprotegido que se pueda imaginar: etnia, clase, género y edad. Por el contrario, la narración se focaliza en el victimario, fragmentando la categoría singular de feminicida. Es así como la autora relata la historia de Los Tutti Frutis, un grupo de amigos que se conocen desde la edad escolar y que van reactualizando su pacto de hermandad hasta el presente de la narración, a través de pequeñas y crueles acciones que configuran el contexto que enmarca este horrendo crimen. Es a través de este viraje hacia Los Tutti Frutis que la obra nos permite vislumbrar, más que el cruce de opresiones, ese ‘entre’ que las permite, perpetúa y reactiva. En este sentido, y tal como explica María Lugones, la intersección devela un vacío ante el cual se levanta la tarea de “reconceptualizar la lógica de la intersección para, de ese modo, “evitar la separabilidad de las categorías dadas y el pensamiento categorial” (Lugones 82).

En nuestras propias palabras, y partiendo de una idea muy gráfica de lo que significa la mirada intersticial versus la interseccional, proponemos la imagen de dos o más líneas que se intersectan y desde allí definimos lo intersticial como aquel espacio que rodea estas líneas, algo que está allí situado en la zona blanca, mientras el cruce de ejes acumula la atención en el punto que se forma justo en la intersección de ellas y en las líneas mismas. De este modo, lo blanco, en su completa luminosidad, no alcanza a ser visibilizado. A partir de lo anterior, nos preguntamos ¿qué aspectos permiten que esos ejes se sigan cruzando? ¿qué posibilita que los

sistemas de opresiones se articulen cada vez con mayor fuerza? ¿qué elementos componen ese blanco intersticial?

### **Poder y clase alta: La cofradía victimaria**

Entre los países latinoamericanos que presentan una mayor producción narrativa en torno a la violencia encontramos a Colombia y México, derivado de un escenario cargado de múltiples opresiones históricas y políticas, como el conflicto armado, el desplazamiento forzado, el narcotráfico, el crimen organizado, pero también se observan altos índices de violencia doméstica y cotidiana. De este modo, cuando Fanta Castro se refiere panorámicamente a la ficción contemporánea de Colombia como un conjunto de ‘novelas-síntoma’ que articulan la violencia del pasado y del presente (168), está apuntando directamente a la signatura social propia de la novela de dicho país, respecto de la cual podemos hacer un símil con la novela mexicana contemporánea.

En *Los Divinos* de Laura Restrepo la violencia contra los cuerpos feminizados se concentra en el femicidio de una niña como telón de fondo que no se abre nunca por completo, sino que más bien se opta por narrar la potencia que desencadena este crimen: la cofradía de los Tutti Frutis. La focalización narrativa se aleja de la víctima para desarrollar lo que Rita Laura Segato denomina como ‘mandato de masculinidad’, aquel dictamen que exige al hombre probarse como tal, constantemente, “porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio; se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal” (40). La ficción, entonces, comienza a tejerse como una madeja escurridiza que entrelaza los caminos de un grupo de personajes desde la infancia, construyendo nudos que no se desatan más. Es la historia de cinco hombres jóvenes -Tarabeo, Muñeco, Duque, Píldora y Hobbit- que se conocen en las aulas de un prominente instituto educacional colombiano -el Liceo Quevedo-

cuna de prestigio y poder, escenario en donde comienza a tramarse la fraternidad que ampara la arrogancia, crueldad y vileza de estos personajes. “Ustedes, muchachos, son la futura clase dirigente -auguraba el rector, exhibiendo como ejemplo al exalumno ministro que tenía parado a su diestra” (37).

La novela es narrada por Hobbit, uno de los Tutti Frutis, quizás el que más en deuda está con su pertenencia al grupo, en tanto su familia no era rica, no gozaba de una personalidad avasalladora, ni mucho menos exhibía su potencia viril al nivel de los demás, no obstante, lo salvaban un buen apellido y un perfil sumiso, constituyéndose como un miembro clave para la perpetuación de distintas crueldades. A través de la voz del Hobbit, vamos conociendo a cada uno de los Tutti Frutis, dedicándose un capítulo por integrante. Es así como este grupo de amigos adquiere la forma de un prisma que ilumina los recovecos más sórdidos e invisibles que rodean el femicidio de La Niña, como se le denomina a la víctima. Los Tutti Frutis desarrollan tempranamente un código básico de conducta, que era asumido con devoción: “culto al trago, prepotencia con las hembras, alevosía con la mamá, desprecio por los débiles y relaciones mierdosas con la vida en general” (Restrepo 23). Código que se acentúa con el paso del tiempo y que se reivindica en la junta que realizan anualmente: “Y juramos por Dios que estamos dispuestos a hacer cualquier cosa los unos por los otros, uno para Frutti y Frutti per Tutti: sagradamente unidos en nuestra secta de apoyo mutuo, sea cuales sean las circunstancias” (58). Este grupo constituye un reflejo estetizado de lo que la autora observa en la sociedad alta de Colombia: “muchachos que lo tienen todo, a los que forman para dirigir, en un sentimiento de superioridad frente a las demás clases sociales y desde luego frente a las mujeres” (Restrepo en Pérez).

Respecto del femicida -El Muñeco- se narran sucesivamente pequeñas perversidades que premonizan la magnitud del crimen y que van sellando “un pacto del Muñeco con su propio destino. Éxtasis inducido por el sufrimiento ajeno” (Restrepo 88). Estas escenas engruesan una lectura de la personificación del mal en este personaje, no obstante, al mismo tiempo que se despliega la excepcionalidad de El Muñeco, el narrador se encarga de recordarnos que a través de él “podríamos

mirarnos como en un espejo, uno de esos de feria, que te distorsionan hasta la monstruosidad, sin que dejes de ser tú mismo el que asoma” (Restrepo 48). Recordando de este modo que, a pesar de esta extraordinaria maldad del Muñeco, la perversión es el despliegue de una práctica, nunca ejecutada en soledad, sino que siempre con testigos y colaboradores. Unido a esto, la narración articula este femicidio con otros de la misma índole en Colombia, permitiendo que la explicación esencialista se desheche rápidamente. “Una niña no es nadie, no existe. Cuántas como ella no se esfuman a diario por esos arrabales del buen Dios, sin que la ciudad entre en histerias, ni se conmueva, ni siquiera se entere. Cuántas. Esa niña: una más” (Restrepo 142).

### **De brujería y chismes: la miseria de un pueblo olvidado**

Si Laura Restrepo se inspira en la clase alta y las redes de poder colombianas, para abordar intersticialmente la violencia contra las mujeres, Fernanda Melchor opta por la pobreza y las clases más desprotegidas de México. *Temporada de huracanes* (2017) se ambienta en Villa La Matosa, estado de Veracruz, como escenario del femicidio de La Bruja, cuyo cuerpo es encontrado por un grupo de niños, flotando en un canal de regadío: “reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera” (Melchor 12). Esta escena del crimen fue tomada por la autora de una crónica periodística local y, al igual que lo hizo Restrepo, la prensa sensacionalista la motivó a narrar la historia detrás de la noticia. Lo que más captó la atención de Melchor fue que el crimen estuviera motivado por la brujería: “El asesino tuvo que matar a la bruja porque le estaba haciendo embrujos para que él volviera a enamorarse de ella. Me dejó atónita, y tuve que escribir la historia detrás de ese crimen” (Melchor en Otxoa). De este modo, decide darle vida a La Bruja, la curandera del pueblo, quien tenía el remedio para el empacho de los niños, pomadas

para los dolores estomacales, yerbas abortivas, ungüentos para el mal de amores, arte que había heredado de su madre, igualmente considerada una hechicera.

La Bruja vivía encerrada en un gran caserón, aislada de la gente, y cuando salía semejaba un espectro, siempre vestida de negro “negras las medias y negros los vellos de sus piernas, y negra la blusa de manga larga, y la falda y los zapatos de tacón y el velo que se había prendido con pasadores al chongo que recogía sus largos y oscuros cabellos en la coronilla” (Melchor 24-25). La Bruja representaba los mayores temores de los pobladores de La Matosa, pues sus hechizos eran ampliamente comentados, así como también los numerosos rumores que se construían en torno a su rareza, siendo el más connotado el que aseguraba que poseía un tesoro invaluable de joyas y oro escondido en algún rincón de su casa. Dentro de este coro de chismes que construye la narración, se nos va develando que lo cierto es que La Bruja era una mujer transgénero, de quien la mayoría del pueblo se burlaba y aprovechaba, especialmente, los hombres más jóvenes, quienes repetidamente “entraban a su casa y le volteaban los muebles patas p’arriba porque andaban erizos y querían dinero, el tesoro que la Bruja dizque escondía en aquella casa” (Melchor 31), siendo además golpeada y abusada por ellos, de modo que ni su velo “bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas” (31).

Asimismo, el rizoma narrativo que da voz a distintos personajes se detiene en al menos otros tres casos de violencia misógina en La Matosa: las trágicas historias de La Bruja madre, Yesenia y Norma. La primera, víctima de una violación tumultuaria a manos de un grupo de borrachos que fueron a invadir su casa y abusarla entre todos, crimen del cual nacería la Bruja hija; la segunda, Yesenia, padecía violencia doméstica a manos de su abuela, personaje altamente patriarcal, quien la denigraba psicológica y físicamente a diario; la tercera, Norma, sufría del abuso sexual y psicológico de su padrastro, mientras su madre se encontraba trabajando, violaciones de las cuales terminaría embarazada y arrancando de su hogar. En este sentido, concordamos con Walczak en que la novela expone “las injusticias cometidas en contra de las muchachas y mujeres, así



como del individuo cuya identidad genérica es diferente de su sexo, mostrando un patrón de explotación y abusos como parte de una norma cultural generalizada” (622).

La trama narrativa de la novela se estructura en el chisme, en los rumores que se cuentan de boca en boca y se cuelan entre la comunidad de La Matosa, intercalándose de a poco y sin un orden consecutivo. Es así como nos enteramos de distintos sucesos, personajes, crímenes, etc. El chisme es justamente lo que configura una mirada intersticial sobre los acontecimientos narrados, en tanto, por un lado, no son completamente verdaderos o falsos, y por otro, aluden a una suerte de práctica común en lugares ubicados en un ‘entre’, demostrando el abandono en el que se encuentra el pueblo La Matosa, miseria desencadenada después de la instalación de la industria petrolera. El espacio intersticial que se abre con el coro del chisme se compone por la policía corrupta -los primeros en allanar la casa de La Bruja, una vez que se confirma su muerte; el narcotráfico- que involucraba a cada joven de los alrededores y que era movido por el Grupo La Sombra; el tráfico de menores -liderado por la misma banda de narcotraficantes, que se encargaban de secuestrar muchachas en la carretera para que “trabajaran en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos” (Melchor 51). Todo lo anterior, en un contexto de impunidad generalizada.

En suma, ambas novelas reivindican la violencia de género como un tema urgente, que se debe mirar con mayor precisión, de manera no sensacionalista, para lo cual una focalización intersticial supone una forma pertinente que, más que el cruce entre los sistemas de opresiones en el que se sitúan las distintas víctimas, propone una mirada panorámica que representa una serie de elementos contextuales, sociales, culturales, espaciales, entre otros, que muchas veces pasan desapercibidos.

## Intersticios en las tipologías de violencias: sobre crueldad, pestilencia y neoliberalismo

Uno de los aspectos que permite indagar en la estética intersticial de estas novelas es la pregunta por los tipos de violencias representadas en sus tramas, ya que nos lleva a la conclusión de que no podemos establecer tipologías ni límites entre ellas. Lo que observamos, no obstante, es una especie de clima marcadamente violento que es capaz de interpelar al lector en distintos niveles. Esta característica la explica muy bien Judith Butler cuando aborda la violencia contemporánea: “La violencia, como saben, no es un acto aislado, y tampoco es solo una manifestación de las instituciones o de los sistemas en los que vivimos. Es también una atmósfera, una toxicidad que invade el aire” (22). Pues bien, ¿cómo analizar dicha toxicidad sin caer en relativismos que anulen lo específico de la violencia contra las mujeres en estas novelas y nos permita leer los aspectos que la definen? Proponemos para ello una mirada doble que apunte, por un lado, a indagar en las formas estéticas en las que se deja sentir al lector esta toxicidad y, por otro lado, que busque establecer las características de las violencias que emergen allí. Ambos caminos se entrelazan en la hipótesis de que es justamente aquella contaminación del ambiente que penetra en todos los ámbitos de la historia narrada, aquella que consigue articular en una trama indisoluble las distintas violencias sociales, no obstante, destacando la ejercida contra las mujeres y cuerpos feminizados. Para ello, en este apartado trabajaremos con dos novelas: *La inauguración* (2011) de María Inés Krimer y *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit.

Para Jules Falquet, la violencia contra las mujeres está siempre imbricada a variadas lógicas de opresión, como las de clase o raza, pero además se ha entretelado y potenciado bajo el alero del crecimiento del neoliberalismo, en un proceso que ella denomina como “reorganización neoliberal de la coacción” (9). Para la autora,

la violencia contra las mujeres ha funcionado como un mecanismo clave para construir y actualizar unas bases neoliberales sólidas en Latinoamérica, en las que un grupo no menor de mujeres se ve obligada a ser mano de obra barata, desechable y que, potencialmente, puede resultar asesinada. En la novela *La inauguración* (2011) esto se puede apreciar claramente, en tanto se nos narra la historia de una muchacha que luego de escaparse de su casa -por razones que se van esclareciendo paulatinamente- es secuestrada y llevada hacia un caserón en el medio de la pampa argentina. Este lugar es un *feedlot*<sup>9</sup> para el ojo público y, al mismo tiempo, un centro de reclusión de jóvenes secuestradas, para el ojo corrupto. La macabra similitud que nos propone la novela, entre vacas que son engordadas para su posterior venta y muchachas que son secuestradas para su derivación hacia un prostíbulo, se trabaja durante toda la obra, definiendo un clima cruento y pestilente, que abarca cada elemento del relato. De esta forma, se construye un espacio -la casa *feedlot*- basado en lo concentracionario, lo intersticial y transitorio, que funciona como elemento clave del andamiaje mercantil de estos cuerpos humanos y animales. Allí las jóvenes reclutadas sufren numerosas violencias que son relatadas por la protagonista, desde una perspectiva siempre ambigua, que no alcanza a definirse nunca como completamente víctima ni victimaria, al encontrarse siempre en un espacio gris, “entre la adolescencia y la adultez; entre el campo y la ciudad; entre el desapego familiar y la añoranza de hogar; entre el deseo de huir y las ganas [...] de enamorar al captor proxeneta” (Leone 11).

A pesar de esta ambigüedad moral en la perspectiva, se nos deja percibir la toxicidad del ambiente a partir del espacio y los cuerpos narrados. Desde el momento en que la protagonista es capturada y encerrada en una habitación oscura, identifica la humedad del ambiente, el frío y “el olor a pis de gato” de la frazada sobre el colchón en el suelo. Junto con ello, la sucesión de cuerpos moribundos, golpeados y pestilentes de jóvenes con las que la protagonista comparte calabozo,

---

<sup>9</sup> Los *feedlots* son lugares dedicados al engorde rápido de ganado a través de la construcción de corrales y un comedero grande, lo que permite intensificar y acelerar la producción ganadera de las empresas, en espacios reducidos y artificiales.

terminan de construir este clima de toxicidad que se extiende hacia las afueras de la casa, hasta los vertederos de basura ganadera y el riachuelo que acoge cadáveres de chicas muertas. Se construye así una estructura comparativa constante entre el destino de cuerpos animales y humanos, a partir del alero mercantil que produce en serie ganado y prostitutas, en idénticas temporalidades y territorios. De este modo, el cuerpo desnudo de una joven le recuerda a la protagonista a los “pollos que venden en las góndolas de los supermercados” (Krimer 41), constatando más adelante que su corporalidad evidencia las mismas marcas del ganado: “Unas iniciales chillonas grabadas en el brazo, como biseladas, como si alguien se hubiera demorado en tatuarla. Cuando Nina le tira el pelo hacia atrás, me doy cuenta de que le falta una oreja” (Krimer 67). En suma, la novela nos muestra prácticas propias del sistema colonial moderno neoliberal -secuestros, trata de personas, prostitución obligada, feminicidios- que dictaminan dolorosamente el destino de estas jóvenes.

Otro imaginario es el desplegado por la novela *Fuerzas Especiales*, en donde un sector periférico de la urbe es el espacio elegido por Eltit para enmarcar prácticas de violencia similares a las representadas en *La inauguración*, demostrando que la toxicidad de la opresión contra las mujeres también puede impregnar la ciudad, incluso (y, sobre todo) en aquellos lugares rodeados de contingente policial, como lo es el ambiente de los bloques. La estética que nos transmite el nivel de subyugación de los habitantes en manos de los ‘tiras’, se ancla en el lenguaje soez y directo que narra la violencia, la que es específicamente sexual, física y económica para los trabajadores del ciber-prostíbulo. En tanto llegan las fuerzas especiales al ciber, la narradora sabe que debe someterse a su voluntad, o de lo contrario: “me pegaría un puñete en la boca, sé que me tiraría del pelo, sé que me daría una patada en el estómago, sé que trataría de sacarme un ojo, sé que he perdido media hora de trabajo y trescientos pesos” (Eltit 126). Observamos aquí la reactualización de la coacción y sus modos de despliegue en el territorio del ciber y se canaliza en la violencia sobre la narradora y los cuerpos feminizados de Omar y Lucho, trío de trabajadores sexuales que subarriendan

cabinas para prostituirse. Los tres nacidos el mismo día, se encuentran unidos por un sino ineludible de precariedad y sumisión ante el antojo del mercado y del poder. Tal como expresa Laura Scarabelli: “El cuerpo, alterado y sufriente, es la superficie de inscripción de su circunstancia vital, un cuerpo hambriento, explotado por un sistema inicuo, violento, perverso” (Scarabelli 169).

Otro recurso que permea el ambiente es el tratamiento del miedo como una sensación ondulante que se resiste a esfumarse y que, muy por el contrario, se refuerza a través de una advertencia constante sobre el armamento concreto del que disponen las fuerzas especiales para amedrentar a los habitantes del bloque. “Había quinientos rifles Remington 597 sintéticos” (Eltit 71). Esta suerte de letanía que no se cansa de contabilizar las distintas armas, se inmiscuye en la narración, configurando un temor constante que se esparce a distintas esferas. Es al mismo tiempo un miedo a nombrar a los hermanos presos, miedo a recordar a los sobrinos que le han sido arrebatados a su hermana, miedo a molestar a la madre, miedo a traspasar la frontera de los bloques, miedo a las fuerzas policiales.

El bloque como espacio anacrónico genera un habitar basado en el temor, el cual se vive “como un sobresalto en donde se suspende el curso del tiempo y no queda nada, solo la certeza que un sentimiento de terror irregular y definitivo hace que la vida parezca invivable” (Eltit 88). La comunidad marginal retratada por Eltit se percibe como un conjunto de vidas miserables y precarias, las que -como diría Butler- no merecen ser lloradas. En este contexto, la perspectiva se detiene particularmente en la interdependencia entre violencia y miedo como mecanismo de regulación de estos cuerpos por parte del poder. Aquí son los cuerpos feminizados los que sufren las peores consecuencias: “Me aterra que después me saquen de la cuca o de la tanqueta y me boten a la basura o me dejen tirada” (Eltit 53). Finalmente, en ambas novelas observamos distintos modos en los que los cuerpos feminizados no son solamente cuerpos dolientes y afectados a un nivel físico y/o psicológico, sino que, además, son cuerpos que sirven al sistema

neoliberal como objeto de consumo los que, una vez aprovechados hasta su última gota de productividad, son desechados.

## Conclusiones

Las novelas revisadas en este estudio despliegan un tratamiento estético de la violencia contra las mujeres, pero específicamente, contra las sujetos vulnerables y precarizadas, quienes son sistemáticamente asediadas por diferentes fuerzas de opresión, sumisión y abuso. De este modo, las obras analizadas permiten acceder a un plano de comprensión amplio y transitar por los intersticios de la violencia, permitiendo vislumbrar los distintos modos en los que los cuerpos feminizados figuran como una de las víctimas predilectas del actual sistema global corporativo. La construcción narrativa conlleva además una reformulación de lo que significa la violencia de género en sí misma, entendiéndola como una red con distintos nódulos que se intersectan: narcotráfico, abuso de las fuerzas del estado, políticas de mercado globalizantes, impunidad, racismo, sexismo, condición de clase, entre otros. Estos nódulos construyen un panorama tan vasto que resulta difícil de acotar, elaborando representaciones de una violencia difusa en sus contornos, escurridiza, inabarcable y desesperanzadora.

Ahora bien, la propuesta de estas obras va más allá del ejercicio de cruzar diversos ejes de opresión para dibujar a la víctima, asimismo, construyen un esfuerzo mayor al de esbozar contextos precarizados como la causa principal del aumento de los niveles de violencia en Latinoamérica. De acuerdo a nuestro análisis, estas ficciones nos acercan a una interpretación más amplia en tanto abren un nuevo espacio, uno que permite la confrontación de explicaciones simplificadoras sobre la violencia de género, poniendo en crisis una serie de interpretaciones sobre la misma, como lo son, aquellas que reducen esta problemática social a la violencia doméstica; aquellas que la explican en base a una

supuesta enfermedad del femicida; aquellas que buscan sus causas exclusivamente en el crimen (femicidio, violación, prostitución obligada, trata de blancas), entre otras. En este sentido, la mirada intersticial elaborada por estas ficciones nos permite comprender la violencia de género como entramada y revestida por otras violencias sociales activas, contribuyendo a la dinámica local y global de la coacción que constantemente actualiza el sistema neoliberal.

Luego de este panorama proponemos aproximarnos a las ficciones narrativas latinoamericanas recientes que trabajan el eje de la violencia contra las mujeres, a partir de tres puntos clave o intersticios. En primer lugar, estas novelas generan mixturas entre diversos estilos narrativos, que han sido asociados por la crítica literaria directamente con la representación de la violencia, como lo son la novela policial y negra, la narconovela, la crónica urbana, la narrativa marginal, la novela testimonial, entre otros. Estas mixturas formales conllevan a su vez una apertura de sentidos sobre la violencia, al relacionar los distintos contextos implicados en estos estilos narrativos con el escenario actual que posibilita y potencia la violencia de género.

En segundo lugar, en tanto estas narrativas configuran cruces entre las categorías de género, raza, clase, edad, sexualidad, entre otros, que expanden y complejizan el sentido ético y epistemológico de la violencia en Latinoamérica, a partir de la apertura de un espacio 'entre' estos ejes. Y en tercer lugar, son ficciones que desdibujan los límites entre las clasificaciones de violencias que se han definido como objeto de estudio en los corpus recientes, como por ejemplo, la violencia de Estado, la violencia del crimen organizado o la violencia social de índole estructural. De este modo, las diégesis propuestas se ubican en estos intersticios e incorporan un poco de todas estas clasificaciones para enmarcar la de género, en particular, dentro de un contexto global de precariedad y devaluación humana, en el que el cuerpo de las mujeres, niñas y comunidad LGBTQ presentan una mayor exposición y vulnerabilidad.

Por último, y en atención a que las obras acotadas en nuestro estudio se configuran a partir de una interpelación directa con la realidad latinoamericana, es

importante valorar y asomarse a la ventana referencial que nos abren, entendiendo a la literatura en su función política. En este sentido, consideramos que estas novelas impulsan una serie de reflexiones sociales relacionadas con la visibilización y problematización de los distintos crímenes con especificidad de género que aquejan nuestros países, destacando la impunidad de los autores ante la justicia y el estado. Este ejercicio constituye una lucha conjunta contra el olvido público de diversas causas y produce una ineludible toma de posición en la sociedad civil.

### Bibliografía

- Butler, Judith. *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia hoy*. Penguin Random House, 2020.
- Cabezón, Gabriela. *La virgen cabeza*. Eterna Cadencia, 2009.
- Fanta Castro, Andrea. “La zona del vacío: desplazamientos y recorridos en la ficción colombiana contemporánea”. *Taller de Letras*, n.º. 63, 2018, pp. 167-177.
- Falquet, Jules. *Pax neoliberalia. Perspectivas feministas sobre (la reorganización de) la violencia contra las mujeres*. Madreselva, 2017.
- De Leone, Lucía. “Cuerpos que importan al campo. *La inauguración* de María Inés Krimer”. *Orillas. Rivista d’ispanistica*, n.º. 4, 2015, pp.1-14.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Paidós Comunicación, 1987.
- Eltit, Diamela. *Fuerzas especiales*. Planeta, 2013.
- Fernández, Salvador. “Poder, prostitución y periodismo en *Morena en rojo* de Miriam Laurini”. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, compilado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. Plaza y Valdés, 2005, pp. 133-152.
- Garrido, Miguel Ángel. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. *Teoría de los géneros literarios*, compilado por Miguel Ángel Garrido. Arco Libros, pp. 9-27.
- Godoy, Oscar. “Analítica del poder. En torno a Michel Foucault”. *Estudios Públicos*, n.º. 40, 1990, pp. 101-135.
- Hill Collins, Patricia y Bilge, Sirme. *Interseccionalidad*. Morata, 2016.
- Krimer, María Inés. *La inauguración*. El Anteneo, 2011.
- Laurini, Miriam. *Morena en rojo*. Joaquín Mortíz, 1994.



- \_\_\_\_\_. *Qué raro que me llame Guadalupe*. Punto de Encuentro, 2014.
- Lobo, Alejandra. “A 15 años del sicópata de Alto Hospicio”. *La Tercera*, 10 de octubre de 2016. <https://www.latercera.com/noticia/15-anos-del-sicopata-alto-hospicio/>. 23 de agosto de 2021.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2017.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tábula Rasa* n°. 9, 2008, pp. 73-101.
- Montes, Alicia. “Esto no es una pipa: La crónica urbana y el problema del género”. *Memoria Académica*.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3576/ev.3576.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3576/ev.3576.pdf)  
. 25 marzo 2018.
- Otxoa, Kristian. “A la caza del huracán Fernanda”. *Maremoto Maristain*, 12 de septiembre de 2020. <https://monicamaristain.com/a-la-caza-del-huracan-fernanda/>, 28 de diciembre de 2020.
- Pérez Salazar, Juan Carlos. “Laura Restrepo: "En 'Los Divinos' quería mostrar lo que hay detrás del monstruo, la parte que no se ve". *BBC News Mundo*, 3 de febrero de 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46986259>, 13 de marzo de 2019.
- Pino, Mirian. “Las memorias alternativas en relatos policiales del nuevo milenio”. Repositorio General UNC. (2009).  
<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1965>. 24 abril 2021.
- Pizarro, Ana. *El Sur y los Trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Cuadernos de América Sin Nombre, 2004.
- Restrepo, Laura. *Los Divinos*. Penguin Random House, 2018.
- Ruiz, Carolina. “Cuerpos y literatura disidente. *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón”. *Babedec*. Vol. 6, n°. 12, 2017, pp. 352-365.
- Todorov, Tzvetan. “Tipologías del relato policial”. *El juego de los cautos. Literatura policial: De Edgar A. Poe a P.D. James*, compilado por Daniel Link. La Marca Editora, 2003, pp. 34-38.
- Scarabelli, Laura. “*Fuerzas especiales* de Diamela Eltit: la épica de la vulnerabilidad”. *Anales de Literatura Chilena*, vol. 19, n°. 29, 2018, pp. 163-178.
- Segato, Rita Laura. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros, 2018.
- Viveros, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate Feminista*, vol. 52, n°.21, 2016, pp. 1-17.
- Walczak, Grazyna. “La violencia de género en tres novelas policíacas negras de escritoras mexicanas: Patricia Valladares, Laura Esquivel y Fernanda Melchor”. *Acta Hispánica*, n°. 2, 2020, pp. 617-625
- Zúñiga, Diego. *Racimo*. Literatura Random House, 2015.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.

