

El discurso feminista y su traducción en la novela policial: exploraciones del contra-archivo en las translaciones

Michèle Soriano

▶ **To cite this version:**

Michèle Soriano. El discurso feminista y su traducción en la novela policial: exploraciones del contra-archivo en las translaciones. María Angeles Ciprés Palacín; Isabelle Marc Martínez. Canon et écrits de femmes en France et en Espagne dans l'actualité (2011-2016). Canon y escritos de mujeres en Francia y en España en la actualidad (2011-2016), Peter Lang Bélgica, pp.183-205, 2020, 978-2-8076-1218-1. hal-02018543

HAL Id: hal-02018543

https://univ-tlse2.hal.science/hal-02018543

Submitted on 13 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El discurso feminista y su traducción en la novela policial:
exploraciones del contra-archivo en las translaciones

Michèle Soriano
Université Toulouse Jean Jaurès

La novela policíaca ocupa hoy un amplio espectro en el campo literario: es evidentemente uno de los géneros más populares, pero participa a la vez de formas de cultura canónica ya que puede ser también —y lo fue desde sus inicios— un laboratorio de experimentación formal y de crítica social, verdadero relevo de la tradición realista-naturalista decimonónica. Según Boileau y Narcejac —maestros franceses del suspense— "el relato policial se adelanta, duro, viril, inteligente, con la fuerza de sus recursos que le permiten explicarlo todo. Lo que sí sabe disipar es lo borroso de la poesía, los claroscuros del corazón" (citados por Charest, 2000 : 21). Como bien lo nota Danielle Charest en sus trabajos críticos, esa imagen del policial en tanto literatura viril sigue siendo en parte vigente, a pesar del número importante de escritoras, que desde los inicios del género publicaron novelas negras (Charest, 2000 : 21-29). En efecto, como escritura centrada en la violencia, el desorden y el crimen, ese género se opuso, por su oscuridad, a las novelas rosas, es decir a las historias de amor cuyo destinatario privilegiado era el público femenino. Como se sabe, novela negra y novela sentimental, favorecidas por la edición popular, se desarrollaron paralelamente en los inicios del siglo XX (Reuter, 2007: 16). La perspectiva según la cual las formas literarias se reparten en función de las clases de sexo, o la hipótesis del género de los géneros, que analiza Christine Planté en su ensayo *La petite sœur de Balzac* (2015), obedece a esta lógica de diferenciación y jerarquización sistemática que contribuye a naturalizar las relaciones de género. En las dos instancias que determinan la comunicación literaria: enunciadora y receptora, se daría una división supuestamente natural y espontánea entre formas masculinas y formas femeninas.

Mi propósito hoy es abordar las deconstrucciones del género negro que arman las escritoras feministas examinando algunas tensiones que evidencian los procesos de traducción en tanto recepción y reescritura. Mi hipótesis es que el trabajo de traducción, al convocar dos lenguas, dos culturas nacionales, y al desdoblar la instancia enunciadora, deja aflorar intensos nudos dialógicos y revela conflictos discursivos. Primero volveré sintéticamente sobre la cuestión de los géneros literarios y sobre algunas características del género policial que tienden a reproducir modelos heteronormativos estables, determinando así políticas de la escritura dedicadas a deconstruirlos. En

un segundo momento, quiero exponer un análisis de las tensiones que manifiesta la traducción francesa de *Nido vacío* (2007), una novela de Alicia Giménez Bartlett, la "reina de la novela negra" o "la reine du polar espagnol"[1], según el discurso mediático que circula en España y en Francia. Dos puntos organizarán nuestra reflexión: el título de la novela y el archivo que convoca; la polémica que se plantea en el relato respecto al feminismo de Petra Delicado. Por fin, destacaré que la orientación de este trabajo es ante todo metodológica: busca forjar estrategias de análisis que nos permitan superar los diagnósticos recurrentes —y poco productivos— que concluyen en la "ambivalencia" del relato, e intenta examinar la performatividad del discurso feminista literario.

1. Géneros literarios y tecnologías de género

Como lo demostraron los trabajos del Círculo de Bajtín (1978 y 1994), los géneros literarios corresponden a, y promueven, sistemas de categorización que estructuran nuestra relación con el mundo. Por otra parte, según Bourdieu (1992), funcionan como principios de diferenciación y jerarquización en el campo literario. Podemos, por lo tanto, considerarlos como *marcadores* que indican posiciones, es decir que señalan a la vez disposiciones y posicionamientos en el campo literario y social. Proceden de *habitus* producidos por la violencia simbólica y, a la vez, de eventuales resistencias y desafíos que corresponden a esas posturas. Admitimos, con Bourdieu, que las luchas simbólicas se articulan con luchas sociales: aunque sus ritmos resulten distintos, los niveles de conflicto son interdependientes. Dicho de otro modo, adoptamos la propuesta de Teresa de Lauretis según la cual, si bien el discurso literario es una tecnología de género, en los márgenes de los discursos hegemónicos podemos, no obstante, observar prácticas micropolíticas que contribuyen a construcciones alternativas del género, articuladas con las luchas sociales y políticas feministas (Lauretis 2007: 65).

Desde esta perspectiva, descartamos un supuesto género espontáneo o natural de los géneros literarios y exploramos una estructuración diferenciadora y jerarquizadora del campo literario y de las prácticas que lo animan. Recogemos, trasladándola al análisis discurso literario, la noción de *nomofática,* acuñada por Michèle Le Dœuff en su ensayo *Le sexe du savoir* (Le Dœuff, 1998: 116), en tanto que dispositivo de enunciación que opera la desautorización del discurso de las mujeres. Siguiendo los trabajos de Dominique Maingueneau (2004) inspirados por Foucault y Bourdieu (entre otros), podemos considerar que el espacio literario se organiza en tres planos: a) una red de aparatos más o menos institucionalizados; b) el campo literario; c) un Archivo que atesora las fuentes que autorizan el discurso: textos y genealogías canónicas, discursos filosóficos y científicos,

1 Véase la presentación y la entrevista en la página web de La Comédie du Livre: http://comediedulivre.fr/alicia-gimenez-bartlett y en youtube: https://www.youtube.com/watch?v=QNezFnHau1I

tradición, etc. En esos tres planos funcionan las coacciones relacionadas con la nomofática que prohíbe el discurso público de las mujeres. En otros trabajos (Soriano, 2014 y 2017) postulamos que la necesaria negociación con este dispositivo que emprenden las escritoras implica:

a) un desdoblamiento del dispositivo de enunciación, que incluye la reproducción del Archivo hegemónico y a la vez su subversión, inaugurada por la distancia crítica operada por el contra-archivo feminista convocado.

b) un extenso abanico de posibilidades de negociación entre dos polos: la posición "femenina" ideal, modelada por la nomofática, imposible porque es equivalente al silencio; y la posición "feminista" radical, imposible también, porque es inaudible en el orden del discurso imperante en un contexto determinado.

Señalemos que el dispositivo de la nomofática funciona tanto en las formas populares como en las formas canónicas.

2. Género policial: algunos rasgos

Territorios

Si las prácticas literarias construyeron la novela policial como género "masculino" a partir de un archivo y genealogías masculinas, podemos deducir que representa entonces un territorio por conquistar para las escritoras (Löwy, 2001) que se proponen diversificar sus prácticas de escritura, y a la vez explorar, deconstruir y/o rechazar las categorizaciones que estructuran esa forma, en particular la naturalización y la erotización de la violencia de género.

Violencia

Las novelas policiales mainstream comparten un punto común como tecnologías del género: la cosificación de los personajes femeninos, su estatuto de objeto pasivo y por lo tanto su posición de víctima —o de botín— en la gramática actancial, que procede del proceso de deshumanización que los construye. La violencia física escenificada —con mayor o menor intensidad y con detalles más o menos gráficos— es el elemento temático básico que define el género policial. El crimen constituye la acción fundadora que va a ordenar la doble cronología y los tres roles: la víctima, el criminal, el investigador. Respecto a esos esquemas actanciales recurrentes, las deconstrucciones feministas van a operar desplazamientos: en primer lugar, van a trastocar la división activo/pasivo, introduciendo personajes femeninos en posición de investigadora y en posición de criminal, abriendo paso de este modo a una arqueología de la violencia de género. Ésta se encuentra visibilizada ya que el crimen puede ser entendido como un acto desesperado de legítima defensa, frente a la impunidad de la que gozan sus verdugos (Maud Tabachnick, 1994; Val Mc Dermid, 2003; por ejemplo[2]). Cuando las

2 Estudio esas novelas en un trabajo anterior (Soriano, 2008) que fundamenta algunos elementos de esta reflexión. Véanse también los casos de novelas negras analizados por Löwy (2001), Brasleret (2000) y Charest (2000), así

mujeres siguen siendo víctimas, la violencia que sufren ya no se encuentra ni naturalizada ni erotizada, se denuncia su carácter estructural así como los códigos literarios que favorecen la naturalización de la dominación, al erotizar la violencia de género.

Orden

El crimen, la transgresión, es por lo tanto el elemento definitorio. Esas novelas pueden ser concebidas por lo tanto como discurso sobre el orden del mundo *y* sobre el orden de la representación. A pesar del incremento incesante de los desórdenes que se observan en este género, algunos límites en el orden de la representación se mantienen estables: el orden de género permanece a menudo a salvo, intangible. Las novelas negras de las escritoras feministas actuales vuelven visibles esas imperceptibles e inconfesables fuentes del desorden y de la representación, ese contra-archivo silenciado. No sólo tratan de temas tabúes sino que inventan nuevos códigos para desplazar los límites de la representación realista. En este sentido, sus novelas son innovadoras, nos invitan a experimentar nuevos conocimientos, nos entregan nuevas categorías de análisis.

La traducción, y el dialogismo que implica, puede favorecer el acceso a las contradicciones que proceden del dispositivo de enunciación desdoblado, evidenciándolas. Estrechamente relacionados con tradiciones culturales y prácticas sociales nacionales, el archivo hegemónico que sustenta la representación realista y el archivo feminista, contra-hegemónico —que llamamos contra-archivo— convocados por un texto y por su traducción, no coinciden exactamente. La distancia crítica que construye el contra-archivo respecto al archivo hegemónico, necesariamente citado para fundamentar la representación realista, opera un cuestionamiento de la violencia simbólica, es decir de las categorías naturalizadas por el discurso hegemónico. Las translaciones que conlleva la traducción pueden exhibir, en parte, el funcionamiento del dispositivo de negociación con la nomofática que nos interesa explorar, ésa es la hipótesis que guía nuestro estudio.

3. *Nido vacío* y su traducción

Nido vacío es una novela policial de Alicia Giménez Bartlett publicada en 2007, séptima novela de la serie que pone en escena el personaje de la inspectora Petra Delicado y el de su adjunto, el subinspector Fermín Garzón. La serie empieza por *Ritos de muerte* (1996) que se dedica a casos de violaciones. En *Nido vacío*, la trata de mujeres, la prostitución y la pornografía infantil se escenifican para revelar una intensificación del desorden que procede de un "orden" social tan cínico y despiadado que convierte a menores desamparadas en asesinas. Me dedicaré a analizar dos

como los estudios más amplios que analizan la violencia y sus representaciones: Chetcuti y Jaspard (2007) ; Dauphin y Farge (1997), Houel, Mercader y Sobota (2003), Romito (2006).

nudos de traducción que exponen los conflictos más agudos de la novela: primero propongo una reflexión sobre el título, su traducción y los fragmentos en los que aparece en el texto. En segundo lugar, articularé esas observaciones con las polémicas en torno al feminismo de la protagonista, Petra Delicado. Según mi hipótesis, en esos nudos expuestos por la traducción es donde pueden observarse con mayor intensidad los conflictos entre el archivo mainstream y el contra-archivo feminista.

Título

Nido vacío fue traducido al francés por Olivier Hamilton y Johanna Dautzenberg, la novela fue publicada por las ediciones Payot & Rivages en 2010. En francés la novela se titula *Un vide à la place du cœur*, que se puede traducir: "un vacío en (el) lugar del corazón". El lexema "vacío" se mantiene pero el adjetivo que califica "nido", en el sintagma nominal español, se vuelve sustantivo en el francés. El lexema "nido" desaparece, la traducción parece trasladarlo hacia el lexema "corazón" a partir de unos de los semas que lo componen y que comparten esas dos palabras: intimidad, centro, núcleo, sentimientos, emociones, interior, morada. Se pierden unos semas nucleares de "nido": lugar que edifican las aves para poner sus huevos y criar sus polluelos. "Nido" supone pluralidad, comunidad, crianza, familia. En cambio, "corazón" remite sólo a un individuo. "Nido vacío" indica el estado paradójico de un lugar que se construye para estar lleno. "Un vide à la place du cœur" enuncia una situación anormal, un imposible si "corazón" es el órgano vital, ya que en este caso el ser humano o el animal está muerto, puede indicar que ha sido sacrificado; el sintagma puede designar una situación inhumana o deshumanizante, si "corazón" se entiende como centro de los afectos, pasiones y emociones.

"Nido vacío", "nid vide", "empty nest", es también un "síndrome" abundantemente trabajado en las revistas de psicología o en las páginas web que dan consejos de autoayuda. Una serie de televisión estadounidense creada por Susan Harris, emitida por la NBC entre 1988 y 1995, se titulaba "Nido vacío", fue una de las series más exitosa de su época. Una película argentina dirigida por Daniel Burman, también titulada "Nido vacío", se estrenó en 2008. Esos datos nos indican que el sintagma "nido vacío" ya circula en el archivo de nuestra cultura, como *síndrome* y como *título* de obras de ficción. El título francés hubiera podido mantenerse y apoyarse en esta circulación. Quizás podamos conjeturar que la brevedad sonora del sintagma francés "nid vide", compuesto por dos sílabas con vocal cerrada, no sea conveniente para un título, pueda restarle impacto. No se trata de discutir las elecciones de Hamilton y Dautzenberg, sino de interrogar las implicaciones de las tensiones creadas.

Antes de analizar los dos momentos en los que aparece el título en la novela, conviene subrayar el archivo psicológico y de autoayuda que conlleva el título en español, un archivo que la novela cita varias veces, de manera distanciada e irónica. Este archivo constituye en *Nido vacío* el fundamento de la representación realista, por su impacto en nuestras sociedades contemporáneas y la manera en que se encarga de definir la normatividad social (Castel y Le Cerf, 1980; Mehl, 2003). A la vez, el antifeminismo que lo caracteriza (Jonas, 2006[3]) representa el blanco de la crítica feminista que arma el relato. Según el estudio de Jonas, esa literatura sicológica se dedica a acompañar la transición desde un modelo sociocultural en el cual las mujeres eran las "guardianas del nido", hacia el modelo "moderno" que intentan promover, en el que las mujeres deben entregarse plenamente a la "misión" de "salvaguardia" de la pareja, amenazada por las luchas feministas. En la visión del mundo que difunde este archivo, el desarrollo personal de las mujeres dependería de su adquisición de técnicas de comportamiento, actitudes y posturas que corresponden a la buena "feminidad" (Jonas, 2006: 85).

Campo genérico: novela negra vs novela rosa

En una conversación entre Petra Delicado y Garzón, en la que éste pretende haber llegado a ser un "prodigio de equilibrio y sabiduría", leyendo desde "su más tierna infancia" libros de autoayuda, el subinspector menciona un título que intuimos apócrifo y paródico: "Cómo ser feliz y comer perdiz escabechada todos los días del año" (Giménez Bartlett[4], 2007: 127). Obviamente está bromeando para animar a la inspectora que se deja deprimir por el caso que están investigando. No obstante, el humor de Garzón no deja de sugerir el *final feliz* de los cuentos, y por lo tanto lo que se espera de los *happy ending*: el *nido*, es decir la pareja, el matrimonio y la familia. La traducción francesa es en este caso literal y sólo juega con la rima en "*-née*" que se sustituye a la rima en "*-iz*": "Comment être heureux et manger de la perdrix mari*née* chaque jour de l'an*née*". En francés, la frase arquetípica de conclusión de los cuentos sería: "Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants". Observamos cómo la traducción deja de lado lo implícito que conlleva la fórmula, que asocia en el relato en español la autoayuda con el final tradicional de los cuentos de hadas. La deconstrucción que opera el título paródico opone la conclusión de una bonita historia, en la que se resuelven las tensiones, y la rutina diaria: en ésta las tensiones en general permanecen vigentes.

Esos dos géneros discursivos —cuentos de hadas y autoayuda— comparten una función didáctica y

3 Irène Jonas analiza unos ejemplos en francés de esos manuales: John Gray, *Les hommes viennent de Mars, les femmes de Vénus,* Paris, Michel Laffont, 1997 ; Alan y Barbara Pease, *Pourquoi les hommes n'écoutent jamais rien et les femmes ne savent pas lire les cartes routières*, Paris, Éditions Générales First, 2001 ; Jacques Salomé, *Jamais seuls ensemble*, Paris, Éditions de l'Homme, 1995; estos autores circulan con éxito también en el mercado español y el libro muy controvertido de John Gray *Los hombres son de Marte y las mujeres de Venus* es un bestseller internacional.

4 En adelante AGB en las referencias.

se dedican a impulsar una normativa de comportamiento enfocada a la domesticación de las mujeres (Zipes, 2007). Esta articulación es importante en la medida en que la novela policial, realista, entra en contradicción con la fantasía que corresponde al cuento de hadas, cuyas variaciones contemporáneas podrían ser identificadas en las novelas rosas y su final feliz, que prescriben normas de feminidad (Coquillat, 1988; Löwy, 2006), o en las películas de princesas y su mercado (Orenstein, 2011). Más globalmente, la literatura y la producción cultural contemporánea siguen promoviendo el modelo ideal de la pareja (Détrez C., Simon A., 2005 y 2006). Por otra parte, la oposición novela negra / cuento de hadas-novela rosa vuelve a introducir el dimorfismo y la jerarquía sexual en el campo cultural; el *color* de las novelas policiales escritas por mujeres puede entonces resultar dudoso, demasiado rosado, en las prácticas de lectura orientadas hacia la construcción de la distinción de las clases de sexo (Albenga, 2011).

Ahora bien, si consideramos que esos manuales, revistas y páginas web dedicadas a entregar soluciones a situaciones críticas a partir de recetas de psicología básicas se dirigen en prioridad a un público lector femenino —ya se sabe, gran parte de los lectores en general son lectoras— notamos cómo el anclaje del título en el síndrome del "nido vacío" entra en la estrategia de deconstrucción feminista de este archivo preconstruido como "femenino" desde el discurso psicológico autorizado. Desde Platón, las mujeres siempre hemos tenido patologías que nos hacen "diferentes"; nueva versión moderna de la histeria, el supuesto "síndrome del nido vacío" no sólo define a las mujeres como "madres" sino como *exclusivamente* madres, incapaces de soltar a sus hijos ya que su vida carece de sentido y se vuelven locas cuando éstos se escapan del "nido".

La novela *Nido vacío*, como muchas series narrativas policiales, se compone de dos líneas: el relato de la investigación y el relato marco, transtextual, que corresponde a la trama de la serie de novelas y a los personajes del equipo de Petra Delicado. En el relato de la investigación, las protagonistas-víctimas son madres prostitutas que abandonan a sus hijas de siete años o las venden a pornógrafos. Las niñas han desaparecido y se sospecha que se volvieron criminales. El final es relativamente satisfactorio ya que la inspectora encuentra la solución y la culpable confiesa. En el relato-marco las relaciones entre los personajes desembocan, después de la larga y dura investigación de los casos trágicos, en un triple *happy end*, es decir un triple matrimonio: "lo que no mata une" concluye la protagonista, en las últimas frases de la novela (AGB 2007: 394). Esa tensión "nido vacío" / "nido lleno" indica obviamente una reflexión sobre el matrimonio, la maternidad, la familia, esas instituciones domésticas que todavía hoy definen a las mujeres, su destino, su función y su lugar en la sociedad. La deconstrucción del dicho popular "lo que no mata engorda" evidencia la cara oscura de la unión doméstica, instalando la (falsa) alternativa unión/muerte, o unión/crimen, que insinúa la

frecuencia terriblemente normalizada de la violencia contra las mujeres. La traducción francesa pierde esta alusión, proponiendo una adaptación común del dicho: "ce qui ne tue pas rend plus fort", que puede remitir a una de esas fórmulas sencillas recurrentes en los libros de autoayuda. Como en el caso anterior, sin embargo, la translación —que corresponde a la adaptación en francés de la deconstrucción de la expresión lexicalizada en español— desconecta la traducción del contra-archivo feminista y de su crítica a la ideología familialista.

Volveremos sobre esa ideología, sobre la distancia y las ambivalencias que construye la novela, veamos ahora los dos fragmentos de la novela en los que aparece el título para explorar los desplazamientos que opera la traducción.

"*Nidos vacíos" en la novela* Nido vacío

Obviamente, la aparición en el relato de la expresión lexicalizada que compone el título instaura una dimensión metadiegética de comentario, en clave, de la novela. En el primer fragmento, Petra Delicado y Fermín Garzón están caminando entre dos etapas de su investigación. Dialogan, como siempre, hasta que la inspectora prefiera cortar la comunicación. La narración en primera persona que sigue funciona entonces como un monólogo interior de Petra, y se substituye al silencio que se instala mientras que los personajes avanzan por el Paseo de Gracia.

> Esperaba que le preguntara qué tipo de pensamientos habían conseguido ensombrecer su sonrisa, pero me propuse no hacerlo. Podía salir por cualquier lado, y a mí lo que me apetecía era disfrutar sin más de la calle, del aire, olvidar un poco al hombre definitivamente dormido por las balas que yo misma compré. Aunque un momento después sentí pena por Garzón: ¿con quién podía hablar si no era conmigo? Y además **¿en qué pedazo de egoísta insensible me había convertido yo?**[5] Consideraba mi tranquilidad como algo intocable, pero ¿qué había tras ella? Probablemente nada, **un nido vacío**. Suele ocurrirles a los solterones, a los viudos, a los que han decidido dejar de lado el **mundo emocional**; van formando una **carcasa** cada vez más protegida, la blindan, construyen un foso disuasorio alrededor y luego resulta que no hay nada dentro, nada, el vacío más absoluto. Sin duda, yo acabaría igual a no ser que decidiera prestar mis servicios voluntarios a una ONG. (AGB 2007: 117-118)

En francés leemos:

> Il espérait que je lui demande quel genre de pensées avaient bien pu assombrir son sourire, mais je décidais de n'en rien faire. Ça pouvait être tout et n'importe quoi, et moi ce que je voulais c'était tout simplement profiter de la rue, de l'air, oublier un temps l'homme endormi à tout jamais par des balles que

5 Subrayo aquí, y a continuación, las palabras y los fragmentos que van a sufrir desplazamientos en la traducción.

> j'avais moi-même fournies. Mais peu après je ressentis de la peine pour Garzón : avec qui pouvait-il parler sinon avec moi ? Qui plus est, **quel était cet égoïsme insensible qui s'était emparé de moi** ? J'avais tendance à considérer que ma tranquillité était quelque chose d'intouchable, mais qu'y avait-il derrière ? Probablement rien, **un vide à la place du cœur**. Cela a tendance à se produire chez les célibataires, les veufs, chez ceux qui ont décidé de laisser de côté **les émotions** ; avec le temps ils se construisent une **carapace** de plus en plus solide, ils améliorent le blindage, ils creusent un fossé dissuasif tout autour d'eux pour se rendre compte qu'il n'y a finalement rien à l'intérieur, rien, le vide absolu. Sans doute finirai-je de la même façon à moins que je ne décide de rejoindre une ONG en tant que bénévole. (AGB 2010 : 131-132)

Se puede observar primero una tensión interior/ exterior: la imagen del "nido" convoca la idea de "amparo" para delatar su vanidad, cuando no queda nada que proteger. Las defensas contra el exterior se vuelven autodestructoras ya que, al separar el sujeto del mundo, le quitan las emociones que proceden del intercambio con el mundo y constituyen lo íntimo. El texto francés opera una serie de leves desplazamientos: se borra la metamorfosis del sujeto ("me había convertido"/"s'était emparé de moi") para intensificar la noción de amenaza exterior. Se disminuye el alcance o la extensión de las "emociones" ("mundo de las emociones"/"les émotions"). De la "carcasa", que puede connotar la muerte, sólo se rescata la noción de armazón y se insiste en la noción de protección, adoptando la palabra "carapace" ("caparazón").

En la conversación siguiente con Garzón surge otra imagen que Petra Delicado compara explícitamente con sus reflexiones anteriores: el subinspector describe el "cuadro" que todos nos hacemos "con nuestra vida" y explica que "luchamos todo el día para que nadie dé una pincelada que no estaba prevista" (AGB 2007: 118-119). Si el "nido vacío" representaba el resultado de una posición individualista, cerrada a toda empatía, el "cuadro" de Garzón indica también una forma de encierro en una vana egolatría, una ilusoria estabilidad. En ambos casos se cuestionan los beneficios de una frontera rígida entre un adentro y un afuera, y se problematiza el estatismo. Los dos personajes se han detenido a tomar cerveza y Petra se queja de la invasión turística, Garzón le expone entonces la metáfora del cuadro para sugerir lo vano de una postura cerrada. Recordemos que las víctimas de los crímenes son inmigrantes clandestinas rumanas, víctimas de la trata. La cuestión de la "apertura" y de las fronteras abraza un amplio abanico de problemáticas actuales. Turismo e inmigración son elementos que provocan cambios radicales en Barcelona, ocupan las conversaciones y las mentes, los discursos mediáticos.

El "nido vacío" en esta sección metadiegética, especular, llegaría así a figurar un individualismo egocéntrico y estéril, un nacionalismo rígido y excluyente. Se conecta con la crítica al discurso

hegemónico, liberal, burgués, xenófobo y reaccionario. En estas imágenes, las variaciones sobre el supuesto síndrome desplazan y resignifican su sentido. La traducción francesa "un vide à la place du cœur" insiste en la evocación metafórica de la pérdida toda solidaridad humana; deja de lado sin embargo el archivo psicológico que fabrica la "feminidad" estereotipada, objeto de los ataques de la protagonista. Por lo tanto, deja de lado también las articulaciones entre el discurso feminista y la crítica al discurso hegemónico, desdibuja el alcance político del contra-archivo feminista convocado.

La segunda mención del "nido vacío" aparece en la novela cuando la inspectora emite la hipótesis de que la madre de la niña que están buscando —porque le robó la pistola a Petra y luego desapareció— puede estar muerta ya: "La madre de esta niña debe estar muerta, Garzón. Esa niña **ha huido del nido dejándolo vacío**, y ninguna madre aguanta ver un **nido vacío** tanto tiempo sin mobilizarse" (AGB 2007: 235). En francés leemos "La mère de cette petite doit être morte, Garzón. Cette gamine a **quitté le nid** et aucune mère ne supporte de voir un **nid abandonné** aussi longtemps sans agir" (AGB 2010: 263). La "huida" del nido, que presupone una situación peligrosa, o por lo menos extremadamente difícil, y por lo tanto recuerda una vez más la cuestión de la violencia doméstica, se convierte en francés en una "salida" del nido, trivial y voluntaria, con el verbo "quitter" que se utiliza en este caso como expresión lexicalizada en francés ("quitter le nid familial") para expresar la necesaria e inevitable emancipación de los jóvenes adultos. Por otra parte, se elude la expresión "nid vide", repetida dos veces en español, que se convierte en "nid abandonné" ("nido abandonado") en francés. Una vez más, se interpreta la situación en tanto resultado de una acción consciente y voluntaria, descartando lo que sugiere la inspectora: ya no hay "nido", la huida no fue una elección libre sino una urgencia imperiosa. La intuición de Petra, que va a permitirle progresar en su investigación, juega con el archivo psicológico pero para volver más compleja la relación madre/hija: una madre no deja que su hija de siete años desaparezca sin reaccionar, una niña de siete años no elige el desamparo si goza de la protección de un hogar, un hogar no garantiza siempre la salvaguardia a una niña.

La repetición de la expresión "nido vacío" en estos dos momentos, muy distintos, instaura una relación entre el personaje de la madre de la niña asesina y el de Petra, asociándolos en el marco de una crítica feminista a la idealización de la familia y a la ideología familialista. Este cuestionamiento es encarnado en la serie de novelas por el personaje de Petra Delicado, dos veces divorciada, que quiere ante todo proteger su autonomía. En la novela que estudiamos la crítica se desarrolla mediante el contraste entre la mitología burguesa —en la cual el hogar es un espacio de protección, la familia es ideal y apacible, la maternidad y los hijos son la felicidad— y la realidad

social y económica de las mujeres migrantes, clandestinas, explotadas, violentadas. En este segundo caso, si bien aparece el archivo psicológico en francés con las expresiones "quitter le nid" et "nid abandonné", la cita es llana, naturaliza y asume el supuesto síndrome, presentando la salida del nido como natural y voluntaria. El archivo psicológico que idealiza la maternidad no sufre por lo tanto la deconstrucción que el contra-archivo feminista opera en el texto en español. La repetición del título llama la atención sobre el contexto y su impacto sobre la protagonista, a la vez detective y narradora: la dura realidad que la sacude evidencia las contradicciones que atraviesan su feminismo y corresponden a las cuestiones interseccionales. "Mujer", "madre", no existen, porque no existen esencias transhistóricas y universales, sólo existen mujeres cuyas experiencias sociales son extremadamente diversas, algunas están protegidas por su color de piel, su origen nacional, su profesión, su clase social, otras padecen situaciones de gran vulnerabilidad. Ésas son tan invisibles que su muerte permanece totalmente desapercibida, como la de la madre de la niña desaparecida; son tan invisibles que su desaparición permanece desapercibida, como la de las dos niñas, hasta que maten a un hombre.

Polémica en cuanto al feminismo

La investigación no avanza, la inspectora y Garzón necesitan que Sánchez, un confidente que ha trabajado en la red de pornografía infantil, les hable; pero éste se niega. Un colega de Petra, Machado, le hace una sugerencia: "Poned delante de Sánchez a una de esas dos agentes jovencitas que trabajan contigo. Las chicas le gustan a rabiar." Petra le contesta: "¡De eso nada, olvídate! No haré nada que vaya en contra de la dignidad de las mujeres." (AGB 2007: 212) Sigue una larga conversación entre la inspectora y Garzón en torno a la conciencia de Petra: él le explica que no puede substituirse a la conciencia de sus agentes, Sonia y Yolanda. El argumento de Petra es: "pero mi conciencia va antes porque yo soy la jefa y no quiero darles órdenes en este sentido". El argumento de Garzón es: "Yo lo que creo es que cada usuario de una conciencia debe elegir por sí mismo, ¿no le parece?"; entonces, según él, Sonia y Yolanda tienen derecho a decidir si quieren o no prestarse a esa estrategia de seducción. Confesando su hipocresía, Petra deja que Garzón exponga la situación a sus jóvenes colaboradoras: "¡De acuerdo, muy bien, pero se lo dice usted! ¡Se lo sugiere, en ningún caso se lo ordena!" (AGB 2007: 213) Cuando vuelven las dos mujeres, tres días después, a dar el parte de su interrogatorio, Garzón y Delicado las felicitan:

> —¡Buen trabajo! —exclamó el subinspector.
>
> —Sí, ha sido un buen trabajo —abundé—. Y podéis estar convencidas de que no me hacía la más mínima gracia que os embarcarais en esa **misión**.
>
> —No tiene que preocuparse, inspectora, ¡ha sido **facilísimo**! —dijo Yolanda—. Le pedimos un

interrogatorio, protestó, dijo que estaba harto. Luego yo empecé a ponerlo bien a punto, y cuando ya estaba calentito como el chocolate, entró Sonia." (AGB 2007: 214)

En francés leemos:

— Beau travail! s'exclama l'inspecteur adjoint.
— Oui, vous avez fait du bon boulot, abondai-je. Et vous pouvez être sûres que cela ne me plaisait pas du tout de vous voir jouer ce **rôle**.
— Ne vous en faites pas, inspectrice, ça a été **un jeu d'enfant**! dit Yolanda. On a demandé à l'interroger, il a commencé à protester, il a dit qu'il en avait marre. Alors j'ai commencé a bien le travailler, et une fois chaud comme la braise, Sonia a pris le relais. » (AGB 2010 : 239-240)

Las agentes cuentan luego con entusiasmo cómo masturbaron al confidente, interrumpiéndose para "torturarlo" —las interrupciones fueron el método empleado para que sufra el confidente—, hasta que cante. Dos desplazamientos pueden observarse. Primero la "misión" se vuelve un "rôle" ("rol"), esa sustitución le quita su carácter laboral y oficial al acto, reduce el interrogatorio a una actuación teatral. Yolanda y Sonia ya no son entonces verdaderas policías que interrogan a un testigo en el marco de una investigación, sino que son jóvenes mujeres que juegan un rol en una escenificación altamente sexualizada, concebida por otro. Reconocemos aquí el marco característico del dispositivo pornográfico (Maingueneau, 2007). En segundo lugar, "facilísimo" se vuelve "un jeu d'enfant" ("un juego infantil"). La expresión es usual en francés para indicar que algo es fácil, pero aquí se conecta con un entramado bastante siniestro. Acudieron a Sonia y Yolanda precisamente porque son jóvenes, siempre las designan como "las chicas", y la razón invocada es la pedofilia del confidente, incapaz de resistirse a "las chicas". Por otra parte, están investigando asesinatos cometidos por niñas de siete años que fueron abusadas por proxenetas que dirigen una red de trata y pornografía infantil. En este caso, ¿qué sentido cobra la expresión francesa "jeu d'enfant"? Si bien parece desdramatizar la estrategia sexual que asumieron las jóvenes agentes, insistiendo en la ficción, el engaño, la trampa, lo lúdico de la situación, también tiende a quitarles esa autonomía de juicio, la "conciencia" que les reconoce Garzón, convirtiéndolas en títeres, meros instrumentos de la artimaña urdida por Machado, Delicado y Garzón.

Garzón explica que las "chicas" son "desinhibidas" y "tienen las cosas muy claras", dicho de otro modo, actuaron por elección propia y ofrecieron su servicio sexual a la misión que tenían que cumplir con plena conciencia, comprometiendo su consentimiento personal. Poco tiempo después, Ricard, un siquiatra ex-amante de Petra y compañero de Yolanda, llama a la inspectora y la acusa: Petra Delicado ha traicionado su compromiso feminista al permitir que sus agentes se metieran en

esta situación. Al final de la novela, Petra Delicado resuelve el enigma. Descubre que la responsable de los asesinatos cometidos por las niñas es la directora del centro de acogida de niños menores, Pepita Loredano. Esa viuda amargada, enamorada y despechada, recogió a las dos niñas desaparecidas para usarlas de sicarias, y satisfacer sin correr riesgo su deseo de venganza contra su ex-amante y su rival.

Decir sí en la agenda feminista

La novela traza entonces, implícitamente, una serie de paralelos que problematizan la cuestión del *consentimiento*, extremadamente actual en el feminismo en el marco del debate sobre la prostitución y la pornografía. Petra Delicado se encuentra en una posición parecida a la de Marta Popescu, víctima de la trata y prostituta, madre de Rosa, que aceptó venderla a pornógrafos infantiles. También se encuentra en una posición comparable con la de Pepita Loredano, directora del centro infantil, que manipuló a Delia para que matara a su ex-amante que la abandonó por una prostituta, es decir Marta Popescu, y también para que la niña matara a esa última, rival de Pepita. Luego, la directora manipuló a Rosa para que matara a Delia, su joven compañera de infortunio, asesina de su madre. Claro, las agentes Sonia y Yolanda son jóvenes pero mayores de edad, su consentimiento, aunque forzado por la presión jerárquica y las exigencias de su misión policial, puede ser considerado como autónomo. Sin embargo, el paralelo siniestro que se establece entre la serie de mujeres en situación de poder relativo y la serie de muchachas en situación de dependencia, aclara los dilemas del "consentimiento" y subrayan la responsabilidad, la complicidad en la opresión. Estas series exhiben lo *unheimliche*, visibilizan lo inquietante en lo familiar, la terrible normalización de la violencia de género, la banal sexualización de las muchachas, la sistemática erotización-romantización de esa violencia de género en las intrigas literarias. La novela nos pregunta: ¿Qué aceptamos en el marco de una misión? ¿Qué aceptamos cuando quedan pocas opciones? ¿Qué es aceptar? ¿Hasta qué punto tiene sentido mantener una postura moral en esos casos? Nicole Claude Mathieu mostró que "ceder no es consentir", recordando el entramado de la violencia que las relaciones de género mantienen invisible, desde la violencia que procede de la ignorancia hasta los golpes y la muerte (Mathieu, 1991). La postura moral, que condena los desvíos desde una posición privilegiada, entra en conflicto con la postura política, solidaria, que denuncia las desigualdades, la falta de derechos y las opresiones.

Las tensiones que afloran en la traducción —sólo vimos algunas— muestran que *Nido vacío* propone una exploración de la faz oscura de la tecnología del género. La novela policial expone cómo la literatura, la cultura mediática, los manuales de autoayuda confortan, en los finales felices que difunden, el mito burgués del hogar, la mitología familiar, la nostalgia de un orden patriarcal

ideal, en el que cada una ocupa su lugar y en el que, supuestamente, las mujeres podríamos, si nos portáramos bien, encontrar por fin nuestro lugar en el mundo... Contrapone a esa mitología familiar un contra-archivo feminista que revela situaciones de opresión, explotación, apropiación y exclusión que demuestran cómo en ningún caso encontraremos lugar en este mundo, si no peleamos por obtenerlo. El imaginario masculinista y sus mitologías autorizan, silenciándolos, "juegos infantiles" crueles que destruyen la humanidad de mujeres y niñas, "juegos infantiles" de los cuales, hasta cierto punto, todos y todas, como Petra Delicado, somos cómplices.

El caso paradigmático del *consentimiento* es, sin duda, el del matrimonio. La novela *Nido vacío* añade un final que constituye la resolución del caso policial, un epílogo que narra tres matrimonios. Veamos las contradicciones que explora Alicia Giménez Bartlett. El *final feliz* de la historia de la investigación aparece tematizado y cuestionado en un nuevo momento metadiegético que nos retrotrae al manual de autoayuda paródico. Garzón le dice a Delicado: "Eso son ganas que usted tiene de ponerle al asunto un final feliz", Petra le contesta: "¿qué más felicidad quiere, habiendo cantado ante el juez Pepita Loredano?" Y Garzón subraye: "Pero no ha habido manera de hacerle admitir que influyó en la niña Popescu para que se cargara a la pequeña Delia" (AGB 2007, 374). En la traducción el subinspector dice: "Ça, c'est parce que vous voulez à tout prix une fin heureuse", y Petra: "Que souhaiter de plus maintenant que Pepita a avoué devant le juge?" y Garzón añade: "En revanche, impossible de lui faire admettre qu'elle a influencé la petite Popescu pour qu'elle tire sur Delia" (AGB 2010: 413). La traducción no retoma el sustantivo "felicidad" y por lo tanto desdibuja la línea crítica paródica respecto a los finales felices y los *nidos* que la novela mantiene. Sigue un largo intercambio entre los dos personajes que comentan que el amor es una "lacra de la sociedad", subrayan lo paradójico de su postura en el contexto de una boda, y a punto de contraer matrimonio los dos. Cuestionan la "conciencia" que se tiene, o conjeturan su ausencia, en el momento de "decir sí". En efecto, en el relato-marco, transtextual, que construye la trama de la serie Petra Delicado, tres personajes de su equipo se casan. El epílogo de la novela multiplica los *happy end* y este exceso de felices y de perdices parece denunciar otro "juego infantil" con los cuentos infantiles, jugar con nuestras "infantiles" expectativas, es decir con las expectativas que mantienen a las mujeres en esa posición infantil de dependencia afectiva, organizada por las tecnologías de género (Illouz, 2012).

Los *happy end* normativos que nunca ocurren siguen circulando, sin embargo, en nuestra cultura como la única y necesaria salida a las incesantes dificultades. La existencia de las tres series de mujeres cómplices del orden patriarcal que explotan a otras —Petra Delicado/Sonia y Yolanda, Marta Popescu/su hija Rosa, Pepita Loredano/las niñas Delia y Rosa— se vuelve aún más patente

con el eco que componen, en contrapunto, los relatos de las tres bodas que conforman el epílogo, silenciando los horrores, ocultándolos, como en cualquier bonita historia. Los tres relatos repiten el mismo protocolo —conversaciones, ceremonia, banquete, baile— con algunas variaciones de estatus, de clase. Además, la serie de bodas termina con el tercer matrimonio de la inspectora y su evocación de las dos ceremonias anteriores, restándole embeleso al rito matrimonial, pero otorgándole la legitimidad, algo cínica, de un mal necesario. En el contrapunto de esas repeticiones estructurales se juegan las tensiones entre archivo y contra-archivo y se evidencia el *continuum* de violencia en el que funciona la nomofática, desde las historias de amor y su final feliz, hasta los feminicidas que azotan nuestras sociedades[6]. Sobre todo porque, como lo señala Garzón, un elemento permanece irresuelto en el caso policial: Pepita Loredano se niega a confesar que ha manipulado a Rosa para que mate a Delia. La niña asume por lo tanto una culpa que no le corresponde, la injusticia y el desorden se mantienen. El título francés cobra entonces sentido con el sacrificio de Delia, deshumanizada por las violencias que ha sufrido y perpetrado, sólo le queda un "vacío en lugar del corazón" (*Un vide à la place du cœur*):

> [los psicólogos] Quedaron muy **impresionados** por su aparente calma y equilibrio, pero se dieron cuenta de que era como si no sintiera nada en absoluto. No lloraba, pero tampoco sonreía. **Miraba sin expresión** como si lo que veían sus ojos no le **interesaba** en absoluto. **Se había puesto a salvo del horror**, pero nadie sabía si alguna vez le sería posible hacer algo más que seguir viva. (AGB 2007: 362).

En la traducción:

> Ils furent très **surpris** par son calme apparent et son équilibre, mais ils constatèrent qu'elle se comportait comme si elle ne ressentait absolument rien. Elle ne pleurait pas mais ne souriait pas non plus. **Son expression était vide** comme si ce que ses yeux voyaient ne la **concernait** pas le moins du monde. **Elle s'était mise à l'abri de l'horreur** mais personne ne savait si elle serait un jour capable de faire autre chose que survivre. (AGB 2010: 401)

El título francés y las translaciones que observamos en este fragmento parecen llamar la atención en la niña asesina Delia, en la historia de destrucción que termina con su acto terrible: mata a su amiga después de que ésta matara a su madre. El *nido* vuelve a aparecer indirectamente en ambas lenguas con el sema "amparo" que se manifiesta en: "a salvo del horror" / "à l'abri de l'horreur". El adjetivo "vacío" esta vez sí se manifiesta en el texto francés y califica la expresión de los ojos de Delia, materializando paradójicamente la *ausencia* de expresión que la preposición denota en el texto

6 Véanse las estadísticas que publica el Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades: http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/MujeresHombresEspana/MujeresHombresEspana.htm

español (“sin expresión”). La expresión lexicalizada “les yeux vides” (“los ojos vacíos”) es un tópico en francés que aparece en los análisis psiquiátricos que estudian los mecanismos de defensa en los casos de trauma. Evidentemente este archivo también se expone, ya que el contexto del fragmento es el relato del balance hecho por los psicólogos, expertos forenses que examinaron a Delia, emocionalmente sacudidos por su indiferencia (“muy impresionados” / “très surpris”). Si los ojos son “el espejo del alma”, las psicoterapias actuales enseñan hasta qué punto la suspensión de la afectividad que se lee en los “ojos vacíos” es el signo de una crisis profunda que suspende la capacidad de *vivir* (Manenti y Verderio, 2009).

Al final del caso policial que narra la novela, el crimen no ha sido, pues, realmente castigado, la injusticia y el mal permanecen, el título en francés insiste en la dimensión trágica y sin salida que caracteriza el género “novela negra”. El título en español, que construye una distancia irónica respecto al archivo psicológico de los libros de autoayuda, la cultura mediática mainstream y su discurso familialista, insiste en la deconstrucción humorística, orientándose hacia el subgénero que la crítica anglo-sajona llama la *mum lit,* y la saludable distancia que brinda la burla, aun cuando se trate de “humor negro”. Ahora bien, este género tiene muy poco éxito en Francia porque la polarización del mercado literario —que opone literatura culta y literatura popular— y la escasa difusión del discurso feminista, no favorecen este tipo de postura, como lo señala el estudio de Nathalie Morello (2009). Un análisis de la manera en que el mercado literario —y los subgéneros que organiza y promueve— predispone las políticas de escritura de las autoras, pero se relaciona también con el impacto de las luchas feministas y las prácticas de lectura que vuelven posibles, excede evidentemente este trabajo. No obstante, nuestra reflexión en cuanto a las negociaciones con la nomofática que el título y su traducción materializan, abre paso a investigaciones ulteriores.

3. Nomofática y contra-archivo: *cuando ceder no es consentir*

La argumentación de Nicole Claude Mathieu ya citada (Mathieu, 1991) puede también aclarar el dispositivo de la nomofática y las negociaciones que emprenden las mujeres que escriben. Las tensiones entre el archivo masculino-masculinista, sexista, anti-feminista, sus tecnologías de género opresoras, y el contra-archivo feminista necesitan ser exploradas, explicadas, para medir el alcance feminista del relato más allá del protagonismo de una mujer fuerte, como lo es el personaje de Petra Delicado. Si nos limitáramos al análisis de la trama, podríamos pensar que el triple final feliz tiende a anular la perspectiva crítica que evidencia el relato de la investigación policial, o concluir que la novela es “ambivalente”. Estudiar el discurso feminista a partir del dispositivo de la nomofática y de las contradicciones entre el discurso hegemónico y el discurso feminista, nos conduce a ponderar

las deconstrucciones que el segundo opera, aun cuando el texto reproduce en gran parte el archivo mainstream. Aquí los cuentos de hadas, las novelas rosas, el final feliz, los manuales de autoayuda corresponden al archivo que la nomofática impone como marco y marcador de lo "femenino". La novela negra *Nido vacío*, y la doble enunciación que instaura, entra en contradicción con este archivo. Instala, en el realismo crudo que requiere, nuevos cuestionamientos que corresponden al contra-archivo feminista: violencia de género, violencia doméstica, problema del "consentimiento" en la prostitución y la pornografía. La posición feminista del personaje de Petra Delicado y los mandatos del género policial, que le impiden estar felizmente casada y a la vez ocupar el papel protagónico del detective, encuentran una salida humorística interesante en la desviación de la *mum lit* que deconstruye el *síndrome del nido vacío*. Si la *mum lit* plantea de manera divertida las contradicciones entre la maternidad y la carrera profesional, el humor negro de la novela de Giménez Bartlett profundiza estas contradicciones hasta recalcar los privilegios sociales, étnicos y económicos que tales contradicciones presuponen. Vemos cómo el dispositivo de doble enunciación se observa tanto en la escena genérica —géneros literarios contrapuestos—, como en los archivos que sustentan el discurso.

En este trabajo espero haber valorado el interés metodológico del estudio de las traducciones en el marco del análisis del discurso literario feminista. He intentado demostrar que el análisis de los desplazamientos que la traducción opera puede constituir un acceso interesante a las políticas de la escritura. En primer lugar, las translaciones ponen en evidencia el archivo hegemónico citado, contrastando las tradiciones nacionales que determinan el recurso al archivo. En segundo lugar, el nuevo dialogismo que introduce la traducción tiende a allanar las contradicciones y puede reforzar el impacto del discurso hegemónico, borrando o restándole impacto al contra-archivo feminista. Esta observación empírica podría ser estudiada sistemáticamente en una investigación más extensa. En tercer lugar, las translaciones, cuando hacen patentes las diferencias, llaman la atención sobre los procesos deconstructivos y, por tanto, nos guían en la exploración de los dispositivos enunciativos que ponen en juego el contra-archivo feminista. En fin, como cuarto punto, quiero destacar el contra-archivo feminista que circula en una sociedad que parece determinar las prácticas de lectura y, por ende, las políticas de escritura de las mujeres, que se adaptan al mercado; las traducciones escenifican los debates feministas actuales, contraponen sus lógicas nacionales y su dimensión transnacional, descubren sus contradicciones, pero a la vez atestiguan su performatividad.

Bibliografía citada :

ALBENGA, Viviane (2011). "Stabiliser ou subvertir le genre ? Les effets performatifs de la lecture" in

Sociologie de l'Art. 2011/2 (OPuS 17), pp. 31-43.

BAHAR, S. y COSSY, V. (2003). "Le canon en question: l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes" in *Nouvelles Questions Féministes* « Féminisme et littérature ». Vol. 22, N°2, pp. 4-12.

BAKHTINE, Michaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman.* Paris: Gallimard.

BAJTÍN, M. & MEDVEDEV, P. (1994), *El método formal en los estudios literario*s. Madrid: Alianza.

BRASLERET, Fanny (2000), "Problématique de la violence dans le roman noir européen au féminin" in *Féminisme et polar.* Journée de L'ANEF 2000, supplément au bulletin de l'ANEF N° 35, pp. 91-109.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art.* Paris: Seuil.

CASTEL, R. y LE CERF, J-F. (1980). "Le phénomène « psy » et la société française" in *Le Débat.* 1-2-3, juin-août.

CHAREST, Danielle (2000). "Historique des rapports sociaux de sexe dans le polar" in *Féminisme et polar.* Journée de L'ANEF 2000, supplément au bulletin de l'ANEF N° 35, pp. 21-29.

CHETCUTI, N. et JASPARD, M., (Dir.) (2007). *Violences envers les femmes. Trois pas en avant, deux pas en arrière*. Paris: L'Harmattan.

COQUILLAT, Michelle (1988). *Romans d'amour*. Paris: Odile Jacob.

DAUPHIN, C. et FARGE, A. (Dir.) (1997). *De la violence et des femmes.* Paris: Albin Michel.

DÉTREZ, C., SIMON, A. (2005). "L'idéologie du familialisme chez les romancières contemporaines" in *Revue des littératures de l'Union européenne.* 1/2005, pp. 15-28.

DÉTREZ, C., SIMON, A. (2006). *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral.* Paris: Seuil.

GÍMENEZ-BARLETT, Alicia (2007). *Nido vacío.* Barcelona: Destino-Planeta.

GÍMENEZ-BARLETT, Alicia (2010). *Un vide à la place du cœur.* Traduit de l'espagnol par Olivier Hamilton y Johanna Dautzenberg. Paris: Payot & Rivages.

HOUEL, A., MERCADER, P, y SOBOTA, H. (2003). *Crime passionnel, crime ordinaire*. Paris: PUF.

ILLOUZ, Eva (2012). *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité.* Paris: Seuil.

JONAS, Irène (2006). "L'antiféminisme des nouveaux traités de savoir-vivre à l'usage des femmes" in *Nouvelles Questions Féministes.* Vol. 25, pp. 82-96.

LAURETIS, Teresa de (2007). *Théorie queer et culture populaire*. Paris: La Dispute.

LE DŒUFF, Michèle (2008). *Le sexe du savoir*. Paris: Aubier.

LÖWY, Ilana (2001). "Amanda Cross, Ruth Rendell, Dorothy Sayers. Féminisme et roman policier" in *Mouvements.* No 15-16, pp. 48-54.

LÖWY, Ilana (2006). *L'Emprise du genre. Masculinité, féminité, inégalité*. Paris: La Dispute. Coll. Le genre du monde.

MC DERMID, Val (2003). *La dernière tentation*. Paris: Ed. Du Masque-Hachette Livre.

MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.

MAINGUENEAU, Dominique (2007). *La littérature pornographique*. Paris: Armand Colin. Coll. 128.

MANENTI, Nicoletta et VERDERIO, Valentina (2009). "De l'image à l'émotion" in *Imaginaire & Inconscient* 2009/2 (n° 24), pp. 97-110.

MATHIEU, Nicole Claude (1991). "Quand céder n'est pas consentir : des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie" in *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe.* Paris: Côté-femmes, pp. 131-226. [Nouvelle édition : Donnemarie-Dontilly: Éditions iXe, 2013.]

MEHL, Dominique (2003). *La bonne parole. Quand les psys plaident dans les médias*. Paris: Éd. La Martinière.

MORELLO, Nathalie (2009). "Mum lit, version française : faut-il en rire ou en pleurer ?" in *Nouvelles Questions Féministes.* Vol. 28, pp. 66-82.

ORENSTEIN, Peggy (2011). *Cinderella Ate My Daughter, Dispatches From the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture.* Harper/Harper Collins Publishers.

PLANTÉ, Christine (2015). *La petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur.* 1ère édition, 1989, nouvelle édition révisée, préface inédite de Michelle Perrot, postface inédite de l'auteure. Lyon: Presses universitaires de Lyon.

REUTER, Yves (2007). *Le roman policier*, Paris: Armand Colin. Coll. 128.

ROMITO, Patrizia (2006). *Un silence de mortes. La violence masculine occultée*. Paris: Syllepses.

SORIANO, Michèle (2008). "Violence, érotisme, pornographie: technologies du genre dans les genres policier et érotique" in *Lectures du genre N°5. Lectures théoriques, approches de la fiction* [en ligne], ISSN 1958-5136 http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_5/Soriano.html

SORIANO, Michèle (2014). "Cuando se juega el cuerpo... saberes situados y nomofática" in PALAISI,

Marie-Agnès y TORRAS Meri (Eds.). *El Cuerpo en Juego. Cartografia conceptual y representaciones en las producciones culturales latinoamericanas*. Paris: Editions Mare & Martin, pp. 55 -74.

SORIANO, Michèle (2017). "Post-pornographie : tours et détours de la jouissance" in FLEPP Catherine et MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia (Dir.). *Genre et jouissance*. Paris: L'Harmattan, pp. 135-152.

TABACHNICK, Maud (1994). *Un été pourri*. Paris: Viviane Hamy.

ZYPES, Jack (2007). *Les Contes de fées et l'art de la subversion*. Paris: Payot & Rivages.