

Policial, violencia y memoria en *Catedrales* de Claudia Piñeiro

Policial, violência e memória em *Catedrales* de Claudia Piñeiro

Ana Margarita Barandela (UFAL)^{1*}

Resumen: Este artículo se propone analizar la novela *Catedrales*, de la escritora argentina Claudia Piñeiro, como una novela policial que se aparta de la estructura convencional de este género narrativo para mostrar una obra construida de forma colectiva por las voces de siete personajes. Dentro de la estructura policial, además de la violencia del crimen a ser solucionado, subyacen, convergen y se solapan otros tipos de violencias que terminan exponiendo hechos de crueldad. También en la novela, es posible observar la importancia de la memoria en diferentes momentos. Para el estudio del género policial y la estructura del mismo nos apoyamos principalmente en los trabajos de Sánchez Zapatero, Reimão y Giardeline; para tratar la violencia utilizamos los trabajos de Seligmann-Silva, Cavarero y Zavala Tapia. En relación con la representación de la memoria nos apoyamos en Ricoeur, Hosiasson y Assmann. Podemos concluir que, al utilizar la memoria como eje de la estructura narrativa, Piñeiro crea una nueva novela policial con una estructura híbrida y compleja que se aparta de los modelos anteriores y la convierten en una novela criminal posmoderna.

Palabras clave: Novela policial. Violencia. Memoria

Resumo: O artigo propõe analisar o romance *Catedrales*, da escritora argentina Claudia Piñeiro, como um romance policial que se afasta da estrutura convencional desse gênero narrativo para mostrar uma obra construída de forma coletiva pelas vozes de sete personagens. Dentro dessa estrutura policial, além da violência do crime a solucionar, subjazem, convergem e se sobrepõem outros tipos de violência que terminam apresentando fatos de crueldade. Além disso, no romance, é possível observar a importância da memória em diferentes momentos. Com o objetivo de estudar o gênero policial e a estrutura do mesmo utilizamos principalmente nos trabalhos de Sánchez Zapatero, Reimão e Giardeline; para tratar da violência utilizamos os trabalhos de Seligmann-Silva, Cavarero e Zavala Tapia. Em relação com a representação da memória nos embasamos em Ricoeur, Hosiasson y Assmann. Podemos concluir que, ao utilizar a memória como eixo da estrutura narrativa, Piñeiro cria um novo romance policial com uma estrutura híbrida e complexa que se afasta dos modelos anteriores e convertem a obra em um romance criminal pós-moderno.

Palavras-chave: Romance policial. Violência. Memória

* Doutora em Estudos Literários pela UFAL. É professora de língua espanhola e literatura na mesma instituição. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4499-9755>.

Los crímenes cuentan las sociedades en que vivimos. Para entender una sociedad hay que contar los crímenes que en ella se cometen.

Claudia Piñeiro

Introducción

La novela *Catedrales*, de la escritora argentina Claudia Piñeiro ganó, en 2021, el premio *Best Novel* en la novena edición del Festival Valencia Negra y también el premio *Dashiell Hammett* de la trigésima cuarta Semana Negra de Gijón, España. En este último, el jurado, al anunciarla como novela ganadora declaró que *Catedrales* es “una novela policial no canónica en la que, de forma coral, cada personaje aporta su versión a una historia que sigue una dimensión extraordinaria”, y culmina el fallo del jurado diciendo “una novela comprometida con las más duras situaciones que puede afrontar una mujer a causa de la hipocresía y los prejuicios religiosos” (SEMANA NEGRA DE GIJÓN, 2021).

Claudia Piñeiro nació el 10 de abril de 1960 en Burzaco, provincia de Buenos Aires, Argentina. Conocida en su país como la dama del suspenso ha escrito hasta la fecha trece novelas, pero también es autora de cuentos y de obras teatrales. En 2005 obtuvo el premio *Clarín* por la novela *Las viudas de los jueves*, que fue llevada al cine cuatro años después. Otras novelas también han sido adaptadas a la pantalla como *Betibú*, 2011 o *Las grietas de Jara*, 2009. Claudia dice sobre su escritura “hay una cosa que yo pondría como común denominador, y es el suspenso. Me gusta manejarlo, ir llevando al lector para que me acompañe en esta historia que quiero contar” (MOLINARI, 2015, en línea).

En el presente trabajo busco dirigir la atención hacia tres ejes principales de la novela *Catedrales*: su análisis como una novela policial que rompe con la estructura convencional del género, así como la configuración de las representaciones sobre la violencia y la memoria que se encuentran en la narrativa de la obra.

Por ser una narrativa policial podemos observar diferentes tipos de violencia que subyacen en la obra y que afectan tanto a las víctimas como a los victimarios. Al utilizar la memoria para componer la narrativa se observan nuevas formas en la construcción del género policial. De esa forma, busco entender en este trabajo la construcción que utiliza Piñeiro en esta obra y la representación de la violencia y la memoria, para poder caracterizarla como un policial no canónico y posmoderno.

Policial no canónico

Aunque *Catedrales* se centra en la aparición de un cadáver y en la búsqueda del causante de esa muerte, no podemos considerar que esta novela se encaja en la estructura típica del género policial. En este género, un personaje que investiga y que casi siempre tiene el papel protagónico resuelve el misterio de un crimen. Según explica la propia Claudia Piñeiro, sus novelas no responden a esa estructura convencional. “El policial va a responder a la pregunta ‘quién lo o la mató y por qué’. Y me parece que mis novelas no van a responder eso. En mis novelas uno ya sabe esas cosas” (ARIAS FUENZALIDA, 2021, en línea). Cabe entonces la pregunta, cómo se estructura el género policial en esta obra de Claudia Piñeiro.

Al hablar de novela negra, o novela policial, es importante destacar la gran cantidad de obras que se han publicado bajo esta denominación, principalmente en los últimos años. Esas nuevas obras presentan también una mayor diversidad en los temas tratados y en las estructuras narrativas utilizadas que son cada vez más híbridas y complejas. Según Sánchez Zapatero (2020), esto ha provocado que, bajo el término de novela negra, se agrupen obras con características disímiles que se separan de los modelos tradicionales conocidos como novela policial y negra, y que se haga uso indistintamente de estos dos términos, aunque no lo sean.

Sánchez Zapatero (2020) afirma que esa imprecisión terminológica se agudiza porque diferentes países utilizan terminologías diferentes para referirse a este tipo de narrativas. Explica que el término "novela negra" es exclusivo de España, porque en América Latina se continúa utilizando el término policial para englobar estas obras. "En prácticamente cada cultura existe una etiqueta catalogadora diferente, lo que supone un problema, porque cada una de ellas presenta matices distintos y acoge, en consecuencia, a tipologías narrativas diferentes"(SÁNCHEZ ZAPATERO, 2020, p. 1233). Por ser Claudia Piñeiro una escritora argentina, y utilizarse en América Latina el término policial para definir a este tipo de narrativa lo utilizaré en lo adelante, aunque esté consciente de que su estructura se aparta del policial tradicional.

Sánchez Zapatero (2020) enfatiza que, aunque en España toda una serie de obras estén comprendidas bajo la etiqueta de novela negra, es imposible aglutinar a todas las producciones contemporáneas en una misma categoría ya que son considerables las diferencias temáticas, formales y pragmáticas presentes entre ellas. Para él, las nuevas obras se distancian de la novela negra clásica para diversificarse en nuevos géneros, entre

los que podemos encontrar: la novela negra de procedimiento, la costumbrista, la humanista, así como también las que denomina como criminal y de delincuentes.

Para entenderlo mejor debemos comenzar haciendo referencia a la estructura de lo que se conoce como novela policial. Según expone Sandra Reimão (1983), aunque en la narrativa policial se presente una víctima, un crimen, y alguien dispuesto a descubrir al culpable, no todas las narrativas que contemplan esos elementos pueden ser consideradas novelas policiales. Según Reimão es necesaria además “una forma determinada de articular la narrativa, de construir la relación del detective con el crimen y con la narración” (REIMÃO, 1983, p.5)². Sánchez Zapatero (2014, p. 5) comparte esa idea al señalar como indispensable en la novela policial “la integración en una misma obra del crimen, el juego que se plantea al lector y la investigación a través de criterios deductivos para resolver el misterio”.

Una de esas formas es la novela policial de enigma, llamada también de relato deductivo clásico (GIARDINELLI, 2013). Creada por Edgar Allan Poe con la publicación en 1841 de *Los crímenes de la calle Morgue*. Mempo Giardinelli, resume así sus características.

Edgar Allan Poe creó el relato policial moderno a partir de aquellos tres magníficos cuentos en los que dejó fijados los elementos que serían clásicos del género: un investigador astuto, un amigo de pocas luces que lo acompaña y lo ayuda a dar brillo al investigador, una deducción larga, compleja y perfecta, sin fallas, por medio de la cual se “soluciona” el “caso” (en realidad un problema), y la inteligencia superior del detective frente a la más bien burocrática de los miembros de la corporación policial (GIARDINELLI, 2013, p. 64).

Para construir ese tipo de narrativa la novela policial de enigma presenta dos historias: la primera, la del crimen y la segunda, la de la investigación. La primera es la historia real, la de la acción, aunque esté ausente. La segunda, es la historia presente que es insignificante pues es la historia de la investigación de la acción pasada (REIMÃO, 1983). De esa estructura se desprende una consecuencia básica que radica en la inmunidad del detective que investiga y resuelve el enigma desde la comodidad de su sala o su despacho.

Hay que destacar que la novela policial transcurre en lugares en los que el crimen ha roto la estabilidad, el orden de una sociedad burguesa estratificada y estable. El

² Todas las traducciones son de mi responsabilidad.

asesinato trae la ruptura de ese universo y es, por tanto, necesario que nuestros detectives, de forma racional y exenta de dramatismo, restauren el orden social imperante, lo que sucede con la revelación del asesino y su entrega a la justicia. Como explica Sánchez Zapatero (2014, p.7) “las víctimas, más que como personas, son tratadas como meros instrumentos necesarios para vertebrar una trama en la que, por encima del componente humano o realista, interesa la consolidación de un esquema ideológico”. Y aclara además que:

La novela policiaca ha de ser considerada un producto cultural deudor de un contexto muy concreto, determinado por estructuras socioeconómicas y políticas y por la formación de una clase burguesa para la que las narraciones basadas en la supremacía de la razón actúan como sostén ideológico de sus principios y aspiraciones (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014, p. 7).

En los años 20 del siglo pasado, los cambios sociales y culturales de la época exigieron un relato policial más acorde con la realidad de la gran ciudad norteamericana y la mentalidad de ese momento. Así surgió una novela “que hoy llamamos negra y que ya en sus comienzos apareció como una literatura en la que deducción y razonamiento eran sustituidos por acción pura y decisiones urgentes” (GIARDINELLI, 2013, p. 43). Este tipo de novela policial tuvo entre sus mayores exponentes a los norteamericanos Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

La novela negra expuso un crimen real, una reproducción de la sociedad capitalista con los gánsteres, la ley seca, la crisis económica, el desempleo y la corrupción. Según el propio Chandler (1996), Hammett dislocó el crimen de las mansiones y el lujo en que transitaban los detectives clásicos, para tirarlo en el callejón, que es donde verdaderamente se produce. El personaje investigador de estas obras se aparta del modelo del detective inglés para presentarnos un hombre que necesita trabajar para sobrevivir, rudo, áspero, vulgar. Según el propio Chandler el detective “debe ser un hombre de cabeza a los pies, a la vez un hombre corriente y un hombre especial” (CHANDLER, 1996, p. 77). De esta forma, podemos concluir que el detective de la novela negra es “un detective plenamente humano, o tal vez pudiéramos afirmar que no se trata más de un detective, sino de un hombre que casualmente investiga” (REIMÃO, 1983, p. 77). Por consiguiente, el detective de la novela negra no representa al *status quo*. Desprecia el orden social y su papel es revelar el crimen y la corrupción que la ciudad esconde (RIDD, 2014).

La estructura de la novela negra también se diferencia de la novela policial de enigma. Ahora la historia del crimen y la de la investigación se funden en una sola. Casi

siempre está narrada en primera persona por el mismo detective que sigue pistas falsas y verdaderas, se equivoca y vuelve a comenzar su trabajo de averiguar lo sucedido. De esta forma, nuestro detective no tiene garantizada la inmunidad, se mueve en el ambiente marginal, dentro del mundo del hampa, incluso arriesgando su propia vida. En estas novelas se mantiene el misterio, pero este “tiene aquí una función secundaria, subordinada, y no central, como en el policial de enigma” (TODOROV, 2006, p. 100).

Además del crimen y el misterio, la novela negra se propone presentar la sociedad y sus grandes problemas, trayendo consigo una fuerte crítica social.

De este modo, en la novela negra la investigación se transforma en una mera excusa para mostrarnos un mundo complejo y lleno de peligros. El reflejo ambiental se convierte así en característica esencial del género, que aporta una dimensión social capaz tanto de retratar el contexto histórico como de cuestionar el orden establecido a través de un discurso transgresor que critica los mensajes oficiales al tiempo que ilumina aspectos de la realidad tradicionalmente no transitados (SÁNCHEZ ZAPATERO, 2014, p. 8).

Pero ese modelo de novela negra asociada al arquetipo de detective rudo, con la gabardina, el sombrero de medio lado, el cigarrillo entre los labios, popularizado por el cine norteamericano entre las décadas de 40 y 50 del siglo XX, no existe más. Las novelas policiales contemporáneas presentan nuevas propuestas que representan los problemas actuales de las sociedades donde se producen.

Catedrales, como novela negra contemporánea, introduce nuevos elementos y transforma otros, dándole un nuevo ropaje al género, pero sin perder los rasgos que caracterizan su identidad. “La gran obra crea, de cierto modo, un nuevo género, y al mismo tiempo transgrede las reglas aceptadas hasta ese momento” (TODOROV, 2003, p.94). Claudia Piñeiro explica esos cambios en esta obra.

El policial tiene una estructura narrativa que hace más fácil contar una historia. Sabés adónde vas, recogés las pistas y en algún momento cerrás. Es una estructura que contiene y ayuda, pero, por otro lado, limita. Al eliminar esa estructura hubo libertad para contar distintas cosas. Eso se ve en el lenguaje, el tono, el punto de vista (MOLINARI, 2015, en línea).

Entre esos nuevos elementos que presenta Piñeiro, está concederles igual importancia a los personajes, a sus memorias, convicciones y pensamientos, que a los hechos criminales y su sucesión lógica. De esta forma nos presenta, en cada uno de los

seis capítulos y el epílogo que conforman esta obra, las voces narrativas de siete individuos: Lía, la hermana del medio; Mateo, el hijo de Carmen, la hermana mayor; Marcela, la mejor amiga de Ana; el doctor Elmer, criminalista que participó de la autopsia; Julián, un joven que desistió del seminario y se casó con Carmen; Carmen, la hermana mayor y Alfredo, el padre de Carmen, Lía y Ana. Así, menos Mateo, que no era nacido cuando los sucesos, en cada capítulo se viaja más hacia el pasado para que cada personaje contribuya con nuevos elementos que llevan al lector a conocer la verdad mucho antes de terminar la novela.

Esta estructura narrativa discontinua y calidoscópica, que recuerda el efecto *Rashomon*, como propone la misma autora (CASTRO BUGARÍN, 2020), nos muestra diversos puntos de vista sobre la misma historia con versiones e informaciones que van adicionando cada uno de los personajes influidos por las memorias y la percepción individual. Así conoceremos cómo sucedió la muerte de Ana ya en la mitad de la novela y el por qué, el cómo y el quién en páginas sucesivas.

La novela *Catedrales* conserva así de novela policial la historia del crimen pasado, y la investigación posterior al hecho criminal. Pero esa historia de la investigación se nutre de otras historias que se trasladan cada vez más hacia el pasado y se unen a la del crimen. Historias fragmentadas y complejas que se apoyan en la memoria de cada uno de los personajes, o hasta en la falta de ella.

Piñeiro cose en su narrativa una colcha de retazos, en la que articula recuerdos, acciones presentes y pasadas, ideas y convicciones de los personajes, y una fuerte crítica social, propia de la novela negra. Así, al poner en primer plano los asuntos sociales y de género, Piñeiro nos muestra un texto interrogativo que, según Klein (1995 apud RIDD, 2014), no nos lleva solamente a resolver el enigma del crimen, sino también a señalar los problemas del sistema social.

Como nos muestra Klipphan, “en *Catedrales* Claudia Piñeiro no solo cuestiona los mandatos religiosos de las familias más conservadoras, sino que vuelve a describir de manera puntillosa la hipocresía que anida en buena parte de nuestra sociedad” (KLIPPHAN, 2020, en línea). Por eso, la obra es, ante todo, un reclamo a la legalización del aborto, un llamado por la ampliación de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres argentinas que permita la realización de un aborto legal, seguro y gratuito.

La propia Claudia Piñero explica el porqué de este tema en su obra, y muestra la relación de las sociedades con el género policial por los crímenes que en cada uno de ellas se comete.

¿Qué hay en ese mundo policial (quizás algo oscuro) que atrae tanto al ser humano? Yo creo que hay varios puntos que lo hacen un género popular. El primero es que cuenta la sociedad donde vivimos. Es el género más pegado a la realidad, a lo que está pasando. Una sociedad se cuenta también por los crímenes que se cometen en ella. Y para entender un crimen hay que contar en qué tipo de sociedad se cometió. Un crimen xenófobo, que sería posible en algunos países europeos, por ejemplo, sería bastante más extraño en la Argentina, por ejemplo. En cambio, en la Argentina desaparecieron miles de personas durante la dictadura y los dictadores se apropiaron de sus bebés, y estos otros crímenes en varios de aquellos países europeos serían impensables (PINCHEVSKY, 2015, en línea).

En *Catedrales* la autora nos muestra, ya en el tercer capítulo, que la muerte de Ana Sardá fue provocada por un aborto clandestino y nos lo confirma científicamente al final del cuarto. Solo queda descubrir, en los capítulos sucesivos quién o quiénes desmembraron y quemaron el cadáver para ocultar a los ojos de la sociedad el aborto, y cómo lo hicieron. Así no es solo la muerte, sino la violencia sobre el cuerpo femenino lo que presenta esta obra de Piñeiro.

Pero lo que más aleja a *Catedrales* del policial clásico es la presencia del personaje del detective. En *Catedrales* no hay un detective al estilo de la novela de enigma, ni tampoco como el detective de la novela negra norteamericana. En esta obra hay varios personajes que al ir tras la verdad se complementan para añadir, a cada capítulo, nuevas informaciones. Dos de estos personajes que investigan son Alfredo, el padre de la víctima y Lía. Debemos añadir también a Elmer, el criminalista que conserva documentos sobre las autopsias en que participó, inclusive la de Ana.

Esa ausencia del personaje del detective pudiera sugerir que esta obra se encuadra en lo que Hilfer (1990) llama de novela criminal o historia de crimen. Según él, la novela criminal debe considerarse un género distinto de la novela policial clásica, pues subvierte las convenciones establecidas. Entre ellas está la ausencia del personaje del detective, como sucede en este caso. Como es el detective quien personifica a la justicia y garantiza el orden social, su ausencia pone en duda aspectos de la organización social, la ley y la justicia.

En esa misma línea, Sánchez Zapatero (2020, p. 1237) plantea que la novela criminal es aquella en que la "intriga no se genera por la falta de información sobre la identidad del responsable del acto criminal, o sobre el modo en que lo llevó a cabo, sino más bien, sobre las razones que conducen a él". Este tipo de novelas no posee el personaje investigador clásico que conocemos de la novela negra, ni una estructura narrativa que se

basa en la resolución del caso. La novela criminal es protagonizada por personajes que, aunque no pertenecen al ámbito de la delincuencia, terminan realizando crímenes.

Además, en *Catedrales* el interés del lector no se queda solamente en la resolución del crimen, del enigma, sino que se proyecta también hacia el futuro. Con un final abierto no sabemos si realmente Alfredo conocería toda la verdad sobre los hechos y si Lía y Mateo consiguieron finalmente también conocerla. Además de resolver los hechos criminales la obra nos deja con la expectativa de lo que sucederá en lo adelante con esos personajes al conocer la verdad.

Violencia y memoria

La mayoría de las novelas policiales comienza con el horror de un crimen, o, mejor dicho, con el hallazgo de un cadáver. A partir de ese momento se recogerán indicios, se seguirán pistas, se observarán huellas para tratar de solucionar el enigma. En *Catedrales* no es exactamente así. Lo que más recuerda Lía del día en que encontraron el cadáver de Ana fue el anuncio que hizo a su familia de que dejaría de creer en Dios, de su naciente ateísmo. Así, la novela comienza no con una muerte, sino con dos: la física de Ana y la muerte social de Lía.

Al declarar su ateísmo se produce sobre Lía la violencia de la exclusión, el castigo del silencio y la invisibilidad social. Su muerte para el resto de su círculo de amigos y conocidos y hasta para personas de su misma familia. “Declararme atea incomodó a los presentes [...] Carmen, nuestra hermana mayor, muy perturbada durante el velorio, [...] dejó de hablarme a partir de ese día” (PIÑEIRO, 2020, p.15). Esa declaración, hecha exactamente en el momento del velorio de su hermana, hace que la rebeldía, la transgresión de Lía, sea mucho más necesaria para ella y mucho más censurada por la sociedad que la violenta psicológicamente.

A partir de que anuncié mi ateísmo, mi familia veló no solo el cuerpo de mi hermana, sino mi fe. ¿Era necesario decirlo en medio del velorio de Ana? No tengo dudas de que sí, de que lo dije en ese momento y en circunstancias fúnebres porque se lo debía a ella, porque quería decirlo antes de que su cuerpo – los trozos de su cuerpo – fueran sepultados y condenados a permanecer definitivamente bajo tierra, antes de que yo me despidiera de Ana para siempre. Aprendí esa misma tarde que "ateo" es una mala palabra. Y que la mayoría de los creyentes pueden convivir con quienes creen en otros dioses, pero no con quienes no creen en dios alguno. Lo digan de manera directa o con eufemismos, es evidente que

consideran que los ateos somos personas "falladas". Más aún, hay quienes hasta concluyen que la imposibilidad de tener fe religiosa trae como consecuencia un grado de maldad inevitable: una persona que no cree en ningún dios no puede ser una buena persona (PIÑEIRO, 2020, p. 17).

La ruptura de Lía con su familia y la salida definitiva de su país, hacen que ella pueda ser libre y tomar sus decisiones sobre su cuerpo y sus ideas. Esa libertad comienza precisamente con la ruptura religiosa en el momento del velorio y se consolida con su ruptura con la familia, su salida de Argentina, su crecimiento profesional como dueña de una librería, un matrimonio de quince años y su decisión de no ser madre. Este dislocamiento territorial y familiar, además de configurarse como una relación espacio temporal de movimiento, le proporciona una nueva construcción identitaria desarrollada en un país diferente. Se produce en este personaje una transformación transcultural en la cual los procesos de memoria y olvido están presentes.

Lía se rodea de elementos culturales del nuevo país de residencia, llegando a veces a sustituir aquellos de su cultura de origen. Esto puede observarse en el momento en que olvida el nombre de las flores del jardín de la casa paterna donde había vivido su infancia.

A veces, me costaba entender a qué especie o a qué plantas se refería mi padre porque ya no recordaba el nombre de uso en la Argentina, y el que se utilizaba en España era otro muy distinto. [...] En alguna de las últimas [cartas], mi padre mencionó que habían florecido las santarritas de la casa que fue mi casa y me preguntaba si en el Parque Alameda las había. Dudé. Yo quería cerrar los ojos y verlas, pero no podía recordar qué planta era la Santa Rita; la forma en que nombramos plantas, flores, frutos, aun usando un mismo idioma, devela nuestro origen tanto o más que cualquier tonada. De allí somos, de donde florece o da frutos cada palabra. [...] ¿Cuántas otras palabras habré perdido? ¿A qué lugar de la memoria irán a parar las palabras olvidadas? No era consciente de esa pérdida hasta que me lo hizo notar mi padre (PIÑEIRO, 2020, p. 44-47).

De esta forma la correspondencia entre Lía y su padre Alfredo constituye un soporte para la memoria cultural de ambos. Las cartas recibidas y los borradores de las que Lía había enviado se convierten en un espacio de recordaciones (ASSMANN, 2011). En esas cartas la memoria familiar se reconstruye en oposición al olvido. Esa estructura dual entre la memoria y el olvido es reconocida por Ricoeur (2007), quien plantea que el olvido es el anverso de la memoria. Assmann (2011), en esa misma dirección, expone que la memoria es reconocida por esa estructura que se define por la división entre lo que es recordado y lo que es olvidado.

Alfredo es el que cose la ruptura familiar para imponer la memoria al olvido. Lo hace por medio de las cartas que intercambia con Lía y se mantiene de esta forma la relación filial. La correspondencia entre estos personajes (forma arcaica utilizada en los días actuales), aproxima y revela el alma y los sentimientos de quienes las escriben.

Hosiasson (2017) llama la atención a los recortes que realiza aquel que escribe la carta sobre el pasado, ya sea propio o del otro, y el presente: “la memoria rescatada siempre será parcial, fruto de una actitud del que escribe, cuya presencia, en el texto epistolar es ostensiva” (p. 85). Es importante destacar esa parcialidad que hace que la carta como documento de la memoria sea, frágil y poderoso al mismo tiempo, ya que en ella se escoge lo que se quiere decir y lo que se quiere recordar u olvidar (GRASSI, 1998, apud HOSIASSON, 2017).

Son las cartas las que unirán a los miembros de la familia Sardá. Además de Lía y su padre, servirán ahora para unir a los personajes que no estuvieron presentes en los sucesos del crimen –Lía estaba ese día en la universidad y Mateo no había nacido–. Sin embargo, sobre ellos el hecho criminal ha dejado cicatrices profundas. A esos personajes les será revelada parte de la verdad por esas cartas que escribe Alfredo antes de morir: una individual para cada uno de ellos, y una dirigida a los dos, que será precisamente la que conforma el epílogo de la novela. Esa última carta deberá ser leída solamente si las dos partes interesadas coinciden en hacerlo.

Es notorio que sin el conocimiento de la verdad no puede haber una reconciliación. Al mantenerse la incógnita del porqué del crimen y quién lo hizo y, además, no haber una solución policial y jurídica para la violencia cometida, se genera una reacción de insatisfacción y se mantiene viva la sensación de que no se llegaron a curar las heridas. No obstante todo el dolor que pueda provocar el conocimiento de lo sucedido, la verdad se hace necesaria para cerrar ese ciclo, que en este caso dura más de treinta años.

Como indica Seligmann-Silva (2000), es necesario obtener la verdad. Sin ella, el trauma de lo sucedido se constituye como la memoria de un pasado que continua en el presente y que se actualiza cada vez que es recordado sin que se encuentre un final para alcanzar el equilibrio.

El origen griego de la palabra trauma significa herida. Para Gagnebin (2006), el trauma es como una herida abierta en el alma, o en el cuerpo, por sucesos violentos. El trauma puede entenderse también como un “suceso de la vida del sujeto que se define por su intensidad, por la incapacidad en que se encuentra el sujeto de reaccionar a él de forma

adecuada, por el trastorno y por los efectos patogénicos perdurables que provoca en la organización psíquica” (LAPLACHE; PONTALIS, 1998, p. 522).

El trauma familiar de la muerte de Ana marca tan profundamente a Mateo que hace que hable de ello frecuentemente, principalmente al iniciar un relacionamiento amoroso.

Somos una cicatriz. Mi familia es la cicatriz que dejó un asesinato. [...] desde que supe que mi tía había sido quemada y descuartizada me convencí de que al hablar con alguien debía contarle inmediatamente [...] Me había acostumbrado a mostrar mi cicatriz familiar casi como carta de presentación [...] No podía callar ni la cicatriz ni la historia que se escondía detrás de esa marca. (PIÑEIRO, 2020, p. 66-67).

Ese suceso violento toma proporciones mayores dado que la violencia sobre Ana no es solamente la muerte, sino que se produce también la mutilación del cadáver. En un cadáver desmembrado el impacto de la muerte aumenta debido a que la desfiguración del cuerpo aniquila totalmente su singularidad humana. "En el ultraje del desmembramiento, el cuerpo se torna inmirable, se vuelve una carne sin unidad de figura (ZAVALA TAPIA, 2019, p.57). Mateo nos dice “carbonización y descuartizamiento, dos palabras que aprendí a una edad demasiado temprana. Los niños no hablan de familiares que aparecen muertos, ni de cuerpos calcinados, ni de trozos de una tía. Yo sí” (PIÑEIRO, 2020, p. 64).

Adriana Cavarero (2009) acuña un término para nombrar esa violencia extrema e inaudita "horrorismo". Ante el cuerpo ya muerto o indefenso, la violencia unilateral, asimétrica y sin reciprocidad transforma al cuerpo en un recado para la sociedad.

Repugna al cuerpo su desmembramiento, la violencia que lo deshace y lo desfigura. El ser humano, en cuanto ser encarnado, es aquí ofendido en la dignidad ontológica de su ser cuerpo y, más precisamente, cuerpo singular. Aunque se lo transforme en cadáver, la muerte no ofende la dignidad o, por lo menos, no lo hace mientras que el cuerpo muerto conserve su unidad simbólica, aquel semblante humano apagado ya pero todavía visible, mirable durante algún tiempo antes de la pira o de la sepultura (CAVARERO, 2009, p. 24).

Debemos recordar que la mujer, como personaje en el género policial, aunque ha sido detective, asesina y mujer fatal, la mayoría de las veces tiene el papel de víctima. Cuando víctima, podemos observar que muchos de los homicidios son cometidos por hombres y tienen que ver con motivos de género. "Cuando los hombres matan mujeres en las ficciones, las acusan casi siempre de ‘delitos femeninos’ o ‘delitos’ del sexo-

cuerpo: aborto, prostitución, adulterio; criminalizan su sexo antes de matarlas" (LUDMER, 1996, apud, ZAVALA TAPIA, 2019, p. 44-45).

En el caso de *Catedrales*, la víctima ha sufrido en realidad no uno, sino dos crímenes: uno aparente, que es el cadáver descuartizado y quemado y un crimen oculto que es el aborto ilegal en condiciones precarias. El crimen aparente no tiene otro objetivo que el de encubrir, ante la sociedad, el crimen oculto.

Conocemos más detalles sobre el crimen oculto, sobre el aborto que ha sufrido Ana, en el tercer capítulo de la novela. Marcela, su mejor amiga, recuerda con exactitud los hechos ocurridos desde la mañana en que fueron hasta una clínica ilegal, en la cual le realizaron el procedimiento a Ana y la noche del fallecimiento de la misma. Esa noche, en el momento en que Ana muere, Marcela sale corriendo a buscar ayuda y tropieza con una estatua que cae sobre su cabeza. A partir de ese trauma es diagnosticada con memoria anterógrada, un tipo de amnesia que no le permite recordar nada de lo sucedido después de ese instante.

Para llenar esos vacíos de memoria Marcela usa cuadernos en los que copia lo que no quiere olvidar. Fue la recomendación del doctor que le diagnosticó su enfermedad. Él mismo le regaló su primer cuaderno, una libreta bordó con una mariposa dibujada en la tapa.

Esas libretas, en las cuales Marcela copia lo que sucede en ese presente/pasado que no consigue recordar, se convierten en lo que Assmann (2011) llama de cajas de memoria. Espacios móviles y limitados en los cuales es necesario seleccionar con rigor lo que será guardado. "Mientras más escaso es el espacio, mientras más limitado es el contenido, será mayor el valor de este último" (ASSMANN, 2011, p. 125). Por eso, al terminar una y comenzar la otra, Marcela copia la información más importante para de esa forma, tenerla siempre a disposición.

Marcela construye en sus libretas, y posteriormente en la computadora, un recurso comparado a la mnemotécnica de la antigüedad. Assmann (2011) lo llama de arquitectura mnemónica imaginaria, es decir, un "espacio imaginado estructurado de tal forma que acoja el mayor número posible de registros de memoria con una marca inequívoca de localización y que pueda evocarlos nuevamente mediante un comando" (p. 127), solo que este se corresponde más como un archivo contemporáneo auxiliado por los avances tecnológicos. Ese conjunto de "cajas" de memoria se convierte en una biblioteca móvil, en la cuál es capaz de encontrar, con cierta rapidez aquello que quiere recordar. Su biblioteca se configura como un refugio seguro y confiable para la memoria, o mejor

dicho, para la falta de ella. Tan importante para Marcela es el contenido de sus libretas como el índice que tiene en la computadora que le permite encontrar rápidamente el cuaderno correspondiente a esa información y “recordar” en su perenne olvido.

Es importante destacar los recursos estilísticos que utiliza Piñeiro para resaltar la ausencia de memoria de Marcela y que contrastan con el texto cuando hace referencias a lo sucedido antes de perderla. Por un lado, la escritura es clara, continua, sigue el hilo del recuento desde que conoció a Ana en el colegio hasta la muerte de la amiga, destacando, aquello que el individuo recuerda como más importante. Por otro, al darle la palabra a este personaje en el presente, la escritura se nutre de paréntesis en blanco para simbolizar los lugares donde falta información. Hay repeticiones, preguntas, dudas, consultas a las libretas, textos resaltados en colores, documentos de otros que ella organiza y que complementan hechos que no recuerda, aclaraciones sobre lo preguntado, invenciones en una escritura discontinua, fragmentada y lagunar.

Como dice Marcela, “mis vacíos son lagunas, pantallas en blanco, paréntesis sin contenido. Busco material en mis apuntes y, con lo que encuentro, lleno esos espacios yermos” (PIÑEIRO, 2020, p. 104).

Además de esa falta de memoria, Marcela también tiene un secreto. Le prometió a su amiga que no le contaría a nadie sobre el aborto. A los ojos de los demás Ana ha muerto por motivos del crimen aparente. Por eso la importancia del personaje de Elmer, el criminalista, que nos habla en el capítulo cuatro. Él, al analizar el cadáver desde una perspectiva científica, estuvo convencido de que la causa de la muerte de Ana era otra. En la autopsia Elmer aporta pruebas conclusivas de que hubo alteraciones en la escena del crimen. “No, yo de eso no tengo dudas, nunca las tuve. Crimen sexual no fue. Los que lo hicieron, porque para mí fue más de uno, plantaron evidencia como para que lo pareciera. Modificaron la escena del crimen muy burdamente” (PIÑEIRO, 2020, p. 186).

Este personaje también guarda las informaciones sobre los casos criminales en que ha trabajado en grandes cajas que conforman un archivo de memoria. Elmer atesora la memoria profesional, técnica de los casos en los que trabajó, muchos sin solucionar. Se construye un sistema de almacenamiento que funciona como un testigo del pasado (ASSMANN, 2011).

Elmer es el personaje que trae a esta novela policial el procedimiento criminal. En contraste con el detective privado o con el investigador aficionado, el género del policial de procedimiento se centra en un oficial o en un equipo de profesionales del cuerpo policial que representan con precisión la aplicación de la ley. Para ello se incluyen temas

relacionados a ese quehacer como son la ciencia forense, las autopsias, la recopilación de pruebas, órdenes de registro, el interrogatorio y otros procedimientos legales. Sin embargo, este personaje, aunque en el momento del crimen hacía parte del aparato estatal de investigación, expone en la actualidad las fallas en los procedimientos jurídicos y policiales realizados para descubrir la muerte de Ana. Se produce aquí una crítica a las instituciones que representan la ley y el orden en Argentina, a la ineptitud o corrupción de los jefes, a la atención que se le da a la sociedad según la clase social a la que pertenecen.

– ¡Es que con lo mal que hicieron su trabajo! Estaban muy apurados por cerrar el caso. Era más sencillo decir "violación seguida de muerte y desmembramiento para ocultar pruebas" que seguir con la causa abierta. Con esa etiqueta acomodaron todo rapidito. [...] Por supuesto, cerraron el caso a las patadas. Un cadáver en esas condiciones les incomodaba. En Androgué no se anda quemando y descuartizando gente. O sí, pero no se sabía. El intendente estaba enfurecido, ¿se acuerda? Ya estábamos en democracia, pero la dictadura estaba ahí nomás. [...] No le extrañe que la orden de cerrar la causa rápido haya venido de arriba y con el objetivo de que los vecinos se calmaran (PIÑEIRO, 2020, p. 186-187).

Además de la crítica social a las autoridades policiales, jurídicas y políticas, podemos observar en esta cita la impunidad de los delitos cometidos contra la mujer. Esa irresponsabilidad del Estado en solucionar los crímenes contra las mujeres alimenta la violencia del crimen de feminicidio. Según Lagarde de los Ríos (2005, en línea) “el feminicidio es el genocidio contra mujeres y sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de las mujeres”. Entre una de las formas de la violencia contra las mujeres está la de privarlas de ser dueñas de sus cuerpos y tener que someterse a abortos clandestinos para no ser discriminadas socialmente.

Las mujeres que se exponen a una precariedad de una muerte clandestina tienen que escoger entre vivir o se someter a la posibilidad de ser juzgadas y estigmatizadas socialmente. Entonces mueren, mueren en las peores condiciones: en la soledad de un Estado que las abandonó (GONZÁLEZ, 2019, en línea).

Al final del cuarto capítulo, las respuestas de Marcela unidas a las evidencias forenses del archivo de la autopsia que conserva Elmer, permitirán conocer científicamente la real causa de la muerte de Ana. “Síndrome de Mondor. Un cuadro

tóxico hemolítico que sobreviene después de un aborto séptico. Ana se hizo un aborto, Alfredo, y murió por una infección generalizada" (PIÑEIRO, 2020, p. 217). Esa revelación pone fin al secreto que Marcela le guarda a su amiga. Resta ahora saber de quién era el embarazo, quién es el hombre que la abandonó en ese momento. Elmer ayuda también en ese descubrimiento. Al horror de la muerte se añade el conocer que fueron personas de la familia las que estaban involucradas en el mismo.

Los capítulos siguientes, los que narran Julian y Carmen, sirven para mostrar el "horrorismo" del que nos habla Cavarero (2009). Considero que hasta este momento de la narrativa se disfrutaba del enigma presente en el género policial, es decir, queríamos solucionar el quién, el por qué y el cómo de la muerte de Ana. Sin embargo, a partir de aquí se narrará, sin omitir detalles la forma como se descuartizó y se quemó el cadáver.

Uno de los que participa es Julián. Él estudia en un colegio católico y aunque no concuerda con el celibato siente el llamado de tomar los hábitos. Esto se produce en el momento en que la madre abandona la casa familiar para irse a vivir con otro hombre. Lo que se presenta como el llamado a la vocación religiosa, es en realidad una reacción machista e intransigente. "Fuimos rencor. Si nuestra madre había elegido a ese hombre en lugar de a nosotros, si no podía vivir sin él, que pagara por ello" (PIÑEIRO, 2020, p. 229).

Julián quiere ser entonces sacerdote, para poder darle el perdón divino a esas mujeres que transgreden las normas cristianas, ya que, según él, no merecen el perdón humano. "Quiero ser cura para confesar a mi madre y darle el perdón que no puedo darle como hijo, quiero absolver a ella y a todas las mujeres como ella" (PIÑEIRO, 2020, p. 231).

En un campamento de verano de jóvenes cristianos, Julián conoce a Carmen y se siente atraído inmediatamente por ella. Sin embargo, con quien mantiene una relación sexual es con Ana. No sabe que son hermanas, pero después de saberlo, tampoco es capaz de resistirse al sexo con una, aunque esté enamorado de la otra. Para él una es Lilith y la otra Eva. La primera, personifica el pecado del amor carnal; la segunda, es la enviada por Dios para la procreación y la obediencia cristiana.

Mientras duró el campamento, traté de no pensar; tenía que ocuparme de los chicos, tenía que hacer mi tarea, tenía que disimular frente a Carmen. De noche, me acostaba jurándome que, si esa madrugada aparecía Ana, por fin sería fuerte y le diría que no. Me convencía de que era urgente detener una relación clandestina que no nos conduciría a

nada. Pero cada vez que ella vino falté a mi juramento (PIÑEIRO, 2020, p. 249-250).

No es solamente el acto cobarde de Julián. Su verdadera personalidad misógina se nos revela en el momento en que coloca en Ana toda la responsabilidad del aborto, exonerándose él de toda participación y compromiso con lo sucedido.

Pero todavía queda una responsabilidad, la principal, con respecto a la propia muerte de Ana y del bebé. Si alguna vez tuve dudas con respecto a cuán responsable pude haber sido, hoy ya no las tengo. ¿Acaso no han luchado tanto las mujeres por decidir ellas mismas? ¿Acaso no se desviven por enseñarnos que el aborto es su propia decisión? Entonces, ¿de qué tengo que responsabilizarme yo? Quieren la decisión, ahí la tienen; pero háganse cargo. Ana decidió, y Dios, no sabemos por qué, así lo quiso (PIÑEIRO, 2020, p. 255-256).

Pero peor aún es la actitud de Carmen, la propia hermana de Ana. Carmen es una mujer completamente modelada por la iglesia que se sustenta espiritual y psicológicamente por las costumbres de la sociedad patriarcal y las leyes del catolicismo. Para ella, la única función que debe cumplir la mujer es la de la maternidad. Ella expresa su necesidad de ocupar un “lugar dentro del universo de las ‘mujeres católicas recordadas’” (PIÑEIRO, 2020, p. 240). Según este personaje son aquellas mujeres admiradas en las lecturas religiosas por sus cualidades como madres.

Podemos decir que Carmen es lo que Xavier (2006) llama de cuerpo disciplinado. Fue adiestrada de tal forma por la religión que cumple el ritual de la esposa dedicada para el cual fue educada. Carmen no solo consiente en esa dominación, sino que también adopta una postura dominadora. Desde una posición patriarcal y religiosa, naturaliza en su hermana los mecanismos de la violencia simbólica de género, lo que Bourdieu (2005) llama de dominación masculina. Esto lo que podemos observar cuando le dice a Julián.

¿Y si el pecado lo comete otro?, preguntó. ¿Qué pasa si vos no decidís qué hacer con ese embarazo? Vos te abstenés. ¿Qué pasa si lo dejás correr, y la que toma la decisión es Ana? No es necesario que compartan el peso de ese pecado mortal. Si mata esa vida, será un pecado del que ella no podrá librarse. Vos sí. ¿Ana quiere tener un hijo? ¿A los diecisiete años? ¿Está dispuesta a darle semejante disgusto a mis padres? ¿Está dispuesta a que la señalen, a que sepan que se toma el sexo con semejante libertad? Si la respuesta es no, ¿por qué vos tendrías que responder a los mismos interrogantes? [...] Y si te pregunta qué harías vos, callá. Vos no harías. La que tiene que hacer es ella (PIÑEIRO, 2020, p. 266-267).

Con la muerte de la hermana, la obsesión de Carmen será ocultar el motivo real de esta. Al imaginar que puede descubrirse que Ana murió de un aborto clandestino y llegar a conocerse que Julián era el padre, el egoísmo de Carmen ante el miedo de arruinar su vida con Julián la llevan a pensar en una forma de enmascarar el aborto. Convencida que sigue la voluntad de Dios realiza todo el proceso de mutilación y quema del cadáver, y lo describe sin mostrar ninguna piedad o repulsa.

Estamos así en presencia de una narrativa postmoderna que escenifica la violencia. La narración expone una exageración tal de detalles que en vez de prevenir o proteger a los lectores hace que se expongan completamente al impacto cruel de lo narrado. La exposición de tal violencia hace que no pueda ser olvidada.

Como plantean Borst, Michael y Schäffauer (2018):

[...] lo que duele, en fin, es ya no encontrar salidas del laberinto de la violencia dentro de la ficción, lo que duele es aceptar que tal violencia sí existía antes y que aún continúa existiendo, teniendo en cuenta que, sin duda, se trata de ficciones, pero que éstas se refieren a contextos históricos y/o actuales (BORST; MICHAEL; SCHÄFFAUER 2018, p. 11).

En *Catedrales*, el crimen y la violencia transitan por toda la narrativa. No se descubre al asesino, no se entrega este a la justicia, no se restaura el orden social. El contexto histórico representado es reciente y muestra la necesidad y la urgencia de cambios sociales. El verdadero culpable no es punido y sobre la víctima recae la responsabilidad del crimen, “en la historia de Ana, hay una gran paradoja: para la ley, la única que cometió un delito es ella, porque abortó” (PIÑEIRO, 2020, p. 328).

A pesar de la representación de la violencia y el horror, la obra termina con un mensaje de amor, de vida, de esperanza en el futuro, de amistad, de familia y reconciliación.

Conclusiones

Podemos observar que Claudia Piñeiro en esta obra ha reelaborado las convenciones del género policial con una narrativa que se construye de forma colectiva por las voces de siete personajes y que se aparta de la estructura convencional del género.

Esta estructura formada por seis capítulos y un epílogo, en la cual cada uno de los personajes nos habla, puede ser dividida en cuatro bloques. En el primero se escuchan las voces de Lía y Mateo que exponen dos tipos de violencia: la social que hace que rompan

con su pasado y salgan de su país, y el trauma que les exige el conocimiento de la verdad como parte de conseguir la reconciliación.

En el segundo bloque, Marcela y Elmer son los personajes que se sustentan en la memoria, o hasta en la falta de la misma. Por medio de cuadernos que actúan como cajas nemotécnicas, o de archivos en los que se guardan documentos de procedimientos criminales, consiguen vencer el olvido y aclarar el enigma de la muerte. Sus descubrimientos son los que consiguen dar respuestas a las tres preguntas claves del género policial: el quién, el cómo y el por qué.

En el tercer grupo están los personajes que exponen a los lectores a la violencia más extrema. Ellos representan el horror, la falta de empatía, el egoísmo, el machismo, y también los falsos valores de la sociedad patriarcal, así como la religión cristiana en su faceta más conservadora. Además, Carmen, aunque es una mujer, se reviste también de estas características para actuar desde una posición patriarcal, violenta y dominante sobre otros cuerpos femeninos.

El cuarto bloque es el epílogo representado por la carta de Alfredo que cierra la narrativa con un mensaje de esperanza en el futuro.

Catedrales rompe con la estructura clásica del género policial y se configura como una novela policial no canónica y posmoderna por varias razones. Por su estructura calidoscópica, híbrida, que se articula con la memoria para construir la narrativa. Muestra una multiplicidad de personajes que investigan, ya que no hay la figura de un detective protagonista. En esta novela se resuelve el enigma mucho antes del final. Hay una crítica a la sociedad argentina y a la violencia que ejerce sobre sus mujeres. Además, la obra nos muestra la condición humana en sus facetas más sombrías y terribles, exponiendo a los lectores a la violencia en su forma más cruda. Esta novela de Piñeiro consigue exhumar un pasado reciente de la Argentina destapando cadáveres femeninos, por los que esta sociedad es responsable, y sacándolos a la luz.

REFERENCIAS

ARIAS FUENZALIDA, Daniel. Un premio merecido: Claudia Piñeiro se consagró como la mejor narradora policial en nuestra lengua. **Los Andes**. Espectáculos, 17 de julio de 2021. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/estilo/un-premio-merecido-claudia-pineiro-se-consagro-como-la-mejor-narradora-policial-en-nuestra-lengua>. Consulta: 27 ago. 2021.

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BORST, Julia; MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. Ficciones que duelen: la violencia que combate la violencia. Introducción. In: BORST, Julia; MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus (ed.). **Ficciones que duelen**. Visiones críticas de la violencia en las culturas iberoamericanas. Kassel: Kassel University Press, 2018, p. 5-16.

CASTRO BUGARÍN, Javier. Claudia Piñeiro: "mi libro lucha contra la universalidad de los estereotipos". **La Vanguardia**, Sociedad, 05/03/2020. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/vida/20200305/473974093443/claudia-pineiro-mi-libro-lucha-contr-la-universalidad-de-los-estereotipos.html>. Consulta: 05 sep. 2021.

CAVARERO, Adriana. **Horrorismo**. Nombrando la violencia contemporánea. Barcelona: Anthropos, 2009.

CHANDLER, Raymond. **El simple arte de matar**. León: Universidad de León, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 107-118.

GIARDINELLI, Mempo. **El género negro**: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.

GONZÁLEZ, Nancy. A criminalização do aborto e o feminicídio de Estado. **Portal Mídia Ninja**, 25/07/2019. Disponible en: <https://midianinja.org/editorninja/a-criminalizacao-do-aborto-e-o-femicidio-de-estado>. Consulta: 07 sep. 2021.

HILFER, Tony. **The crime novel**: a deviant genre. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1990.

HOSIASSON, Laura Janaina. Correspondência e memória. In: PALMERO GONZÁLEZ, Elena; COSER, Stelamaris (org.). **Em torno da memória**: conceitos e relações. Porto Alegre: Letra1, 2017, p. 85-94.

KLIPPHAN Andrés. "Catedrales", de Claudia Piñeiro, una mirada descarnada sobre el aborto, la hipocresía social y las palabras tabú. **Infobae**, Cultura, 13 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/13/catedrales-de-claudia-pineiro-una-mirada-descarnada-sobre-el-aborto-la-hipocresia-social-y-las-palabras-tabu>. Consulta: 07 out. 2021.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. Feminicidio, el último peldaño de la agresión Isis Internacional crea un Banco de Datos. **Mujeres en red**. El Periódico Feminista, 2005. Disponible en: <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article141>. Consulta: 07 out. 2021.

LAPLACHE, Jean; PONTALIS, Jean Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. 3 ed. São paulo: Martin Fontes, 1998.

MOLINARI, Beatriz. Claudia Piñeiro: Me gusta manejar el suspenso. **La Voz del Interior**. Ciudad Equis. Una suerte pequeña., julio de 2015. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/claudia-pineiro-me-gusta-manejar-el-suspenso>. Consulta: 10 sep. 2021.

PINCHEVSKY, Moisés. Claudia Piñeiro: La dama del suspenso. **El Universo**. La Revista, Guayaquil, 09 de Agosto de 2015. Disponible en: <http://www.larevista.ec/cultura/personaje/Claudia-Pineiro-la-dama-del-suspenso>. Consulta: 10 sep. 2021.

PIÑEIRO, Claudia. **Catedrales**. Madrid: Alfaguara, 2020.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.
- RIDD, Nina Luna. **Investigando um perfil**: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana. 2014. 131 fls. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Literatura - Mestrado) – Universidade de Brasília, 2014. Disponível em:
https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16806/1/2014_NinaLunaRidd.pdf. Consulta: 17 ago. 2021.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Novela policiaca y novela negra: una tentativa de definición. **Puentes de crítica literaria y cultural**, n.1, Barcelona/Buenos Aires/Madrid enero 2014, p. 4-9. Disponível em:
<http://www.puentesdecritica.es/uploads/1/2/2/8/122805272/puentes01.pdf>. Consulta: 07 out. 2021.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Novela negra o la inoperancia de una categoría. **Tropelías**. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, n. ext. 7, p. 1230-1239, 2020. Disponível em:
<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4683>. Consulta: 10 sep. 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.
- SEMANA NEGRA DE GIJÓN. **Lectura del fallo del jurado de los premios**. Semana Negra de Gijón, 2021. 1 video (28 min.). Disponível em: https://youtu.be/t5qxiUGN_pk. Consulta: 20 ago. 2021.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ZAVALA TAPIA, Verónica. **Representaciones de la violencia en La muerte me da, de Cristina Rivera Garza**. 2019. 118f. Disertación (Maestría en Estudios del Discurso). Facultad de Letras. Universidad Michocana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, Michoacán, 2019. Disponível em:
http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/1483. Consulta: 30 sep. 2021.
- XAVIER Elódia. Que corpo é ese? In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA Ana Cecilia Acioli; SCHNEIDER, Liliane (org.). **De mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidade. Maceió: Edufal, 2006, p. 223-229.