

ELENA LOSADA SOLER y
KATARZYNA PASZKIEWICZ (eds.)

TRAS LA PISTA
NARRATIVA CRIMINAL ESCRITA
POR MUJERES

Icaria  Ακαδημία
MUJERES Y CULTURAS

ÍNDICE

- Ellas también escriben sobre el mal,
Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz 7
- I. Violencia(s): hacer correr la sangre,
María Xosé Agra Romero 19
- II. (Re)apropiación de la novela detectivesca: la violencia de(l) género en *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás,
Eva París-Huesca 41
- III. Entre madre e hija: vínculos y genealogías femeninas en las novelas de Rosa Ribas, *Elena Losada Soler* 55
- IV. Los estereotipos nacionales, de clase y de género en *Nadie quiere saber* de Alicia Giménez Bartlett,
Shelley Godsland 71
- V. Del negro al rojo: la erotización de la novela detectivesca lesbiana (española) en *El primer caso de Cate Maynes* de Clara Asunción García,
Inmaculada Pertusa 97
- VI. Cuando no existía el «femicrime»: Maria-Antònia Oliver y la novela negra,
Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero 113
- VII. El personaje investigador en la narrativa de Carme Riera, *Francesco Ardolino* 131

- VIII. La novela criminal vasca y el lesbianismo: Amaia Ezpeldoi, detective queer, *Gema Lasarte* 147
- IX. La parodia de la figura tradicional del detective en la novela negra de Laura Caveiro, *María Xesús Lama* 161
- X. Desbordamientos del género: Highsmith en España, *Cristina Alsina Rísquez* 183
- XI. Un género sin orillas, *Annalisa Mirizio* 201
- XII. Autoridad especular, autoridad lingüística: Petra Delicado en la pantalla televisiva, *Katarzyna Paszkiewicz* 219
- L@s autor@s 241

ELLAS TAMBIÉN ESCRIBEN SOBRE EL MAL*

Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz

Cuando en 1979 Lourdes Ortiz publica *Picadura mortal* inicia, con esa novela de ambiguo título, un nuevo camino, el de la novela criminal¹ de autoría femenina. Aunque, como en tantos otros campos, Emilia Pardo Bazán fue pionera con *La gota de sangre* (1911) y en los años treinta del siglo XX se publicaron algunos títulos de «novela de enigma», como *Crim* (1936) de Mercè Rodoreda, la aparición de un número significativo de textos de narrativa criminal escrita por mujeres en España —en todos sus subgéneros, ya no solo novela de misterio, o de enigma, sino también novela negra propiamente dicha o de procedimiento policial o jurídico— se produce, por razones de índole política y cultural, en los años finales de la Transición y crece durante los años noventa y la primera década del siglo XXI hasta convertirse hoy en una realidad indiscutible. Uno de los resultados del proyecto de investigación que es el punto de partida de este volumen —*Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales* (MUNCE) FEM2011-22870— ha sido la publicación en acceso libre de una web-base de

* Este volumen fue realizado en el marco del proyecto de investigación MUNCE (FEM 2011-22870) y del Grup de Recerca Consolidat Creació i Pensament de les Dones (2014 SGR 44).

1. Utilizamos este término, procedente de la crítica anglosajona, en lugar del más tradicional «novela policiaca» porque no todos estos textos tienen un detective o un policía como protagonista, pero todos contienen, en algún momento, un crimen o un delito y su investigación.

datos (www.ub.edu/munce) que tiene, entre otras funciones, la de ser un catálogo de esta producción que no es escasa ni meramente testimonial sino que constituye un corpus amplio, complejo y en constante crecimiento, formado, en el momento de la redacción de este texto, por 130 novelas y 62 autoras.

La novela criminal —y su autoría femenina— ya no puede, pues, considerarse algo marginal, sino una forma narrativa en torno a la cual se articula la mayor parte de la literatura popular: misterios y crímenes ambientados en el presente o en el pasado (detectives romanos, medievales, victorianos), investigados y cometidos por hombres y por mujeres de la más diversa condición social, cultural o sexual. La «fórmula criminal» se ha vuelto fronteriza con otros géneros: novela de terror, novela urbana, novela política, etc. Por otra parte, la tradicional hegemonía anglosajona —con permiso del comisario Maigret de Simenon, del Montalbano de Camilleri, o del Kostas Jaritos de Márkaris— ha sido sustituida por la novela criminal escandinava, esos crímenes crueles y gélidos cuyos efectos sobre el género en el resto de Europa están aún en gestación. Y en este *boom* actual encontramos en nuestro contexto muchos nombres de mujer, como ya había sucedido en la literatura británica y americana, donde Sue Grafton o Sara Paretsky, herederas de la ya canónica Patricia Highsmith —modelo confeso de muchas de nuestras autoras— son figuras consagradas. Obviamente, las escritoras españolas de narrativa criminal no constituyen un bloque homogéneo, no todas escriben desde la conciencia feminista, no usan la misma matriz literaria, no se sitúan en la misma perspectiva social, y tampoco los resultados obtenidos alcanzan el mismo nivel literario, pero entre todas crean un tejido literario de textura diversa que contribuye a la visibilización de la escritura femenina.

A modo de resumen necesariamente incompleto recordemos cómo, a la novela ya mencionada de Lourdes Ortiz,² le siguieron

2. Lourdes Ortiz no ha vuelto a escribir novela criminal. De los 130 títulos recogidos en nuestra web-base de datos solo 44 forman parte de alguna serie, el resto son obras aisladas. El fenómeno de la «novela única» es muy frecuente entre las autoras —cosa contraria a la tradición del género literario, que se alimenta de la fidelización de un lector a su personaje central, desde Sherlock Holmes a Pepe Carvalho— y puede ser interpretado de diversas formas, como un ejercicio de estilo

las pioneras de los años ochenta: Marina Mayoral, Núria Mínguez, Josefa Contijoch, Maria Aurèlia Capmany y Maria-Antònia Oliver, entre otras. Tras ellas llegó el hito fundamental que significó en los noventa la serie creada por Alicia Giménez Bartlett con la inspectora Petra Delicado, que representaba un nuevo empoderamiento femenino en un mundo que —en la realidad y también en la ficción— casi no dejaba espacio para una mujer inspectora. Ya en el siglo XXI, se les han sumado nombres como Berna González Harbour, Blanca Álvarez, Mercedes Castro, Rosa Ribas, Cristina Fallarás —que usa la violencia más terrible de una manera muy interesante para los estudios de género—, Empar Fernández o Dolores Redondo. Un abanico que abarca todo el arco ideológico, desde la novela criminal lesbiana de Isabel Franc y Susana Hernández al curioso caso de novela criminal católica que encarna Reyes Calderón, y que refleja actitudes estéticas en algunos casos antagónicas. Por otra parte, la novela criminal de autoría femenina se ha extendido a todas las lenguas y culturas del estado de forma proporcional y coherente con sus respectivas situaciones sociolingüísticas y la composición de su público potencial. Es notable la producción en catalán, donde habría que destacar a Teresa Solana, que en *Negres tempestes* une de forma muy interesante el retrato irónico de la Barcelona de hoy con la memoria histórica, la reciente aportación de Carolina Solé, que en *Ulls de gel* ha demostrado que también hay crímenes en el mundo rural, la incursión en el género de una figura consagrada como Carme Riera con *Natura quasi morta*, la reaparición, después de muchos años alejada del género, de Margarida Aritzeta o el reciente debut de Anna Maria Villalonga. Desde el país vasco francés, Itxaro Borda crea una detective rural —Amaia Ezpeldoi— que lo mismo investiga una muerte misteriosa que el robo de una vaca o la desaparición de unos asistentes a un congreso de onomástica en Bilbao. Y en Galicia Laura Caveiro nos ha ofrecido una deliciosa parodia de los paradigmas de la novela negra norteamericana, *Polas inmensas e alleas fortunas*.

—caso de Carme Riera, que ha afirmado no querer repetir la experiencia— o como una manifestación del recelo de las escritoras a quedar marcadas con la etiqueta de una literatura que la crítica literaria ha contemplado hasta hoy —aunque lentamente las cosas están cambiando— de forma displicente cuando no despreciativa.

La novela criminal, entendida, como hemos dicho, como narración estructurada alrededor de un crimen y de su investigación, refleja directamente realidades sociales, cambios y contradicciones que permanecen ocultos en otros géneros literarios; por eso es particularmente interesante para los estudios de género. El *boom* actual ha reflejado la evolución política y social; la novela criminal ha sido la primera forma de narrativa en reaccionar ante la crisis económica y sus consecuencias, ha mostrado la diversidad de las identidades culturales y también ha reflexionado sobre las cuestiones de género.

La narrativa criminal, y de manera muy específica la escrita por las mujeres, testimonia los cambios sociales en los estereotipos de género.³ El estudio de esta fractura de los estereotipos nos permite construir hipótesis sobre las variaciones en el concepto de las relaciones entre mujer y poder, una evolución que se observa en las tramas e incluso en el lenguaje con que los personajes se expresan y que oscila entre la reproducción y la subversión de los estereotipos de género. Concretemos algunos aspectos relevantes de estos cambios. El primero de ellos sería la representación de figuras de poder femeninas, mujeres empoderadas y con agencia, muy distintas del modelo tradicional —la soltera Jane Marple o la viuda Jessica Fletcher, mujeres de edad, sin sexualidad visible y por lo tanto «menos mujeres», como las viejas activas y malhumoradas de Dickens— y capaces de combinar la «virilidad» necesaria para llevar a cabo una buena investigación con sus más «naturales» inclinaciones a la vida doméstica y a las tartas de ruibarbo. Estas nuevas investigadoras practican sin conflictos éticos relevantes lo que Amelia Valcárcel llamó «el mal del amo», es decir, participan de la misma estructura del poder patriarcal: son mujeres policías (Petra Delicado, de Alicia Giménez Bartlett; María Ruiz, de Berna González Harbour; Cornelia Weber-Tejedor, de Rosa Ribas; Amaia Salazar, de Dolores Redondo; Norma Forester, de Teresa Solana; Mina Fuster, de Margarida Aritzeta, etc.) o juezas (Gabriela Aldama, de Elisa Beni o Lola MacHor, de Reyes Calderón). Y, al crear esas figuras femeninas,

3. El discurso fílmico trabaja paralelamente al discurso narrativo —y a veces lo precede— en la evolución del paradigma negro-criminal, como vemos en los textos de Mirizio y Paszkiewicz.

dotadas del «poder del amo» y de su simbología fálica —la ley y la pistola— las autoras han creado también, necesariamente, nuevas masculinidades: hombres subalternos, como el Fermín Garzón de Alicia Giménez Bartlett, hombres víctimas y «hombres frágiles», alterando con ello profundamente las convenciones de la literatura criminal como género literario y también los estereotipos del género sexual. Las nuevas investigadoras —significativamente policías en su mayoría— son personajes que se relacionan con su entorno de forma muy distinta al solitario detective de la novela negra norteamericana, tienen vínculos sociales, familias, padres a los que cuidar, cuestiones pendientes con la maternidad por resolver y tienen también una conciencia del cuerpo diferente, un cuerpo que ya no puede ser herido solo en las formas tradicionales de la feminidad —el maltrato físico o sexual, por ejemplo— sino también por una bala. En este sentido es especialmente sugerente la relación de la comisaria María Ruiz (*Margen de error*, de Berna González Harbour) con su cuerpo convaleciente de graves heridas recibidas en cumplimiento de su deber en la novela precedente.

Y, junto a las mujeres empoderadas y a los hombres en transición de modelo, también han aparecido nuevas interpretaciones de crímenes sociales, como el maltrato o la trata de mujeres reflejados en *El hombre del corazón negro* de Ángela Vallvey, o el retrato de nuevas figuras criminales femeninas: mujeres que asesinan por motivos no sentimentales o de maneras no tradicionalmente ligadas al estereotipo de la feminidad —usando el veneno o induciendo a un hombre a cometer *su* crimen—, mujeres que participan en grupos de crimen organizado, o que asesinan por poder. Y tal vez sea esa reflexión sobre el mal de la mujer el elemento más novedoso —y más perturbador— de estos textos. ¿Puede la mujer ser mala por su propia voluntad y decisión, sin ser víctima del patriarcado? ¿Quién da la vida puede dar la muerte? La cuestión del mal femenino ha sido muy difícil de asumir para el feminismo y su estudio, como vemos en el texto de María Xosé Agra Romero; nos enfrenta a algo que no es normativo y que transgrede tanto los estereotipos patriarcales como el armazón teórico de muchos feminismos, que han tratado de soslayarlo por la incomodidad que suscita y por la facilidad con que puede ser objeto de tergiversación. La mujer criminal ha sido tratada por la criminología clásica de origen lombrosiano como un

monstruo o como una víctima, en cualquier caso como un ser sin agencia, aunque sea agencia para el mal. Pero la «catástrofe simbólica», en palabras de Adriana Cavarero,⁴ que significó el caso de las torturadoras de Abu Ghraib ha mostrado la necesidad de este tipo de análisis.

El presente volumen se abre, por ello, con el ensayo titulado «Violencia(s): hacer correr la sangre» de María Xosé Agra Romero, donde la filósofa nos sitúa en ese espacio de reflexión sobre la violencia de las mujeres que, según argumenta Agra, suele ser mucho menos transitado que el de las mujeres como víctimas. Esta reflexión en torno a las distintas formas de la violencia y a los relatos mediáticos que se construyen alrededor de ella adquiere una relevancia clave para el estudio de la ficción criminal, que, lejos de ser meramente una forma de entretenimiento, puede resultar un recurso inestimable que permite, en palabras de Agra, *pensar lo impensable*: la violencia política o criminal de las mujeres. Tal y como argumenta la autora, la introducción de la dimensión sexuada en estas reflexiones conlleva *salir de la inocencia*: cuestionar el supuesto acríticamente asumido de mujeres pacíficas/hombres violentos, junto con las líneas tradicionales que tienden a considerar la violencia de las mujeres como excepcional o bajo el signo del exceso.

Salir de la inocencia supone también ir más allá de las generalizaciones sobre la violencia de las mujeres y abordarla en su polifónica diversidad, atendiendo a la multiplicidad de los crímenes y a las individualidades de las mujeres violentas. Esta es la principal premisa de Eva París-Huesca, que en su ensayo sobre *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás examina las circunstancias y los contextos específicos de violencia *de y contra* la mujer. Por un lado, París-Huesca indaga en la construcción de la figura de la detective Victoria González que, desde su posición privilegiada y a la vez marginal, ofrece una perspectiva desencantada y cínica de la sociedad actual, sobre todo en cuanto al ejercicio de la maternidad. Por otro, muestra cómo, al abordar el tema de la criminalidad femenina y del filicidio en particular, la

4. Adriana Cavarero (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Saleta de Salvador Agra (trad.), Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Barcelona-México D.F., p. 180.

novela de Fallarás rompe con dos grandes mitos culturales: el mito de la maternidad como deseo femenino universal y el mito de la mujer fatal, mala y asesina. Tal y como sostiene París-Huesca, a diferencia de los tópicos de la tradición negro-criminal, en *Las niñas perdidas* las consecuencias fatales del crimen no provienen de la naturaleza malévola de la mujer, sino de la violencia de un sistema que sigue sometiéndola a unos imperativos patriarcales.

En el capítulo siguiente, centrado en otra figura de poder femenina, la de la comisaria Cornelia Weber-Tejedor, se explora la biculturalidad vivida por este personaje como un elemento estructurador clave de las novelas de Rosa Ribas. El análisis que Elena Losada realiza de estas obras hace hincapié en un vínculo particular entre madre e hija, un vínculo en el que la madre actúa como «la voz que recuerda el origen». Aunque a primera vista la construcción literaria de este vínculo parece totalmente matrofilica, Losada pone en evidencia dos puntos conflictivos que problematizan la relación hija-madre: la elección del mundo simbólico del padre (el poder que representa la policía) por parte de Cornelia y su propia relación ambivalente con la maternidad. Recordando las dificultades que el pensamiento feminista ha tenido a lo largo del siglo XX para reflexionar sobre la cuestión de la maternidad, Losada concluye que, a diferencia de otros personajes clásicos de la novela criminal, la comisaria está integrada en una genealogía de mujeres fuertes que le proporciona una red de vínculos y cuidados.

Por su parte, Shelley Godslan en su ensayo sobre la última novela hasta la fecha de Alicia Giménez Bartlett, *Nadie quiere saber*, reflexiona sobre la posición privilegiada de la inspectora Petra Delicado, demostrando cómo, al recurrir a una amplia variedad de estereotipos nacionales sobre los italianos y sobre la clase obrera española, la novela destaca y valida la superioridad de clase de la protagonista, una supremacía verbalizada sobre todo en los mordaces comentarios que Petra dirige a su subordinado, el subinspector Garzón. Por un lado, Godslan argumenta que la decisión de situar la novela en Roma y los estereotipos sobre Italia que se tematizan en la obra funcionan como una estrategia mediante la cual se reiteran y se confirman los estereotipos de clase que existen en España; por otro, la autora sostiene que los estereotipos sobre masculinidad y feminidad, tal y como son explorados dentro de *Nadie quiere sa-*

ber, sirven para neutralizar las marcas de género de la protagonista. Esta caracterización, concluye Godsland, reafirma todavía más su supremacía cultural, profesional y epistémica.

El ensayo de Inmaculada Pertusa, sobre *El primer caso de Cate Maynes* de Clara Asunción García, se centra en el marco de la novela detectivesca lesbiana española que, según demuestra la autora, sigue el desarrollo de lo negro criminal lesbiano anglosajón, especialmente el de los modelos estadounidenses. Tal y como argumenta Pertusa, lo detectivesco lesbiano, en contraste con la novela rosa, se inscribe en la tradición del «hard-boiled» en la medida en que apuesta por una protagonista solitaria, caracterizada por no tener relaciones íntimas perdurables. En este sentido, *El primer caso de Cate Maynes* puede ser considerado como un nuevo modelo de la novela criminal lésbica española por su modo particular de combinar tres géneros (o colores) en un texto: «la novela criminal (púrpura y negra), la novela romántica (rosa) y la novela erótica (rojo y picante, muy picante)». Según concluye Pertusa, al poner de relieve la expresión de la sexualidad lesbiana de su protagonista, Clara Asunción García destruye el mito de la «cama muerta» lesbiana, ofreciendo una valiosa aportación al panorama de la novela criminal española actual.

El capítulo de Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, titulado «Cuando no existía el “femicrime”»: María-Antònia Oliver y la novela negra», nos traslada al terreno de la ficción criminal catalana. Poniendo de manifiesto la necesidad de establecer un sustento teórico coherente que permita determinar de forma clara qué implica la etiqueta «femicrime», los autores se proponen analizar la serie narrativa creada por Maria-Antònia Oliver, protagonizada por Lònia Guiu. La escritora mallorquina, que ha destacado no solo por ser una de las primeras escritoras del género negro en el territorio español, sino también por ser una pionera de la literatura «hard-boiled» catalana protagonizada por un personaje femenino, rompe con los cánones típicos de la literatura negra, demostrando al mismo tiempo conocerla a la perfección. Los autores destacan que lo relevante de la obra de Oliver no es tanto que se centre en un personaje detectivesco femenino, sino que proyecte una visión del mundo desde la óptica de una mujer, prestando atención a la desigualdad social, la explotación sexual de las mujeres y la reivin-

dicación feminista del personaje principal, que se indigna ante las injusticias y la violencia machista.

Francesco Ardolino analiza el uso de las fórmulas de la novela criminal en la obra de otra escritora mallorquina, Carme Riera, y se propone ir más allá del estudio de los valores «negros» en *Naturaleza casi muerta*, una novela abordada usualmente desde una perspectiva de género. Por un lado muestra de qué manera esta novela de campus responde a una serie de patrones creativos de la autora y, por otro, en qué medida se desplazan en ella las bases convencionales del género criminal. Ardolino interpreta la obra «como una novela de ambientación policiaca, donde la “etiqueta” solo sirve para engañar al lector que, confundido por una señalización escrita en un código diferente al de los otros libros de la autora, se pasea, sin percatarse, por unos parajes bastante conocidos». Por otra parte, según argumenta Ardolino, el tema de la investigación, en particular del personaje investigador, no representa un factor aislado en el ámbito de la producción literaria de la autora, por lo cual *Naturaleza casi muerta* no se distancia de manera radical de los contenidos tradicionales de Carme Riera.

Con el texto de Gema Lasarte nos alejamos del terreno de la literatura en catalán para explorar la contribución que la escritora vasco-francesa Itxaro Borda ha realizado a la renovación de la novela criminal vasca actual. Dicha renovación pasa, según argumenta Lasarte, por Amaia Ezpeldoi, la detective lesbiana, queer y camaleónica que se erige en el centro de la obra de Borda. Mediante este personaje, una representante solitaria en la narrativa contemporánea vasca, Borda nos ofrece una nueva visión del mundo, donde se diluyen las fronteras y los binomios dando lugar a una hibridación de idiomas y a una multiplicidad de identidades sexuales. Al destacar el carácter paródico que prevalece en la construcción de este personaje, Lasarte muestra cómo la autora vasca lleva a cabo la reescritura del sexo y del género, subvirtiéndolo completamente el estereotipo del detective misógino y duro, tan extendido en la novela negra.

El uso de la parodia y la subversión del género criminal se aborda también en el capítulo de María Xesús Lama, que indaga en la creación de la figura del detective protagonista, Tom Vas, en la novela *Polas inmensas e alleas fortunas* (1995) de la escritora gallega Laura Caveiro. Este personaje responde al modelo de masculinidad

normativa, tal y como aparece en las novelas policiacas: dominante, duro, machista y sentimentalmente impenetrable. Sin embargo, su caracterización paródica y exagerada, construida a partir del aparente respeto a las normas genéricas más tradicionales y del manejo del discurso narrativo desde la utilización de la perspectiva del yo protagonista, permite a la autora crear un efecto irónico y cuestionar las reglas del género negro desde la óptica de género sexual.

Cristina Alsina Rísquez, por su parte, propone un estudio de la recepción en España de las novelas de Patricia Highsmith, lectura frecuente e inspiradora de las escritoras de novela criminal. Abordando la filiación de la escritora con la gran tradición negra estadounidense de los años cuarenta, Alsina muestra cómo las editoriales españolas inscribieron a Highsmith como continuadora de la obra de Hammett y Chandler, a pesar de la reticencia de la propia Highsmith a ser catalogada bajo ninguna etiqueta. Según demuestra Alsina, la salida del armario de Highsmith lleva a un cambio del paradigma crítico y teórico que, al enfatizar la inquietante amoralidad de su obra, la desvincula claramente de la tradición del género negro americano. A partir de los años noventa, la crítica utiliza la novela *Carol* como clave hermenéutica de toda la producción de la escritora, centrándose en todo aquello que desborda las convenciones del género negro —la presencia de relaciones homoeróticas o de estructuras heterosexuales fracasadas, entre otras cuestiones.

Otro ámbito analizado en este volumen lo constituyen los textos fílmicos y televisivos que se inscriben en el género criminal. Así, el capítulo de Annalisa Mirizio ofrece una reflexión sobre el cine criminal en España, señalando las dificultades para definir este género «sin orillas» y abordando la situación de las mujeres en una ficción criminal que, por lo general, se ha limitado a reciclar los estereotipos de las mujeres víctimas y de la *femme fatale*. En la última parte de su ensayo, Mirizio se propone reflexionar sobre la escasa producción de las cineastas españolas en este ámbito considerado tradicionalmente como «masculino», y destaca dos películas que, según argumenta, desafían de manera radical las convenciones del género criminal: *El crimen de Cuenca* (1979) de Pilar Miró y *Matabaris* (2007) de Icíar Bollaín.

La colección de ensayos concluye con «Autoridad especular, autoridad lingüística: Petra Delicado en la pantalla televisiva», en

el que Katarzyna Paszkiewicz se acerca a la representación audiovisual de la popular saga novelística de Alicia Giménez Bartlett. El centro de atención es la representación de Petra Delicado como figura de poder, en particular su presencia especular y acústica en el relato. Paszkiewicz muestra cómo, al llevar a la pantalla televisiva la subjetividad de Petra Delicado, marcada en las novelas por una rigurosa primera persona, se le niega el procedimiento de la *voice over* otorgándole, en cambio, este privilegio al jefe de la inspectora, el comisario Coronas. Así, según Paszkiewicz, la serie participa claramente en una mitificación de la figura del «Gran Policía», relegando a la inspectora Delicado a una posición de reclusión no amenazante dentro de la historia.

Antes de concluir esta introducción, queremos expresar nuestro agradecimiento más sincero a la Dra. Marta Segarra, directora de la Serie «Mujeres y culturas», por su gran apoyo al proyecto y por sus lecturas atentas de los manuscritos reunidos en este volumen.

