
Discursos híbridos y perspectiva en *2666* de Roberto Bolaño y en *Backyard/El traspatio* de Carlos Carrera

Angélica Tornero

Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en explorar la manera en que se configura la perspectiva en torno a la narración de los crímenes contra mujeres en la novela *2666* de Roberto Bolaño y en el film, *Backyard/El traspatio* de Carlos Carrera. Se parte de la idea de que la hibridación de los discursos en estas dos obras desestabiliza los conceptos utilizados generalmente para realizar estudios relacionados con la perspectiva.

Palabras clave: cine, literatura, perspectiva, discursos híbridos

Abstract

The aim of this article is to explore the way the perspective towards narration of crimes against women in Roberto Bolaño's novel, *2666*, and Carlos Carrera's *Backyard/El traspatio* film is configured. The starting point of reflexion is that discourse hybridation in these works destabilizes concepts commonly used to explore the perspective in film and literature.

Key words: film, literature, perspective, hybrid discourses

Introducción

La relación que se explorará entre la novela *2666* de Roberto Bolaño (2004) y el film *Backyard/El traspatio* de Carlos Carrera (2009), difiere de aproximaciones que buscan analizar formas de adaptación o transposición de la literatura al cine, sencillamente porque Carlos Carrera y Sabina Berman, autora del guión, no se basaron en la novela de Bolaño para la realización del film. Esto no significa que Carrera, que filmó la película en 2009, no haya leído la novela, publicada cinco años antes, y que incluso haya retomado algunos aspectos que consideró interesantes para insertarlos en el código fílmico, sino que, en este caso, no se llevó a cabo un proceso de transposición o transcodificación de una obra literaria al cine. Bolaño y Carrera se ocuparon de mostrar, a través de dos expresiones artísticas, el preocupante fenómeno que data, de manera más evidente, de la década de los noventa en torno a los crímenes cometidos contra mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, en México.

En *2666* y *Backyard/El traspatio* hay semejanzas importantes que resultan de haber retomado las fuentes que documentan este fenómeno, como informes judiciales, notas, reseñas y reportajes periodísticos, investigaciones sobre la situación económica y política en Ciudad Juárez, informes de organismos internacionales, como el de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de 2002, crónicas, es el caso de *Huesos en el desierto* (2002) de Sergio González Rodríguez y *The Killing Fields: Harvest of Women (Cosecha de mujeres)* (2006) de Diana Washington, documentales, entre los que figuran *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo y *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez. Destacan también *Bola negra –el musical de Ciudad Juárez–* (2012) de Mario Bellatin y Marcela Rodríguez y *Narco Cultura* (2012) de Shaul Schwarz. Así, los aspectos retomados por Carrera, semejantes a los desarrollados por Bolaño, se encuentran plasmados en documentos “reales”. Lo que interesa es explorar cómo se configuró cada discurso —el literario y el fílmico—, a partir de la información que obra en archivos, documentos audiovisuales y libros que hablan de este fenómeno en términos “reales”. De esta aproximación se desprende una reflexión inicial relacionada con formas alternativas en las que puede comprenderse la relación entre el cine y la literatura actualmente. Mientras que a principios del siglo XX este vínculo se analizaba a partir de la manera en que los films retomaban las grandes obras de la literatura, lo que se tiene en este caso, es la concurrencia de las dos propuestas

—la novela y el film— en torno a una temática de interés: la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez.

Aun cuando la relación entre el film y la novela se centra en la concurrencia temática y no en la transposición, es posible analizar diversos aspectos formales de manera comparada, tales como el espacio, el tiempo, la perspectiva, actantes, entre otros. Estos aspectos formales se estudian evidentemente en cuanto al tratamiento de la temática de interés común. Para llevar a cabo esta reflexión, se ha elegido una arista que nos parece decisiva en el estudio de las narraciones fílmicas y literarias: la perspectiva en relación con las estrategias de hibridación de los discursos. Se parte de la idea de que los conceptos convencionales con los que se estudia la perspectiva son solo parcialmente operativos, porque las estrategias de hibridación contribuyen a su dislocación.

I. “La parte de los crímenes”

I.1. Los discursos

2666 es una novela constituida de cinco partes, “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”. En todas ellas se aborda, desde diferentes perspectivas y consideraciones, el tema de los sucesos en torno a los asesinatos de mujeres, cometidos en una ciudad del norte de México denominada Santa Teresa.

A excepción de “La parte de los crímenes”, elegida para realizar este estudio, las otras cuatro partes, aun cuando conservan una estructura fragmentaria, lograda con diversos recursos literarios, se realizan en el marco de un discurso ficcional más o menos estable; es decir, los acontecimientos se desarrollan en relación con las microhistorias de los personajes, logradas con estrategias literarias contemporáneas.

“La parte de los crímenes”, en la que se describen más de cien asesinatos cometidos entre 1993 y 1997, se configura de manera diferente. El discurso ficcional se desestabiliza a partir de la inserción de otros tipos de discursos: el judicial y el periodístico, específicamente el de la prensa sensacionalista. Ahora bien, la inserción de estos discursos en la obra literaria se ha realizado de manera cuidadosa, con la finalidad de provocar un efecto en los lectores, que va más allá del generado por la prensa sensacionalista o por los informes judiciales, como se verá enseguida.

Al hablar aquí de estos dos tipos de discurso, el judicial y el periodístico, este último relacionado específicamente con lo que se ha denominado ‘nota roja’, queremos hacer énfasis no en los aspectos que los distinguen, sino en aquellos que los hacen semejantes. En el discurso judicial, por el cual entendemos aquel que es utilizado para escribir notas o informes policíacos, los hechos delictivos se recaban de manera estructurada de tres fuentes informativas, utilizando preferentemente la descripción: las víctimas, los indiciados y los testigos. En los formatos en los que se desarrollan estos informes hay un apartado para que el declarante manifieste los hechos, el cual se configura también utilizando el modo del discurso narrativo y no solo el descriptivo; se tiene, así, una configuración textual que combina dos modos discursivos. Hay que señalar que es el discurso periodístico, específicamente de ‘nota roja’, el que se aproxima y, de hecho, retoma las formas del discurso judicial-policíaco, y no al revés. En sus estudios sobre medios de comunicación y crimen, Steve Chibnall muestra cómo el contacto cotidiano de los reporteros de sucesos policíacos con la policía los lleva a reproducir las definiciones oficiales del crimen que sustenta la policía (2003:172 y ss). Teun van Dijk señala que los crímenes publicados en la prensa son, generalmente, reproducciones de notas proporcionadas por las autoridades, como la policía (1990:28). Así, el discurso de ‘nota roja’ es semejante al utilizado en estos informes. En las notas periodísticas se retoman también aspectos del discurso médico forense, que difieren del informe policíaco, pero que forman parte del discurso judicial. El médico forense realiza la revisión de los cadáveres y da un informe, utilizando el modo descriptivo del discurso, del estado en el que se encuentra el cuerpo muerto y las causas de muerte. Los periodistas incluyen estas descripciones para provocar sensaciones en los lectores o receptores.

Antes de seguir adelante, definiremos el periodismo sensacionalista y lo que se conoce como ‘nota roja’. Este tipo de periodismo ha sido definido como aquel que trata las notas informativas de

manera sensacionalista, es decir, de manera que se produzca “sensación, emoción o impresión con noticias o sucesos” (DRAE). Para Grijelmo, la prensa sensacionalista busca “la sorpresa, el susto, la apelación constante al lector, y concibe el periódico como un espectáculo cuyo fin principal consiste en divertir o entretener” (Grijelmo *apud* Melchor). Dentro de lo que se denomina prensa sensacionalista, es posible distinguir la nota roja, que de acuerdo con Lara Klahr se entenderá como “conjunto de acontecimientos sociales que vulneran las normas penales” (Lara Klahr, 2009:53). Para provocar estas emociones y sensaciones, la prensa sensacionalista, también llamada amarillista, por *yellow kid*, personaje que a finales del siglo XIX aparecía primero en *World* y después en *Journal*, usando una larga camiseta amarilla con frases grabadas (*Boletín*, 2008:329), utiliza recursos como el realismo, el lenguaje popular, y sintaxis y dispositivos narrativos del melodrama (Checa, 2003:48 y ss).

En “La parte de los crímenes” prevalece un discurso semejante al judicial, en las dimensiones policiaca y forense, con elementos de ‘nota roja’. No puede decirse que la parte referida esté constituida totalmente por estos discursos, ya que hay una intervención intencional del autor, que modifica e incluso podría decirse imita este tipo de discurso, a manera de parodia, en el sentido de Linda Hutcheon, no con la finalidad de provocar humor, sino de lograr la distancia entre la propuesta original y la parodiada que oriente al lector hacia una recepción crítica a partir de las diferencias y no de las semejanzas (1985:33). En la ‘nota roja’ se suele narrar una versión de los sucesos que condujeron a determinado resultado: un suicidio, una violación, un asesinato, utilizando los recursos del melodrama y la sintaxis del lenguaje popular; en “La parte de los crímenes”, en más de trescientas páginas, no se profundiza en un conjunto de historias de las mujeres con la finalidad de ofrecer a los lectores elementos que permitan construir simpatía o antipatía con los personajes, sino que se describen los crímenes de manera escueta, y a un ritmo acelerado, dado por la repetición de casos. En algunas descripciones se profundiza más que en otras, no obstante, la intención es saturar con información reiterativa, más que ofrecer configuraciones detalladas de los personajes, de sus vidas e historias. Así, “La parte de los crímenes” es una parodia de informes judiciales y de ‘nota roja’, que se caracteriza por aquello que distingue a este discurso del otro y no por los aspectos que los hacen semejantes. Con este recurso se logran dos efectos. Por una parte, la repetición provoca la indiferenciación; dicho de otro modo, esta parte trata de lo mismo: mujeres golpeadas, violadas y/o asesinadas; mujeres anuladas como sujetos, que se convierten en productos desechables, como los productos que ellas mismas elaboran en las maquiladoras. Esta misma sobreabundancia de datos puede provocar horror en los lectores, debido a la saturación. Al leer las descripciones, los lectores experimentarán alguna reacción, que en la mayoría de los casos será de disgusto, cosa que no ocurre con la ‘nota roja’, la cual explota la estética morbosa o el gusto por lo desagradable, provocando que los lectores se vinculen e incluso desarrollen la necesidad de estar constantemente en contacto con la organización discursiva que les induce determinadas sensaciones. Por otra parte, como contrapunto, se ofrece a los lectores información sobre las mujeres muertas, nombres, circunstancias en que murieron, en algunos casos, testimonios y aspectos de sus historias de vida. La manera en que se ofrece esta información vincula a los lectores, momentáneamente, con la persona asesinada. Al leer caso por caso, el lector no se topa con un número de muertas, sino de mujeres con nombre y con una vida truncada.

Se tiene, así, una estructura que funciona a partir de la dialéctica entre episodios desarticulados relacionados y una historia comprendida como un todo. Los episodios son los fragmentos de historias de muerte de cada mujer y el todo es la macrohistoria de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa. La dialéctica entre los acontecimientos y el sentido, no ocurre aquí, como querría Aristóteles y el mismo Paul Ricoeur,¹ como articulación cronológica ni lógica de acontecimientos, sino a partir de la repetición, la acumulación de fragmentos y la saturación, con lo que se logra la respuesta de los lectores.

I.2. La perspectiva y la voz narrativa

Para analizar la perspectiva y la voz narrativa en “La parte de los crímenes” retomaremos la distinción realizada por Gérard Genette. Para este autor, los conceptos de campo, visión o punto de vista, resultan confusos para explorar la situación narrativa en los textos literarios, por lo que propone el concepto de focalización, el cual retoma de la idea de “foco de la narración” de Brooks y Warren (1980:189). Para

Genette hay tres tipos de focalización, la cero, que se relaciona con la perspectiva de un narrador que sabe más que cualquiera de los personajes; la interna, en la cual el narrador sabe lo mismo que los personajes, y la externa, en la que el narrador sabe menos que cualquiera de los personajes (1980:189-190). La voz narrativa no debe confundirse con la focalización, ya que en algunos casos, sobre todo en la narrativa contemporánea, la voz puede variar en relación con la focalización, dependiendo de la instancia desde la cual se narre.²

El discurso híbrido de “La parte de los crímenes” afecta las instancias y niveles de análisis narrativo, y la propia perspectiva. En el primer párrafo de esta parte se lee:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. (443)

El narrador describe pretendidamente de manera objetiva lo que ha ocurrido; no está involucrado en la historia ni sabe más que los personajes o igual que alguno de ellos, con lo que se puede decir que la focalización es externa. Este narrador da testimonio de los hechos ocurridos, con una “mirada desde fuera”, como la denominaba Jean Poullon (1970). La elección de esta focalización reafirma el carácter híbrido del discurso en esta parte de la novela, que mezcla elementos del discurso periodístico y judicial. En este tipo de focalización, el sujeto de la enunciación refiere los actos de los personajes en tercera persona, lo cual crea distancia entre los hechos y la situación de quien narra. Los lectores generalmente suponen que en la nota periodística la narración se realiza de manera objetiva, además, el distanciamiento y la despersonalización promueven la credibilidad de un observador, testigo, que solo está dando cuenta de los sucesos. Esta opción del autor por la focalización externa, de manera semejante a la que se emplea generalmente en el periodismo, fuerza a los lectores a cambiar el registro de lectura de la novela. Mientras que en las partes anteriores, ya leídas por los lectores (y en las posteriores también), la configuración discursiva está próxima a la ficción, en esta parte se experimenta un cambio que contribuye a reorientar la situación del propio lector frente al texto. Es decir, ahora se enfrenta con una especie de nota judicial, de testimonio objetivo y frío, válgase la metáfora, que puede provocar incertidumbre y duda, que puede llevar a los lectores reales, a través del autor y lector implícitos, a concluir o por lo menos a suponer que lo que se dice puede ser “real”.

Esta estrategia se repite a lo largo de “La parte de los crímenes” en más de cien ocasiones, en las que se describe cada una de las vejaciones, abusos y asesinatos de mujeres:

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. (446)

La repetición de esta forma de exposición de los hechos, obliga a los lectores a cuestionarse sobre la veracidad de la información. De pronto, es posible experimentar que se leen notas que provienen de hechos reales y no un texto de ficción, lo que provoca incomodidad. Generalmente, cuando los lectores se disponen a leer un texto de ficción, están conscientes de que ingresarán en un mundo que, si bien ha sido construido a partir de la realidad, ocurre en el texto leído: los personajes realizan acciones dentro del mundo de texto; existen en ese mundo y actúan en ese mundo. En esta parte de la novela, muy pronto los lectores dudan del carácter únicamente ficcional de lo que leen. Esta situación de incertidumbre es detonada en el lector a partir de las estrategias de formalización del texto. Es decir, es la propia estructura híbrida del discurso, como se describió en el inciso anterior, reforzada con la opción por la focalización externa, lo que, en primera instancia, conduce al lector a dudar.

En algunos momentos, la perspectiva del narrador es ambigua:

La muerta era una mujer de piel oscura y pelo negro y lacio hasta más abajo de los hombros. Llevaba una sudadera negra y pantalones cortos. [...] Esa noche la muerta la pasó en un nicho refrigerado del hospital de Santa Teresa y al día siguiente uno de los ayudantes del forense le realizó la autopsia. Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses. (450)

En este fragmento se conserva, en general, la idea de distancia del narrador en relación con los hechos. La focalización sigue siendo externa aun cuando se advierte un gesto del narrador que podría indicar proximidad. Cuando el narrador dice: “anotó el ayudante del forense”, nos da la impresión que se ha aproximado, que está cercano a los sucesos; no obstante, se trata solo de una cercanía aparente, ya que es una observación más del narrador que acumula información sobre los hechos. Este narrador no vio al ayudante anotar, sino que deduce, por experiencia, que es un ayudante el que anota y no el propio forense.

En algunas de las descripciones de “los casos”, se opta por utilizar el modo del discurso narrado o referido para expresar lo que otros personajes testificaron sobre los hechos:

El hallazgo lo realizó uno de los vendedores. Llegó a las nueve de la mañana al fraccionamiento y aparcó en el lugar de costumbre, junto a la casa prefabricada. Cuando ya estaba a punto de entrar distinguió el otro coche estacionado en un lote que aún no estaba vendido, justo debajo de un promontorio, lo que hasta ese momento lo había mantenido oculto. Creyó que se trataba del coche del otro vendedor, pero desechó la idea por absurda, ¿pues quién, pudiendo estacionar al lado de la oficina, iba a dejar su vehículo tan lejos? Por lo que, en lugar de entrar, empezó a caminar en dirección al coche desconocido. Pero pensó que tal vez se tratara de un borracho [...]. En ese momento se inclinó por la idea del borracho y tentado estuvo de dar vuelta atrás, pero entonces vio la cabellera de la mujer reclinada sobre una de la ventanillas traseras y decidió seguir adelante. La mujer llevaba un vestido blanco y no tenía zapatos. Media cerca de un metro setenta Según el informe forense había sido violada de forma vaginal y anal y luego muerta por estrangulamiento. (487-488)

La narración sigue siendo en tercera persona, pero la focalización ha variado. No se trata de omnisciencia, ni focalización cero, sino de una narración que se acerca a la conciencia del personaje, por lo que se puede pensar en una focalización interna. Es decir, la voz narrativa se ubica en la perspectiva del personaje que, en este caso, es testigo de los hechos. Como se observa, hacia el final del fragmento, cuando se describen las condiciones en las que fue hallada la mujer, el registro cambia: se retoma la narración con focalización externa.

La primera parte del fragmento anterior ejemplifica no solo los cambios en la focalización, sino también en la instancia narrativa. La focalización es interna, pero la voz no es del personaje. Como se observa, se utiliza el estilo indirecto y, en momentos, el indirecto libre. El narrador toma las palabras del personaje y las hace suyas (creyó que...), pero no solo eso, se acerca a la perspectiva del personaje, al preguntarse y reflexionar sobre sus acciones como si lo hiciera el propio personaje. El estilo indirecto libre introduce ambigüedad, porque no se sabe si es el narrador el que responde a lo que dice o si es el personaje; además, ubica a los lectores, de nuevo, frente al discurso literario, ya que, de acuerdo con Martínez-Bonati, este estilo que tiene como intención apropiarse del discurso ajeno, “posee escaso uso fuera del ámbito de la comunicación literaria” (Martínez *apud* Casado, 2008:75).

Las variaciones en las instancias narrativas y en la focalización no se enmarcan en la intención del autor de configurar un discurso ficcional de la memoria. La hibridación de los discursos periodístico, judicial y ficcional se logra a partir, entre otros aspectos estructurales que aquí no son abordados, como el espaciotiempo, de la construcción de una narración con focalización externa, que por momentos se desplaza hacia la focalización interna, y de una voz narrativa que pierde ocasionalmente su identidad. Un aspecto importante que más allá de estas consideraciones problematiza esta parte de la novela es la perspectiva, la cual diferenciaremos de la focalización. No se trata solo de saber si la restricciones son

pocas o muchas en relación con el conocimiento que los narradores tienen sobre los hechos, sino de observar que la perspectiva de la narración, no corresponde con un la de un sujeto, sino con la de varios, y que esta perspectiva está constituida de manera compleja a partir de otros “puntos de vista” sobre el asunto. En otros términos, puede decirse que se trata de una voz constituida de manera dialógica, en términos bajtinianos (1977).

La voz narrativa del periódico es polifónica e híbrida (Méndez, 2009; Casado, 2008), porque en ella confluyen diversas opiniones y valoraciones sobre los hechos narrados. La voz de los reporteros de las notas rojas no es la excepción; se trata de un mero artificio, debido a que la persona gramatical no corresponde con el sujeto que enuncia. En este tipo de comunicados se tiene más de un sujeto, por lo que puede decirse que hay un enunciador colectivo, así que aun cuando se utilice la primera persona del singular, la cognición, las emociones, lo que sabe el que habla, no pertenecen a un sujeto, dueño de una voz. La identidad de la voz en este tipo de notas, no es importante; el reportero desaparece detrás de las voces, aunque se presente como portador de la voz que emite el mensaje. Se trata de un simulacro. Además, generalmente, en las notas periodísticas, a diferencia de las judiciales, las voces de los otros tampoco son identificadas, por lo que quien narra es una entidad abstracta. La complejidad de estas configuraciones dificulta pensar en una voz narrativa bien identificada; además, no interesa. La voz narrativa de “La parte de los crímenes” responde a estas características:

La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas. Solo la cara este del cerro da a un paisaje más o menos no edificado. Allí la encontraron. Según el forense, había muerto acuchillada. Presentaba signos inequívocos de violación. Debía tener unos veinticinco o veintiséis años. La piel era blanca y el pelo claro. Llevaba puestos unos bluejeans, una camisa azul y zapatillas deportivas marca Nike. No tenía ningún papel que sirviera para identificarla. Quien la mató se tomó luego la molestia de vestirla, pues ni el pantalón ni la camisa presentaban desgarraduras. No había indicio de violación anal. En el rostro solo era apreciable un hematoma ligero en la parte superior de la mandíbula, cerca de la oreja derecha. En los días posteriores al hallazgo tanto el *Heraldo del Norte*, como *La Tribuna de Santa Teresa* y *La Voz de Sonora*, los tres periódicos de la ciudad, publicaron fotos de la desconocida del cerro Estrella, pero nadie acudió a identificarla. (451)

La focalización en esta narración es externa y la voz es, sin duda, la del narrador. No se aprecian cambios en la instancia narrativa, y no hay niveles de narración. El asunto aquí se relaciona más bien con la composición de la voz, que a la vez, nos conduce a reflexionar sobre la perspectiva. Lo que esta voz dice es la conjunción de una serie de dichos de otras personas, en este caso personas de la vida real, ya que como se ha dicho, Bolaño se basó en informes y documentos oficiales, así como en notas periodísticas para escribir esta parte de la novela. También en esta voz confluyen apreciaciones de otros personajes, ya que lo que se narra ha sido parcialmente ficcionalizado. La complejidad en la constitución de la voz conduce también a problematizar la perspectiva, como ya se dijo. Si bien puede decirse que la focalización es externa, no puede decirse que la perspectiva de la narración corresponde a un sujeto. Se tiene así, una voz polifónica que deriva de distintas concepciones e interpretaciones de lo ocurrido, a lo que aquí le hemos llamado la perspectiva.

II. Backyard/El traspatio

II.1. Los géneros

La película de Carlos Carrera, *Backyard/El traspatio*, relata la experiencia de una mujer, Blanca Bravo, comandante de policía, que llega a Ciudad Juárez a investigar los crímenes cometidos contra mujeres. Paralelamente, se cuenta la historia de una indígena que llega de Chiapas en busca de trabajo en una maquiladora. Esta chica, Juana, comparte casa con su prima, quien le muestra la manera en que se

puede vivir, cuando se es independiente, desde el punto de vista económico. Para estas mujeres, ganar dinero implica tomar decisiones de manera libre. Esta libertad se cuestiona cuando la chica chiapaneca es violada por varios hombres, asesinada y arrojada a la orilla de una carretera. Las historias de las mujeres se cruzan cuando la detective Bravo encuentra el cadáver de la chica.

Para intentar identificar el género al que pertenece este film, partiremos del esquema que desarrolla Jerry Palmer en relación con el *thriller* literario. El autor explora el *thriller* a partir de su estructura básica, de su ideología, de sus aspectos sociales y desde una perspectiva histórica. De este análisis destacan dos componentes “absolutamente indispensables: el héroe, que tiene un intrínseco espíritu de competencia, y la conspiración, que es esencialmente misteriosa” (1983:138). De acuerdo con Palmer, el héroe de estos *thrillers* es profesional y no aficionado (27), es autosuficiente, vive aislado, aunque paradójicamente se vincula con un grupo (31-32), y triunfa sobre la conspiración, la cual es “misteriosa”. En *Backyard/El traspatio*, la protagonista es una mujer detective, una heroína y no un héroe. Aun cuando Palmer no niega que se pueda tratar de una heroína, tampoco señala esta posibilidad, lo cual nos permite pensar que en principio se cumple con este componente indispensable, es decir, hay una heroína. Esta mujer detective cumple con las características descritas: es profesional, autosuficiente y también parece vivir asilada, aunque paradójicamente es participativa y se inserta en un colectivo: el de las mujeres. Blanca Bravo llega a Ciudad Juárez para convertirse en la encargada de la investigación de los crímenes en contra de mujeres. Los espectadores pueden deducir que la protagonista no tiene vínculos que requieran su presencia necesariamente en ningún otro lado, porque se presenta en ese lugar para asumir una responsabilidad a largo plazo, e incluso, como se dice en algún momento, para suplir al comandante de la policía. Así, Bravo es una persona autosuficiente, sin vínculos, por lo tanto aislada, pero a la vez, solidaria y participativa, con lo se aproxima mucho a la caracterización propuesta por Palmer. En cuanto al otro componente indispensable, la conspiración, podría decirse que esto ocurre en *Backyard/El traspatio* en dos dimensiones. Por una parte, se conspira en contra de las mujeres, en general, y por otra, específicamente, en contra de la detective. “La conspiración”, si en este caso puede llamarse así, en contra de las mujeres, en general, no tiene nada de misterioso: los hombres que las atacan han dejado de considerarlas como personas, como sujetos pensantes, como seres humanos. Las mujeres son cosas que pueden utilizarse y tirarse; se puede prescindir de ellas en cualquier momento, porque, de manera análoga al valor que tienen en las maquiladoras: mano de obra barata de fácil reposición, son para los hombres simplemente objetos de uso y desecho. De manera específica, puede hablarse de conspiración, como misterio, en relación con Blanca, porque los policías, el comandante y el gobernador, todos del género masculino, realizan acciones encubiertas en contra de ella para que no siga adelante con su trabajo de investigación. Es decir, estos hombres conspiran para que fracase y sea despedida.

Aun cuando podemos observar que el film cumple con ciertas características del *thriller*, definidas por Palmer, no todo funciona como se prevé, por lo que *Backyard/El traspatio* tiende a desestructurar el género. El film se ubica, nos parece, de manera más clara en lo que Palmer ha denominado al final de su investigación, *anti-thriller* (357), porque se plantean situaciones sin solución, que repercuten en el carácter y la personalidad de esta heroína: se encuentran cadáveres que no conducen a nada, desde el punto de vista de la trama, se atrapa a presuntos delincuentes de los que no se puede probar nada y de quienes no se sabe su destino final, la detective huye derrotada. Así, este personaje se manifiesta inoperante, no resuelve nada, además es despedida y finalmente, ante la impotencia, asesina a sangre fría a un sospechoso de algunos crímenes y se va a Estados Unidos, no se sabe con qué fin.

Así, puede decirse que el film del que hablamos integra algunos componentes del *thriller* definido por Palmer, pero el matiz que le da la trama cuestiona al género mismo en términos de su pretendida estabilidad conceptual, por lo que no es posible considerar este film dentro de la categoría convencionalizada de *thriller*, entendido como género. A estas consideraciones habría que agregar la observación que varios autores han hecho a las propuestas que intentan definir el *thriller* de manera unívoca, cuando, afirman, se caracteriza precisamente por incorporar un conjunto de expresiones diferenciadas, como el *western*, el film de detectives o la ciencia ficción (Rubin, 2000:12). Martin Rubin señala que el concepto de thriller “se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una

calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos, como pueden ser los thriller de espías, los thrillers de detectives o los thrillers de terror. Probablemente no existe un auténtico y puro “thriller de thriller.” El thriller puede ser conceptualizado como un metagénero que engloba a otros géneros [...]” (12). Más que definir el *thriller* e intentar encontrar las características comunes que puedan constituir el concepto, Rubin considera que provoca sensaciones: “hace despertar miedo, suspense, excitación, vértigo, movimiento. [...] El thriller busca sensaciones, más que sensibilidad: es un medio para crear sensaciones” (14). Esta perspectiva de Rubin sobre el *thriller* es interesante aunque puede resultar problemática si se lleva al extremo de confundirlo con los denominados *exploitation films*, películas de bajo costo que, aparentemente, se realizan para crear conciencia de alguna situación problemática: drogas, sexo, violencia, pero que logran lo contrario: explotan la temática al producir sensaciones ambiguas en los espectadores (Mathijs), quienes a la vez repelen la situación y son atraídos por ella. Los *thrillers*, como dice Rubin, son un desarrollo propio del siglo XX —aunque sus antecedentes están en la novela gótica del siglo XVIII (56)— por lo que forman parte de las expresiones de las sociedades del capitalismo tardindustrial, realizadas con la finalidad de provocar sensaciones en los públicos. Las respuestas emocionales de los receptores de este tipo de films son ambivalentes, porque “el espectador queda suspendido en medio de sentimientos opuestos, entre la inquietud y el placer. [El *thriller*] crea un efecto desestabilizador y una fuerte sensación de vulnerabilidad” (16). *Backyard/El traspatio* es un film problemático porque no se trata de una película de ficción “totalmente”, sino que se realizó a partir de datos de una realidad concreta, objetiva y verificable, que asola una ciudad del norte de México actualmente, Ciudad Juárez. Si bien este film estructuralmente cumple con la característica señalada por Rubin de la puesta en tensión que crea el suspenso, no es solo esto lo que provoca la respuesta de los espectadores, sobre todo de aquellos que están familiarizados con los hechos de barbarie ocurridos en aquella ciudad. *Backyard/El traspatio* es un film aparentemente de ficción basado en hechos reales, lo cual impide a los espectadores informados experimentar placer, como si se tratara de un film que el espectador sabe que es ficción, es decir, que sabe que cuando el film termine también el asunto del que trata. La realidad que aborda *Backyard/El traspatio* está ahí, sigue ahí y se verifica cotidianamente. El realizador se propuso documentar esto hechos y eligió hacerlo mediante personajes de ficción y no con personas reales, quizá para resaltar la problemática de género específicamente. Así, se presenta a la protagonista, detective que llega a la ciudad a hacerse cargo de las investigaciones sobre los asesinatos, y con una técnica de narración paralela, la historia de una joven mujer indígena que migra hacia la ciudad nortea en busca de trabajo en las maquiladoras, solo para encontrarse con la muerte. La detective Blanca Bravo se compadece, es decir, padece, sufre con aquellas víctimas ya no de personas, de individuos “malos”, sino del mal generado por el sistema. No obstante que el director haya tomado la opción de la mediación por los personajes de ficción, los datos están tomados de archivos, y corresponden con lo asentado en diversos informes y documentos oficiales sobre los casos de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. El espacio elegido es la misma ciudad y su entorno, su situación fronteriza, y el sitio específico para llevar a cabo la filmación, es uno de los barrios más problemáticos de la urbe. El espectador se enfrenta con elementos de ficción y de realidad que le provocan ambigüedad y quizá, desasosiego. Al estar basado en hechos reales que se constatan de manera cotidiana, el film, que no es ficción ni documental, sino un híbrido que provoca sensaciones, como lo hace la prensa sensacionalista o los *exploitation films* o el propio *thriller*, de acuerdo con Rubin, puede despertar conciencia sobre una problemática que debe ser atendida con urgencia.

II.2. El filtro

Algunos investigadores han propuesto estudiar la focalización en el discurso cinematográfico, a partir de la descripción que hizo Gérard Genette en los estudios literarios, a la cual nos referimos en el apartado anterior. Otros consideran que el énfasis óptico en la propuesta de Genette (Mildorf, 2006:44) es limitante en el análisis del cine, porque interesa incorporar el sentido de perspectiva desde la cual se narra, incluyendo aspectos ideológicos y emocionales y no solamente analizar el “punto de vista”. Seymour Chatman ha señalado que “el personaje o personajes que observan desde un lugar en el

interior del mundo ficcional pueden desempeñar un papel especial como pantalla, reflector o filtro de los hechos ficcionales y de otros personajes” (Chatman *apud* Stam, 1999:117), lo cual no implica el criterio solo ocular, sino que incluye el emocional y el ideológico. Para Chatman, la idea de filtro describe la función de mediación de la conciencia —percepción, cognición, emoción— del personaje (1990:144). Para este autor, la idea de filtro permite identificar la elección que realiza el autor implícito en relación con la perspectiva desde la cual es espectador enfrentará la historia (144). Así, la idea de filtro de Chatman incorpora la faceta perceptiva del espaciotiempo y la faceta psicológica que incluye aspectos cognitivos y emocionales (Rimmon-Kennan, *apud* Mildorf, 2006:44).

Al ser *Backyard/El traspatio* un híbrido entre el documental y el cine argumental, y no responder de manera estricta a las caracterizaciones del *thriller*, el análisis de la perspectiva se torna complejo, porque si bien se distingue con claridad que gran parte de la historia es recibida por el espectador mediante la perspectiva de Blanca Bravo, entendida en el sentido de Chatman, en algunos fragmentos la cámara muestra el espacio en el que se lleva a cabo la acción, independientemente de la perspectiva de los personajes, de manera más próxima a la pretensión de cierta concepción del cine documental, que privilegia la concepción mimética o realista. En los siguientes párrafos analizaremos los fragmentos iniciales del film en los que se observa cómo la perspectiva va de la visión de la cámara, con esta intención de mostrar el espacio de manera realista, a la del personaje femenino principal, que funciona como filtro.

En el primer minuto del film se describe visualmente el espacio fronterizo en donde ocurre la secuencia inicial; el punto de vista es el de la cámara, ningún personaje mira, por lo que se tiene la impresión de mirar el sitio “como es”, a partir de la motivación realista. Esta forma de expresión está próxima al documental. El director eligió para esta secuencia inicial la imagen de un trozo de alambre de púas con cabello humano enredado, en una toma cerrada en primer plano; el segundo plano aparece fuera de foco, aunque se percibe movimiento. Con estos elementos mínimos, configurados entre la metonimia y la sinécdoque, el receptor tiene ya una aproximación primera al significado. El alambre de púas, en la experiencia de los receptores, indica prohibición; además, es agresivo y dispone al posible daño. El cabello enredado ofrece elementos para confirmar el daño provocado a alguien en una situación determinada que es preciso dilucidar. Así, el receptor genera ya ciertas expectativas en relación con lo ocurrido. El espacio se construye con una sucesión de escenas que van del plano cerrado en el alambre a tomas más abiertas sobre el mismo sitio, relacionadas a partir de cortes directos. En la tercera imagen la toma es más abierta; en primer plano, se observan elementos yuxtapuestos: placas de autos, señalización carretera, una cruz, una cerca hecha de distintos materiales: alambre de púas, herrería, malla ciclónica, tubos, madera, y un segundo plano, elementos desechables, aparentemente. Esta configuración con diferentes materiales yuxtapuestos, plantea una deixis mixta (Pericot, 2002:100-101), en la que no sólo se advierte el aquí y ahora, sino también es posible para el receptor reconstruir elementos de contexto. La insistencia en los letreros en inglés en las placas de automóviles, así como en el letrero “stop”, indica cercanía, de alguna manera, con el país vecino, específicamente son Texas. La elección de la posición de la cámara en esta narración describe el lugar con precisión: se trata de un lugar desértico, ubicado al norte de la ciudad de México, deixis de referencia, grado cero, desde donde tradicionalmente se comprende todo lo demás. Hasta aquí, se muestra el sitio real en el que han sucedido los acontecimientos.

La narración continúa con tomas realizadas prácticamente a ras de piso: se observa a la policía montada, un zapato, un perro, así como una patrulla, más policías, reporteros y un lugar acordonado, con una cinta en la que se lee: prohibido el paso. A partir de aquí y hasta que termina la secuencia, los espectadores se enfrentan a un nuevo registro, ya que se topan con una situación que ha sido construida exprofeso para la filmación; es decir, se advierte que se trata de un film argumental. La cámara se desplaza hasta encontrarse con Blanca Bravo, quien se agacha para observar el cadáver; los espectadores se toparán con el filtro que guiará gran parte de la perspectiva, desde el punto de vista ocular, así como de la aproximación emocional e ideológica. Aun cuando en los primeros segundos de este acercamiento se ofrece una toma abierta en la que se encuadra al cadáver y a la detective, y los espectadores miran a ambas: la muerta y la viva, es evidente que se han ubicado en la conciencia de la detective que experimenta el suceso con desagrado: hay una respuesta inicial inmediata, al percibir el

olor se cubre la nariz. Es aquí en donde inicia la función de filtro de este personaje. La cámara realiza un movimiento de cierre hacia el cadáver, por la parte de atrás de la cabeza y lentamente se desplaza hacia arriba, manteniendo el punto de vista desde abajo, es decir en contrapicada. Con este movimiento, los espectadores perciben el rostro de la detective mirando al cadáver, desde la mirada del propio cadáver lo cual resulta aterrador. Blanca mira el cadáver y el cadáver la mira a ella, con lo cual puede decirse que la perspectiva se desplazó momentáneamente hacia el cadáver, pero evidentemente el filtro continúa siendo la conciencia de Blanca que reacciona ante el horror de ser vista mirándose por la muerte en el desierto.

Tres y medio minutos después de iniciado el film, se introduce la presentación: aparecen escenas de Ciudad Juárez con personas reales, mientras se escucha una canción en inglés y la voz de un locutor en *off*. Se observa con detalle la frontera y el contraste con Texas, así como los barrios marginados de la ciudad y sus habitantes en distintas situaciones. Es evidente que esta filmación tiene carácter documental y que la perspectiva es la de la cámara que muestra a los espectadores el contexto espaciotemporal, social, económico, cultural, en el cual tendrá lugar la historia. En los primeros segundos, las imágenes están apoyadas por esta voz en *off*, que se introduce como si estuviera fuera de la historia. De manera semejante a lo que ocurre en los minutos iniciales antes descritos, estas secuencias de presentación se integran a una siguiente escena en donde aparece el personaje al que pertenece la voz escuchada en *off*. Se trata de un comentarista de radio que da la noticia sobre el asesinato de otra mujer en la ciudad. Los espectadores se introducen, de nuevo, en la estructura argumental del film, ya que se advierte que la escena ha sido construida exprofeso.

En una escena posterior, (hacia el minuto nueve) aparece Blanca con Sara, una activista, que acude a identificar un cadáver. La cámara se desplaza del rostro de la mujer muerta, en descomposición, a los rostros de las dos mujeres. En primer plano está Sara, quien hará la identificación, y en segundo plano, detrás de ella aparece Blanca. De nuevo, el filtro está en Blanca. Mientras que Sara mira con la intención de reconocer el cadáver, Blanca expresa sus emociones frente a lo que puede estar experimentando Sara al corroborar que se trata de la persona que conocía. Más adelante (hacia el minuto 48). se reitera la función de filtro de Blanca, que va más allá de mostrar el espaciotiempo. Mientras transita por una de las carreteras interiores del desierto, se percata de que dos sujetos que están dentro de un auto abusan sexualmente de una mujer. De inmediato persigue a los tipos y dispara, lo que provoca que arrojen a la chica del coche. En lugar de optar por alcanzarlos, se baja de su vehículo y consuela a la mujer; es decir, se priorizó el gesto de empatía con la mujer, sobre la obligación profesional de alcanzar a los delincuentes. En escenas como esta, queda claro que la elección del personaje que funciona como filtro es primordial para vincular a los receptores con el asunto tratado. Stam ha señalado la importancia que ha tenido para el trabajo feminista en el cine el concepto de filtro de Chatman. El cine que utiliza como filtro al personaje femenino, pone en evidencia, generalmente, una organización patriarcal: “muchas películas parecen reiterar en sus estructuras visuales una lógica patriarcal de poder y dominación (Stam, 1999:118). Este es precisamente el caso en el film *Backyard/El traspatio*. Al haber elegido como filtro a un personaje femenino, los espectadores se vincularan no sólo intelectualmente con la problemática, sino sobre todo, de manera emocional. Blanca Bravo, invariablemente, expresa emociones cuando enfrenta la muerte de las mujeres, mientras que, a través de su conciencia, los espectadores se encuentran con la aproximación indiferente y calculadora de los hombres.

La acumulación de momentos en los que claramente el filtro ocurre a través de Blanca, permite al receptor ir creando un vínculo, que termina por relacionarlo con este personaje, no en términos de identificación, sino de estrategia de configuración. El receptor puede no sentir empatía por ella, pero, ha generado una percepción y una interpretación del personaje, porque esta función de filtro lo ha propiciado.

Al final de la película, aparecen, mediante frases superimpuestas en escenas visuales cotidianas de Ciudad Juárez, datos sobre los asesinatos de mujeres en esta ciudad en varios años, datos sobre crímenes en otros estados de la república mexicana, en ciudades latinoamericanas e incluso en Estados Unidos. Los espectadores son guiados de nuevo al registro del documental para recordar que lo visto, aun cuando es argumental dada su configuración, responde a una realidad pasmosa.

Estas estrategias de configuración del film, la ambigüedad provocada por la hibridación genérica y la decisión de alejar a este film del thriller, desde luego de los *exploitation films*, así como del documental y ofrece elementos a los espectadores para concientizarse de una problemática fuera de proporción.

III. Consideraciones finales

En *2666* y *Backyard/El traspatio* se muestran el conflicto entre representar la historia que se documenta a partir de hechos reales y configurar una historia ficcionalizada y con ello, la dificultad de sostener algunas certezas conceptuales que han permitido analizar obras narrativas literarias y films o por lo menos, dislocar estas nociones de manera momentánea.

“La parte de los crímenes” es el resultado de la intersección de discursos de distinta naturaleza: en el marco del discurso ficcional se advierten formas de los discursos periodístico y judicial. Esta estrategia de interdiscursividad provoca que el discurso ficcional se desestabilice y que los lectores se interroguen sobre el estatuto (real o ficcional) del film. Una de las estrategias para lograr la interdiscursividad se basa en la manera en que se estructuran la focalización, la perspectiva y la voz narrativa. Es preciso señalar que en este análisis optamos por diferenciar la focalización de la perspectiva para indicar que, si bien es posible identificar la “situación de la narración” (cero, interna, externa), el fenómeno que se advierte en esta situación narrativa no se agota con esta distinción. En esta parte de *2666*, la voz que narra los sucesos lo hace con focalización cero, pero lo que dice está constituido de manera compleja a partir de la pluralidad de voces de los otros (fuentes, otros dichos, documentos, testimonios) que intervinieron en los hechos narrados. Así, es posible afirmar que la voz es polifónica y que por lo tanto la perspectiva de lo que se dice no corresponde con un sujeto, sino con varios.

Específicamente en relación con la focalización, se constató que no es constantemente externa, sino que, de pronto, se desplaza hacia la conciencia del personaje, por lo que se puede hablar de focalización interna, aun cuando se narre en tercera persona gramaticalmente hablando. Estas consideraciones nos condujeron a pensar que los lectores se enfrentan a un texto complejo que favorece la ruptura con el pacto ficcional. Así, se hace presente la duda en relación con la naturaleza de los hechos narrados. La posibilidad de que lo narrado sea lo real puede generar en los lectores respuestas que van del asombro al repudio e indignación frente a lo que ocurre en una zona del país de manera documentada. Esto mismo, eventualmente, puede despertar la conciencia de los lectores y moverlos a la acción. De ser así, estaríamos frente a una estructura en la que se emplea la interdiscursividad, que promueve el pensamiento crítico.

En *Backyard/El traspatio* ocurre algo semejante. El director y la guionista retomaron datos de la información oficial, así como de todo tipo de documentos de la cultura, quizá incluso de la novela de Bolaño, para estructurar el film. Así, aun cuando se trata de una propuesta de cine argumental, puede decirse que se incorporan datos de la realidad. Además, en el film se anticipa que “la historia está basada en hechos reales”. Ahora bien, al margen de contar con esta información indicativa o en el supuesto de que algunos espectadores hayan “olvidado” lo que significa que una película está basada en hechos reales, el film está estructurado de tal manera que los receptores constantemente se preguntarán si lo que se les cuenta es real. En principio, es difícil ubicar el film dentro de un género de manera unívoca, en este caso, en el *thriller*, con el cual tiene ciertas relaciones. Los espectadores que gustan de este macrogénero, como lo considera Rubin (2000), generalmente, se disponen a experimentar un tipo de cine que les provocará sensaciones a través de las tensiones que provocan suspenso. Sin embargo, la tensión terminará una vez que la película llega a su fin. La experiencia inició y terminó en el marco de la historia narrada. En este caso, el malestar puede no terminar, porque el film está refiriéndose a una realidad mexicana contemporánea. Los espectadores sabrán que se trata de la realidad, porque el director ubica a los espectadores espaciotemporalmente, con una motivación realista: es indudable que es Ciudad Juárez en la época actual. La apertura y el cierre del film, nos indican que se trata de la realidad, no solo porque aparecen datos, sino también porque las imágenes captadas por la cámara, sin aparente mediación, son contundentes: lo que miramos es la ciudad, con su gente y escenas cotidianas.

Es decir, hay momentos en que los espectadores “miran” la realidad “como es”. Ahora bien, en este marco espaciotemporal se ubica a un personaje femenino, que funge como protagonista, que desempeña el papel de una investigadora policiaca. Con este personaje y todos los demás, se introduce el discurso argumental que aproxima el film a una propuesta ficcional. Este personaje femenino es el filtro, en términos de Chatman (1990), por medio del cual los espectadores comprenderán el significado de esta propuesta. Se pudo haber elegido un investigador de género masculino, como ocurre en la mayoría de los casos reales en México, sin embargo, se seleccionó a una mujer, lo cual es de gran eficacia para transmitir no un mensaje, sino la situación de terror que las mujeres específicamente viven en aquella ciudad.

Un comentario final. Podría cuestionarse esta tendencia a ficcionalizar el sufrimiento histórico del presente. Me parece, no obstante, que las variaciones imaginativas ofrecen a los receptores la posibilidad de confrontarse consigo mismos frente a estos temas, de manera mucho más eficaz. Estas estrategias imaginativas redescubren la injusticia real; al utilizar estrategias de la ficción la refiguración de los receptores y lectores puede resultar más productiva.

Notas

¹ Ricoeur retoma el planeamiento de Aristóteles relacionado con la estructura de la trama. Para el filósofo francés los acontecimientos, aun cuando se presentan de manera desarticulada, debido a los “juegos con el tiempo” que realizamos al narrar —y que se realizan en la literatura— entran en tensión con el sentido que el lector refigura en el proceso de comprensión de un texto (1999).

² Genette escribe: “This kind of effect is what we are going to look at under the category of voice: “the mode of action,” says Vendryes, “of the verb considered for its relations to the subject”—the subject here being not only the person who carries out or submits to the action, but also the person (the same one or another) who re-ports it, and, if need be, all those people who participate, even though passively, in this narrating activity” (1980: 213).

Referencias bibliográficas

- Bolaño, Roberto. *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Boletín de la Real Academia de la Historia. “Los orígenes de la prensa amarilla y su relación con la insurrección cubana de 1895”, Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, Tomo CLXXXV, mayo-agosto, número II, 1988.
- Casado, Manuel. “Algunas estrategias discursivas en el lenguaje periodístico hoy”, *Boletín Hispánico Helvético*, vol. 12, otoño 2008.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos, “Situación de los derechos de la mujer en Ciudad Juárez, México: el derecho a no ser objeto de violencia y discriminación”, CIDH/OEA, 2002. <http://www.cidh.oas.org/annualrep/2002sp/cap.vi.juarez.htm>
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University, 1990.
- Checa Montúfar, Fernando. *El/Extra, las maracas de la infamia*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Chibnall, Steve. *Law and order news*, London, Routledge, 2003.
- Dijk, van Teun. *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Genette, Gerard. Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An essay in Method*, Ithaca, Cornell University, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Cambridge, Methuen, 1985.
- Lara Klahr, Marcos y Francesc Barata, *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México: Debate, 2009.
- Mathijs, Ernest. *Exploitation films*, Oxford Bibliographies, <http://www.oxfordbibliographies.com> (consultado, marzo 2013).

- Melchor, Fernanda. “La experiencia estética de la nota roja”, *Revista Replicante. Cultura, crítica y periodismo digital*. <http://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/> (consultado, marzo 2013).
- Méndez García de Paredes, Elena. “La literalidad de la cita en los textos periodísticos”, *Revista Española de Lingüística*, 30, 1, 2000, pp. 147-167.
- Mildorf, Jarmila. “Sociolinguistic Implications of Narratology: Focalization and ‘Double Deixis’ in Conversational Storytelling Author(s)”, Helsinki, *The Digital Repository of University of Helsinki*, 2006. <http://hdl.handle.net/10138/25743> (consultado, junio 2013)
- Palmer, Jerry. *La novela de misterio. Thriller*, México, FCE, 1987.
- Pericot, Jordi. *Mostrar para decir. La imagen en contexto*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002.
- Poullon, Jean. *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI/UIA, 1999.
- Rubin, Martin. *Thrillers*, Manuel Talens, trad., Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- Stam, Robert. *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.

Referencias filmicas

- Berman, Sabina (guión). *Backyard/El traspatio*, 2009.
- Carrera, Carlos (dirección). *Backyard/El traspatio*, 2009.