

**PERSPECTIVA DE GÉNERO EN LA NOVELA NEGRA
JAPONESA:
LA MUJER EN EL DESARROLLO DE LA FICCIÓN DETECTIVESCA**



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
GRADO EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL
CURSO 2021/2022

Alumna: Ariadna Serna Calle

Tutor: Miguel Nieto Nuño

Resumen

Desde finales del siglo XIX, la ficción detectivesca o *Tantei Shōsetsu* ha cautivado al lector japonés. La llegada al archipiélago de la novela negra y policial con las traducciones al japonés de autores tales como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, ha dado lugar al desarrollo de un género literario caracterizado por poseer una identidad propia. En su trayectoria y florecimiento, la mujer ha ocupado una posición especial tanto en su papel de lectora como escritora. En este sentido, este estudio pretende analizar, siguiendo el desarrollo de la ficción detectivesca en Japón, la posición social de la mujer en el contexto del paso de la tradición a la modernidad; así como la autoría femenina del género literario y sus principales exponentes.

Para llevar a cabo esta investigación se ha realizado una recopilación bibliográfica que nos permitiese obtener toda la información necesaria para indagar en el tema con profundidad. En este sentido, se han seleccionado dos obras principales, siendo, Amanda Seaman (2004). *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s*, y Sari Kawana (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture* fundamentales para poder comprender y analizar la importancia de las escritoras del género literario en la sociedad japonesa. Así, a través de estas obras, sumadas al resto de bibliografía empleada, se dará una visión de la ficción detectivesca desde la perspectiva de la autoría femenina. El resultado de esta investigación ha demostrado que, a pesar de la importancia de las escritoras en el desarrollo del género literario, no consiguieron apenas trayectoria debido a la escasa remuneración económica; además del ideal *ryōsai kenbo* (buena esposa, madre sabia) que impregnaba la mentalidad japonesa y seguía vinculando a la mujer con el cuidado de los hijos y el hogar.

Palabras clave: Novela negra, novela policial, ficción detectivesca, Japón, narradoras.

Abstract

Since the late 19th century, detective fiction or *Tantei Shōsetsu* has captivated the Japanese reader. The arrival of detective novel and crime novel in the archipelago with the Japanese translations of authors such as Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, or Agatha Christie, has led to the development of a literary genre characterized by its own identity. In its trajectory and flourishing, women have occupied a special position both as readers and writers. In this sense, this study aims to analyze, following the development of detective fiction in Japan, the social position of women in the context of transition from tradition to modernity, as well as the female authorship of the literary genre and its main exponents.

To carry out this research, a bibliographic compilation has been carried out to obtain all the necessary information to investigate the subject in depth. In this sense, two main works have been selected, being Amanda Seaman (2004). *Bodies of evidence: Women, Society and Detective Fiction in 1990s*, and Sari Kawana (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture* fundamental to understand and analyze the importance of women writers of the literary genre in Japanese society. Thus, through these works, in addition to the other bibliographic resources, a vision of detective fiction from the perspective of Japanese women writers will be given. The result of this research has shown that, despite the importance of women writers in the development of the literary genre, they hardly achieve a career due to the low economic remuneration; in addition to the ideal *ryōsai kenbo* (good wife, wise mother) that permeated the Japanese mentality and continued to link women with the care of children and home.

Keywords: Crime novel, detective novel, detective fiction, Japan, female narrators.

ÍNDICE

Resumen	2
Abstract.....	3
Índice	4
Propósito de la Investigación.....	5
Estado de la Cuestión	5
<u>1.</u> Introducción.....	7
<u>1.1.</u> Marco Histórico-Sociológico	7
<u>1.2.</u> La Sexualización de la Mujer Japonesa: Entre la Víctima y la Femme Fatale.....	10
<u>2.</u> La Novela Negra y la Novela Policial: Origen, Diferencias y Características en el Género	16
<u>2.1.</u> Introducción al Género Literario	16
<u>2.2.</u> La Escritora y la Mujer Detective en la Novela Policial	19
<u>2.3.</u> Origen de la Novela Negra en Japón	24
<u>2.3.1.</u> Tipos de Novela Negra Japonesa.....	29
<u>3.</u> La Mujer y la Ficción Detectivesca en Japón.....	31
<u>3.1.</u> Aproximación a la Autoría Femenina de Ficción Detectivesca	34
<u>3.2.</u> Escritoras de Ficción Detectivesca en el Japón de Entreguerras.....	38
<u>3.3.</u> El Boom de las Escritoras de Ficción Detectivesca	43
<u>3.3.1.</u> Las Primeras Autoras del Boom: Takamura Kaoru y Miyabe Miyuki.....	43
<u>3.3.2.</u> Nonami Asa: el Reflejo de las Preocupaciones de la Mujer Japonesa Moderna.....	45
<u>3.3.3.</u> Shibata Yoshiki y Natsuo Kirino.....	49
<u>3.3.4.</u> Matsuo Yumi: Entre la Ciencia Ficción y la Novela de Misterio	50
<u>3.4.</u> El Debate en Torno a la Mujer y la Ficción Detectivesca	51
<u>4.</u> Conclusiones.....	53
<u>5.</u> Referencias bibliográficas	55
<u>6.</u> Anexos	60
Anexo I. Listado de Títulos de la autoría femenina de ficción detectivesca.....	60

Propósito de la Investigación

El objetivo de este trabajo es analizar, desde una perspectiva de género, la novela negra japonesa como un género literario que desde su llegada ha disfrutado de un gran éxito en el archipiélago japonés. Para ello, respaldándose en diversos textos y fuentes, se tratará de dar respuesta al surgimiento de una serie de escritoras que gozarán de gran fama como pioneras en un género producido “por y para hombres” en una sociedad patriarcal con unos roles de género fuertemente establecidos, heredados del período Tokugawa (1603-1868) cuando la posición subordinada de la mujer fue institucionalizada por ley. De esta manera se tendrán en cuenta los antecedentes históricos, sociales y literarios de la sociedad japonesa para intentar dar respuesta tanto a la incorporación de escritoras al género y su papel en su desarrollo, como a su corta trayectoria dentro del mismo.

Estado de la Cuestión

El fin del periodo Tokugawa (1603-1868) acabó con el tradicional sistema de shogunato. El establecimiento de la Restauración Meiji (1868-1912) abogó por la restauración del poder del emperador como símbolo de unidad de la nación, de modo que Japón comenzó un proceso de apertura con respecto a las demás potencias occidentales. De este modo, este proceso trajo consigo un deseo inherente de modernización del país. En este contexto de modernización y de cambios políticos, sociales y económicos, comenzaron a llegar del resto del mundo todo tipo de ideas e influencias, siendo la literatura una de ellas. Fue así como la novela negra y policial se hizo un hueco entre la población japonesa que la acogió gratamente dando lugar a una enorme producción literaria.

Kuroiwa Ruikō, Edogawa Ranpo o Matsumoto Seicho son considerados como los autores más importantes de la novela policial en el archipiélago. A pesar de ello, si se quiere analizar la novela policial o detectivesca en Japón, no se puede obviar que el papel de la mujer en el desarrollo del género fue fundamental. En lo que respecta a analizar y abordar el papel de la mujer en el desarrollo del género literario, se debe de mencionar la dificultad a la hora de realizar una búsqueda bibliográfica exhaustiva al no haber casi recursos en castellano. Por tanto, la información del grueso de este Trabajo de Fin de Grado se ha obtenido principalmente de fuentes angloamericanas.

Sari Kawana (2008) nos ha permitido profundizar en el contexto histórico y social en el que la narrativa policial llegó y se desarrolló en el archipiélago; además de ahondar en la posición de la mujer en una sociedad que quería modernizarse, pero sin abandonar sus raíces culturales. Por otra parte, en cuanto al desarrollo de las escritoras de novela policial, Amanda Seaman (2004) será fundamental para poder comprender y analizar el papel de estas escritoras en la sociedad japonesa. En este sentido, se estudiarán las escritoras más importantes de lo que la autora denomina los tres *boom* de las escritoras de misterio. Tomando estas dos fuentes como referencia, además del empleo de otros recursos bibliográficos, en este estudio se pretende estudiar el contexto histórico y social en el despliegue de la novela policial en Japón; la posición de la mujer en la sociedad y su papel en el desarrollo de una escritura considerada como “masculina”, y a las autoras más reconocidas del género en el país.

Este Trabajo de Fin de Grado pretende abordar la importancia de la mujer en el desarrollo de la novela detectivesca en Japón desde una perspectiva de género, además de contribuir a darles a estas escritoras la importancia que se merecen, facilitando el acceso a fuentes en castellano.

1. Introducción

1.1. Marco Histórico-Sociológico

El género *tantei shōsetsu*, traducido literalmente como ficción detectivesca, es un género que ha cautivado al lector japonés desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Caracterizado por sus deslumbrantes tramas e impactantes secretos, esta literatura ha desafiado desde sus inicios una rígida y estricta categorización y definición (Cueto, 2014; Seaman, 2004).

Yumeno Kyūsaku (1889-1936), novelista y escritor japonés, declaró en 1935 que la ficción detectivesca era como la difteria, una enfermedad cuya cura ha sido encontrada, pero no la causa. En este sentido, podemos relacionar este género literario con esta enfermedad al argumentar que, aunque su popularidad es un hecho, la identidad de su encanto sigue siendo desconocida. Esta metáfora recoge el encanto de la ficción detectivesca durante los primeros años del siglo XX en Japón, años en los que el país se veía inmerso en un rápido crecimiento económico y en cambios sociales como consecuencia de la Restauración Meiji (1868-1912)¹ (Kawana, 2008). No obstante, en contraposición al avance económico del país, también fue un periodo de melancolía generalizada al abandonar tradiciones para incorporarse al nuevo orden mundial. En este clima de incertidumbre, la población japonesa encontró en la novela detectivesca un “tratamiento” para combatir el malestar social, lo que le procuró una popularidad constante. Durante el periodo Meiji, Japón se vio inmerso bajo una esfera de influencia directa de Occidente, heredando los principios y las bases de la ilustración. Estos principios sirvieron para asentar los ideales del nuevo gobierno, siendo el lema *Bunmei kaika* (civilización e ilustración) la clave que tenía el país para salir del sistema feudal y de la mentalidad confuciana y alcanzar el puesto de potencia mundial (Kawana, 2008).

Desde finales del periodo Meiji hasta principios de la era Taishō (1912-1926), la lucha y la victoria japonesa en la guerra sino-japonesa (1894-95), la guerra ruso-japonesa (1904-1905) y su participación en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) dio a la nación un impulso económico sin precedentes. De este modo, el éxito económico, la

¹ Como consecuencia de la llegada del Comodoro Perry a Japón en el año 1853, y la firma de los Tratados Desiguales en 1858, en el año 1868 se proclamó la Restauración Meiji, lo que supuso la abolición del antiguo sistema feudal para dar paso al establecimiento de un nuevo centro de autoridad bajo el nombre del emperador Meiji (Saito, 2006).

consideración de Tokio como metrópolis mundial, el aumento de la participación de las mujeres en la fuerza de trabajo, los avances científicos y tecnológicos, sumados a la adquisición de territorios en ultramar, apuntaba a un florecimiento de Japón como una clara potencia mundial (Saito, 2006). A pesar de ello, la población no tardó en darse cuenta de que esta modernización era un arma de doble filo al traer consigo, además de la guerra, un aumento de la delincuencia, la desaparición de barrios tradicionales, la violencia injustificada y la legitimación de la brutalidad contra el cuerpo humano en nombre de la ciencia. De este modo, el optimismo inicial de la Restauración Meiji respecto al futuro de la modernización se había disipado en el periodo de entreguerras (Hernández, 2017; Kawana, 2008).

El proyecto de civilización e ilustración del gobierno Meiji pasó a formar la cultura Taishō, que reflejó los logros y valores de la cultura precedente. La modernidad en Japón comenzó de forma abrupta bajo un sentimiento de ansiedad y autorreflexión. Los mismos conceptos que habían sido rechazados en Meiji como parte de la razón y el progreso, tales como la imaginación o la superstición, resurgieron en la cultura Taishō para erosionar el dominio de la razón moderna (Kawana, 2008). El deseo de Japón por posicionarse a la altura de las demás potencias extranjeras ocasionó graves problemas en la sociedad. Ya no se trataba solo de emular a Occidente, sino que Japón tenía que encontrar su posición como nación moderna manteniendo siglos de tradición. Kawana (2008) aclara que, además, la modernización que llevó a cabo el gobierno Meiji supuso una aceptación de una discontinuidad cultural, lo que trajo consigo una sensación de liberación y pérdida. La autora advierte que la aprobación de lo moderno, cuando no había incluso una comprensión aceptada de su significado, amenazó con la ruptura de la memoria cultural. En este sentido, se buscó la reconstrucción de un “yo” cultural a través de narraciones que permitiesen obtener una nueva comprensión de la tradición japonesa (Hernández, 2017; Nalda, 2020).

Amanda Seaman (2004:7) sostiene que, poniendo el énfasis en las minucias de la vida cotidiana y atención en los problemas sociales como la corrupción, los escándalos sexuales, o fechorías financieras, la ficción detectivesca ha reflejado más que otros géneros los miedos y las fantasías de la burguesía urbana moderna. En este sentido, la ficción detectivesca trató de dar sentido a un mundo moderno, y estas obras, tanto extranjeras como nacionales, se convirtieron en el antídoto contra una epidemia de angustia y ansiedad. A través de la ficción detectivesca, los primeros escritores, tanto en

Japón como en Occidente, intentaron mostrar los rincones más oscuros de la realidad moderna y revelar la verdadera naturaleza del ser humano y de las estructuras sociales. Esta inclinación por crear detectives fingidos como muestra de crítica social consolidó la reputación del género, y se vio como un espejo que reflejaba los cambios en la realidad (Kawana, 2008).

Los escritores de detectives japoneses utilizaron este tipo de literatura para difundir sus ideas sobre los fenómenos que estaban aconteciendo en el país, tales como la urbanización, la privacidad o los avances científicos durante la primera mitad del siglo XX. La población veía las ciudades y las calles descritas en estas obras como una forma de expresión (autores) y exploración (lectores). Kawamoto Saburo, crítico literario y cineasta, argumenta a propósito de este comentario que las calles son un espacio entre el lugar de trabajo y el propio hogar, donde uno se encuentra libre de las restricciones del capitalismo y del sistema tradicional *ie* (家, hogar) que dicta la vida familiar (Kawana, 2008).

A principios del siglo XX, el proceso de globalización literaria y cultural ya estaba en marcha, al menos en cuanto se refiere a la ficción policial. Michael Hard y Antonio Negri en *Empire* (2000:27) sugieren que la globalización “no debe entenderse en términos de homogeneización cultural, política o económica, sino que más bien debe de entenderse como un régimen de producción de identidad y diferencia, además de homogeneización y heterogeneización”. De este mismo modo, Kawana (2008) advierte que la novela policíaca como fenómeno global siguió el mismo conjunto de reglas a través de la traducción.

La autora advierte, además, que en el Japón de entreguerras se extendió en la novela policíaca la práctica de seguir y observar al otro a modo de recaudar información. Este hecho simbolizó el deseo de los urbanitas de obtener información sobre el otro sin ser detectados. La habilidad de observar a los demás sin ser visto fue una técnica necesaria para satisfacer la necesidad de saber de la época. En paralelo a este deseo por espiar a los demás, comenzó a surgir un miedo generalizado entre la población a ser objeto de este deseo y que sus secretos quedasen expuestos. Algunas personas optaron por participar en esta actividad por puro placer, como fue el caso de los modernólogos, presentados a sí mismos como expertos en las pistas visuales. Así, mientras que estas prácticas de observación estaban empezando a ser ilegalizadas en otras partes del mundo, en Japón se

hicieron recurrentes y populares dentro de la ficción literaria. Conocer a los demás o identificar al otro se convirtió en una tarea en el Tokio de principios del siglo XX. Por otro lado, el Gran Terremoto de Kantō, en 1923, también tuvo consecuencias en la ficción policial de la época. El desastre provocó una reorganización drástica de la población japonesa, lo que influyó en los escritores de novela policiaca. Estos autores incorporaron en sus historias los cambios en el paisaje urbano sumados a la práctica del seguimiento nombrada anteriormente. Esta práctica podía tener tres fines distintos: podía ser un seguimiento con el fin de evitar un crimen, uno que se hace por necesidad, o, por último, un seguimiento realizado por puro placer. También, el aburrimiento fue un tema central que se encuentra en los escritos de antes y después del terremoto (Kawana, 2008).

1.2. La Sexualización de la Mujer Japonesa: Entre la Víctima y la *Femme Fatale*

En el Japón de entreguerras el papel de la mujer —tanto real como ficticia— se basó en la dualidad víctima-asesina. A medida que la novela policiaca se asentó como el género más popular entre la literatura urbana durante la década de los años veinte, los escritores populares comenzaron a incorporar en sus historias asesinatos de mujeres jóvenes que eran desmembradas y exhibidas en los espacios públicos (Kawana, 2008; Aguilar et al. 2018). La *moga*, la nueva representación de la joven consumidora urbana, muy parecida a las mujeres americanas², solía ser el objetivo preferido de los asesinos desquiciados (Kawana, 2008; Sato, 1993). En esta época la realidad superó a la ficción al comenzar a producirse casos de crímenes reales de estas mujeres. Cada vez que ocurrían asesinatos de este tipo, los periódicos consultaban a los escritores del género y les pedían que especularan sobre la identidad del criminal.

La tendencia cultural contemporánea dominante en la ciudad era el *eroguro nansensu*, —comúnmente abreviado como *eroguro*—, y los cuerpos de las mujeres jóvenes eran sin duda el atrezo preferido para expresar la parte erótica (Kawana, 2008; Aguilar et al. 2018). Junto a los relatos de mujeres masacradas, Kawana (2008:72) aclara que podían encontrarse textos criminológicos que advertían tanto a la población masculina como a la femenina sobre los peligros de las mujeres “desviadas”. En esta línea, el tratamiento del caso de Abe Sada en los medios de comunicación, en 1936, provocó que la convergencia

² Las *moga* japonesas fueron las equivalentes de las *flappers* estadounidenses, *neue frauen* alemanas o las *garçonnes* francesas. La *modern girl* surgió durante la primera mitad del siglo XX en diferentes países y se caracterizan por su sentido de la moda y su erotismo (Barlow, 2005 en Harguindey, 2018).

de los discursos sobre sexualidad y criminalidad alcanzaran un nuevo nivel. El 18 de mayo de 1936, Abe Sada (1905-1971) asesinó a su amante, Kichizō Ishida estrangulándolo para, posteriormente, cortarle las gónadas y llevar las partes consigo envueltas en papel de periódico (Bustamante, 2019). Este asesinato se convirtió en un tema mediático en la sociedad japonesa. De este modo, el caso de Abe sirvió como pretexto para reforzar la creencia del molde preexistente de la mujer criminal (Kawana, 2008).

Por otra parte, el surgimiento de la *moga* (*modern girl*) fue un fenómeno cultural generalizado que influyó directamente en el cuerpo de las novelas policiales. La imagen de estas mujeres, conocidas por su cabello corto y vestimenta occidental, se reprodujo en las diferentes campañas publicitarias de la época y su estilo se extendió entre las mujeres de la sociedad (Harguindey, 2018; Sato, 1998; Kawana, 2008). Sin embargo, en la literatura, adoptaban el papel de víctima. El mismo Edogawa Ranpo, uno de los autores más importantes del género en Japón, incluyó en sus obras *Issun Bōshi* (1926) (*pulgarcito*), *Mōjū* (1931) (*La Bestia Ciega*) y *Kumo no Otoko* (1930) (*Spider Man*) asesinos que descuartizaban a sus víctimas, y sus historias fueron fielmente seguidas por el público. Así, las mujeres se vieron, por una parte, como objeto de crítica en el espacio público; y, por otro, como víctimas en la literatura (Aguilar et al. 2018; Kawana, 2008).

El término *moga* se ha aplicado al menos en dos figuras históricas muy diferentes. Kawana (2008:76-77) distingue entre la *shopping moga*, mujeres de clase alta apoyada financieramente por un hombre, caracterizadas por su sentido de la moda y por ser “caprichosas”. El otro tipo lo define como *working moga*, una mujer urbana con un empleo remunerado, soltera, pero sexualmente activa. *La shopping moga* fue la heredera de la cultura del boom económico posterior a la Primera Guerra Mundial, mientras que su contraparte trabajadora heredó la tradición de la nueva mujer (*atarashii onna*, 新しい女), una imagen lanzada por la revista *Medias azules*³ y los folletos de izquierda. La diferencia entre estos tipos de mujeres radicaba tanto en sus intereses económicos como en sus objetivos vitales, y estos factores cambiaban de acuerdo con las condiciones sociales, económicas y personales. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, estas mujeres

³ La revista *Seitō*, traducida al español como *Medias Azules*, fue la primera asociación literaria exclusiva por y para mujeres, fundada por la activista y feminista liberal Hiratsuka Raichō (1886-1971) en el año 1911 (Crespín, 2021)

coincidían en que tanto los medios como los diseños comerciales prescribieron lo que deberían de ser en lugar de lo que eran. Kawana (2008:81) advierte que esta mirada proyectada sobre el cuerpo de la mujer podría describirse como “masculina” en el sentido de que se cosificaba a la mujer y se le exigía feminidad, convirtiéndose, así, en la imagen principal de propaganda tanto de consumo como de modernidad. La autora argumenta, además, que las imágenes de los cadáveres femeninos en las obras de Ranpo y las historias de desmembramiento funcionaron como una especie de rayos X de los anuncios que presentaban las *moga*. Para estas mujeres, ser elegidas las representantes de la vida moderna fue placentero. No obstante, cuando el consumismo equiparó el cuerpo femenino con mercancía, no pudieron hacer nada por controlar su propia imagen.

Los criminólogos construyeron discursos sobre la criminalidad y la sexualidad que impregnaron la sociedad japonesa de entreguerras. Estos científicos del crimen representaban un nuevo grupo de personas que no “descuartizaban” a las mujeres del mismo modo en que lo hacían los asesinos, sino que tenían derecho a “abrir” sus cuerpos con fines científicos (Kawana, 2008). Ese modelo de pensamiento sobre el cuerpo femenino se remonta a las primeras décadas del periodo Meiji con el relato de la autopsias de *dōfuku onna*⁴ o mujeres envenenadas, como Takahashi Oden (1848-1879) cuyo caso fue seguido por toda la sociedad (Strecher, 2004; Kawana, 2008). Esta autopsia proporcionaba pistas sobre cómo se observaba el cuerpo de las mujeres —prestando especial atención a sus órganos sexuales— para fabricar un discurso sobre su sexualidad y criminalidad en años posteriores. Estos hallazgos eran publicados en revistas de interés general como *Kingu (Rey)* y *Shinseinen (Nueva Juventud)*, así como en revistas de medicina (Kawana, 2008).

Mientras que las criminales y, hasta cierto punto, todas las mujeres, fueron calificadas por los criminólogos como seres irracionales, algunos escritores de novela policíaca invirtieron la noción percibida de sexualidad y criminalidad femenina dando a sus personajes femeninos la posibilidad de aprovechar esos prejuicios para engañar al género masculino. Los personajes de Edogawa Ranpo en *Injū (陰獣, Bestia en la Sombra)* y de Hamao Shirō en *Satsujinki (殺人鬼, Diablo Asesino)* consiguieron engañar a los

⁴ Las *daifuku* o *daifuku onna* (“mujeres venenosas”) eran mujeres moralmente corruptas en cuyos vicios se incluía el asesinato. Esta imagen sobre la mujer fue, probablemente, la imagen más extendida durante esta época (Kawana, 2008)

detectives jugando con las nociones preconcebidas sobre la mujer y la criminalidad femenina. *Injū* (1928) fue una de las historias más populares publicadas en la revista *Shinseinen*, la revista más popular entre los *mobo* (*modern boys*), la contraparte masculina de las *moga* (Kawana, 2008; Saito, 2007). En este sentido, Kawana (2008:83) también argumenta que ambas historias funcionaron a modo de crítica hacia la criminología contemporánea que ha reducido a la mujer a una capacidad de cometer crímenes pasionales. Mientras que los médicos del periodo Meiji y los criminólogos de Taishō y Shōwa rechazaban la idea de que mujeres delincuentes fuesen capaces de planificar y ejecutar crímenes complejos, Edogawa Ranpo, utilizó su escritura de modo que las mujeres se beneficiasen de las ideas preconcebidas impuestas.

Así, Ranpo, en *Injū*, al contrario de lo que pensarían los criminólogos, da protagonismo a una mujer criminal que ni copia a los hombres ni improvisa sus crímenes dejándose llevar por los sentimientos, sino que es consciente de cómo es vista por los hombres y lo emplea para ocultar su culpabilidad. A diferencia de las víctimas desmembradas en otras novelas de Ranpo, Shizuko, la protagonista de esta historia disfraza sus verdaderas intenciones utilizando a Shundeï, el detective, como tapadera para desviar las sospechas sobre ella.

La autora advierte que, además de Ranpo, Hamao Shirō, con *Satsujinki* también aborda el tema entre la protagonista femenina y el detective masculino. Esta historia sirvió también como ejemplo de lucha contra el molde de la mujer criminal que la sociedad intentaba imponer al presentar a modo de parodia un detective machista cegado por los estereotipos sobre la criminalidad femenina. Tanto *Injū* como *Satsujinki* ofrecen críticas sobre las versiones simplistas de la mujer criminal, así como sobre la posición subordinada de la ficción a la realidad. Ambas obras mantienen la idea de que la sexualidad femenina y la criminalidad son mucho más complejas que lo que los teóricos creían.

El mito moderno sobre la criminalidad de las mujeres, que abordaron Ranpo y Hamao, parece tener su origen en la autopsia de Takahashi Oden comentada anteriormente. Su autopsia fue impulsada por un campo de estudio llamado *Zoukaki ron* (Estudio de los órganos reproductivos). La autopsia de Oden se realizó porque las autoridades juzgaron que podrían encontrar en su cuerpo una razón más profunda de su asesinato que la que se determinó en la corte (Marran, 1995; Kawana, 2008). La confianza durante el periodo

Meiji en la ciencia y en la racionalidad impulsó la intriga de los médicos por “abrir” a Oden. No obstante, más que dar una respuesta clara al origen de su acto criminal, lo que dio lugar fue a un discurso que intentó establecer una conexión entre las características físicas del cuerpo con las acciones criminales de las mujeres (Marran, 1995; Kawana, 2008). Los doctores de la época Meiji, precursores de los detectives modernos, observando sus partes íntimas descartaron en Oden, y en otras mujeres, que tuvieran otras motivaciones, además de las sexuales, para incurrir en asesinato (Kawana, 2008).

El énfasis en el género y la sexualidad en el caso de Oden se convirtió en una tendencia en la criminología japonesa en décadas posteriores. Terada Seiichi en 1916 publicó *Fujin to hanzai (Mujeres y crimen)*, una monografía sobre la criminalidad femenina. Seiichi recogió lo que él entendía como factores que impulsan a las mujeres a cometer actos delictivos, tales como factores sociales, económicos y psicológicos, así como el consumo de alcohol, la estación del año, la superstición y la apariencia física (Kawana, 2008). Para este autor, las mujeres tienen una tendencia delictiva basada en elementos tangibles, diferente a la de los hombres. Catorce años después de esta publicación, Nozoe Atsuyoshi, criminólogo, siguió concibiendo a la mujer en términos similares. Atsuyoshi declaró que “To men, women’s sexual desire remained an enigma, something unknowable. This ‘secret’ evoked sexual charm and lust. This enigma called ‘women’ is now solved by criminology” (Kawana, 2008:85). Asimismo, declaró que la psicología de una mujer delincuente estaba conectada con su fisonomía, además de que la menstruación estimulaba la imaginación de las mujeres y sus inclinaciones criminales.

Kawana (2008:86) explica que Nozoe concibió a la mujer como un ser engañoso, falto de objetividad y con exceso de sexualidad, siendo la menstruación, el embarazo y la menopausia desencadenantes potenciales para la comisión de un crimen. Además, también destaca que Nozoe intentó respaldar sus teorías con estudios de casos de mujeres con sexualidad “desviada” y tendencias criminales extraídos de fuentes occidentales y japonesas. La misoginia de este autor llama más la atención si se tiene en cuenta que su texto formó parte de *Hanzai kagaku zenshū (Obras completas de ciencia criminal)*, una antología de quince volúmenes sobre la ciencia del crimen. Así, la autora destaca que los criminólogos con prejuicios tales como los de Nozoe representaron un tipo de amenaza diferente a los asesinos trastornados que no mataban a las mujeres, pero las retrataban como asesinas potenciales esencialmente peligrosas.

Los textos de ciencia forense, criminología y métodos de investigación fueron importantes como fuente de inspiración para los escritores de novela policiaca, de la misma manera que los criminólogos y detectives leyeron ficción detectivesca como medio de inspiración para resolver los crímenes. En este sentido, podríamos decir que a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, la mujer japonesa era vista por los criminólogos, los intelectuales y la sociedad del momento como un ser cuyos comportamientos eran imposibles de descifrar, relacionando cualquier actividad delictiva con ciertos rasgos fisiológicos como la menstruación, tendencias sexuales o factores externos tales como el clima (Kawana, 2008).

2. La Novela Negra y la Novela Policial: Origen, Diferencias y

Características en el Género

2.1. Introducción al Género Literario

El origen de la novela negra se sitúa en el Pulp-magazine norteamericano *Black Mask* en el año 1922. Sin embargo, la novela negra no es más que una evolución de un género anterior relacionado con el crimen y lo policial. Según De Parga (1987) la novela negra puede considerarse como una variedad heredada de la novela criminal, pero con un carácter más progresista y crítico.

En una novela criminal el delito es el tema básico alrededor del cual gira toda la trama. No obstante, comprender y distinguir entre novela criminal, novela negra, novela enigma o novela policiaca puede suponer un problema tanto para el lector como para los interesados en los deslindes genéricos. Si bien las novelas policiacas son aquellas en las que su trama gira alrededor de un crimen, dentro del género podemos distinguir una serie de características que marcan ciertas diferencias y lo dividen. De esta manera, dependiendo de sus características, podemos hablar de novela problema, novela policial, novela enigma, novela negra, thriller, o ficción detectivesca, entre otros. Algunas de estas denominaciones son sinónimas, y otras obedecen a categorías distintas, que puede llegar a confundir al lector (Galán, 2008).

El consenso general sitúa los antecedentes más cercanos de la novela policiaca en el siglo XIX, con la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe (1809-1849), y con las posteriores narraciones *El misterio de Mary Roget* (1842) y *La carta robada* (1844). Este género nació ligado a la narración breve o cuento, y no a la novela. En sus relatos policiales, Poe dio vida a Dupin, un investigador lógico, inteligente e infalible capaz de analizar toda la información recibida sin esfuerzo. Por medio de la razón y de la ciencia es capaz de resolver los enigmas que se le plantean sin recurrir a los medios de la policía. De este modo, la “habitación cerrada” y el detective analítico serán los elementos básicos de los siguientes relatos, además de reflejarse en ellos las clases altas de la sociedad. A raíz de estas publicaciones, Galán (2008) mantiene que en Europa surgieron dos escuelas de la llamada *novela problema*: la escuela anglosajona y francesa. Los autores más representativos de la escuela francesa son Maurice Leblanc, Gaborieau,

Gaston Leroux y George Simenon; y de la escuela inglesa Conan Doyle, G.K. Chesterton y Agatha Christie.

Con la publicación de *Estudio en Escarlata* (1887) de Arthur Conan Doyle (1859-1930) el personaje principal pasa de ser un investigador aficionado como Dupin a un detective profesional. Sherlock Holmes es un personaje misterioso, maniático, y el encargado de resolver el enigma planteado en la novela. De esta manera, Sherlock Holmes se vuelve un modelo para muchos escritores, y así nace la *novela policial clásica*, que siguió activa como modelo en Europa durante los años treinta y cuarenta del siglo XX (Galán, 2008; González Ros, 2014).

En la escuela francesa Emile Gaboriau (1832-1878) da vida al inspector Lecoq, y Maurice Leblanc (1876-1941) a Arsenio Lupin, un ladrón de guante blanco que introduce el azar rompiendo con la línea analítica de sus predecesores. George Simenon (1903-1989) une elementos de la novela policial clásica y la novela negra. En el caso de la escuela inglesa, G.K. Chesterton (1874-1936) elaboró la figura del Padre Brown, un sacerdote católico que descubre crímenes mediante el uso de la razón con la ayuda de Dios para distinguir lo verdadero de lo falso. En el caso de Agatha Christie publicaría noventa y cinco relatos y novelas policiales con la figura de Hércules Poirot y Miss Marple como protagonistas, siendo una de las autoras más traducidas de la historia (Galán, 2008).

Estas narraciones se han denominado novela policial clásica o novela enigma. Sus características y las reglas que han desarrollado determinan el género y las variantes que han ido surgiendo con su evolución. La novela policial clásica, o enigma, se caracteriza porque los crímenes o misterios se resuelven a través de la investigación que realiza el detective, adquiriendo este figura de héroe que restituye el orden. Estos crímenes están rodeados de pistas que ayudan a su resolución, lo que permite analizar el caso como si de un objeto científico se tratara (Galán, 2008). En definitiva, Cueto (2015:8) utiliza las palabras de Haycraft (1942) para afirmar que “el relato policíaco está centrado esencialmente en la investigación de un crimen y en la resolución del mismo”.

Valero (2017) advierte que el lenguaje utilizado en la novela policial clásica es culto y lleno de tecnicismos, a remedo del lenguaje técnico-científico de la criminología, de la abogacía y de la criminología forense. Por oposición, la novela negra se expresa mediante un lenguaje realista e intenta reproducir el lenguaje coloquial o hablado.

Por otra parte, Cueto (2015:7) enumera una serie de características comunes que comparte la novela policiaca anglosajona en cuanto al contenido y el perfil de los personajes:

- Reflejo de la sociedad. Por su carácter realista, la novela negra se utiliza como un instrumento de crítica y denuncia social.
- La figura principal en la novela negra es el detective o el investigador.
- El detective o investigador es un personaje que, o bien es un personaje culto o inteligente, o tiene un talento para la observación y el análisis de los acontecimientos
- El enigma que se plantea es aparentemente indescifrable.
- La resolución del enigma se consigue a través del método científico, analítico y lógico.
- La investigación del crimen tiene dos objetivos: descubrir quién es el culpable del crimen y cómo lo hizo, dando esto último sentido a la trama
- Alternancia de la fase deductiva con acciones intensas, además del uso esporádico de la intimidación y la fuerza para conseguir información que asista a la resolución del enigma.
- La resolución del enigma se presenta al final de la narración.
- Estructura de inicio, trama y desenlace.
- Narración abordada desde tres perspectivas diferentes: a partir de la figura del detective, el antagonista (por lo general, el delincuente) y la persona perjudicada por la acción.

Durante el siglo XX en Norteamérica, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, el Crack del 29, la Ley Seca, el desarrollo de las mafias y la corrupción de las instituciones estatales, comenzó el desarrollo de la *novela negra* en los *pulps*, revistas caracterizadas por su impresión defectuosa y de bajo costo. Su época de auge fue de 1920 a 1940 siendo, en los años veinte, cuando aparecería la revista *Black Mask* que impulsaría al género (Galán, 2008; González Ros, 2014). A pesar de las diferentes rotulaciones utilizadas en estas revistas para el género, como *detective tales* o *detective fiction*, estas revistas se caracterizaban por su estilo *hard-boiled* que, siguiendo la definición de Javier Coma (1985:101), consistió en:

Aplicación del western a la gran ciudad norteamericana de este siglo, cambiando el espacio horizontal al vertical, el caballo por el automóvil, los sheriffs por la

policía, los bandidos por los gánsteres y, renovando los rituales y la mítica de la narrativa del oeste.

El detective característico de esta etapa es un personaje vulnerable, sometido tanto al enemigo como a las presiones sociales. La transformación del detective supone la modificación del relato clásico policial. Para explicar dicha transformación y las nuevas características del género, Todorov (1966:44) advierte que la novela enigma o relato clásico se compone de dos historias, la del crimen y la de la investigación. La historia del crimen se centra en explicar lo que ocurrió realmente, mientras que la historia de la investigación se centra en cómo el lector o narrador conoce los hechos. Sin embargo, en la novela negra o se fusionan las dos historias o se suprime la historia del crimen para dar paso a la de la investigación. Es decir, en la novela negra la narración no se centra en un crimen anterior al momento del relato, sino que el relato coincide con la acción. El crimen se convierte en un reflejo de la sociedad y el foco no se centra en la resolución del enigma, sino en el propio crimen. Así, se pasa del cómo al porqué, adquiriendo la narración de los hechos suma importancia (Galán Herrera, 2008).

Así es como surge la novela negra, debiendo su nombre a Marcel Duhamel, que en 1945 creó la *Serie Noire*. Cueto (2014) señala que en las narraciones norteamericanas el desarrollo de la acción se centra en ambientes marginales y guetos, además de incorporar el racismo como uno de los principales temas inherentes a la desigualdad social. Sin embargo, en las narraciones inglesas la trama se desarrolla de forma muy lenta, a diferencia del ritmo rápido del *hard-boiled*, que, además, añade la violencia y el uso de las armas.

2.2. La Escritora y la Mujer Detective en la Novela Policial

No es extraño que la novela de detectives se haya convertido en un género tan consumido en la sociedad occidental contemporánea al cumplir los dos preceptos clásicos de la literatura: instruir y divertir. Este tipo de relatos entretienen al lector y mantienen en todo momento el interés por la lectura, además de mostrar las características de la sociedad. A finales del siglo XX, las diferencias étnicas y sexuales aparecieron en la literatura policiaca, lo que amplió las posibilidades temáticas del género. Sin embargo, el dogma del orden patriarcal se mantuvo en la novela policial, convirtiéndose en una lectura al agrado de los hombres. A pesar de ello, Anne Rodway en *La mujer de blanco* (1860),

obra de Willkie Collins (1824-89) fue la primera mujer que practicó la profesión policial. Un par de años más tarde, Anna Katherine Green, considerada por algunos críticos como “la madre de las novelas de detectives” también sería de las primeras mujeres en incluir a un personaje femenino como protagonista en su literatura. Su primera novela, *The Leavenworth Case* (1878) contaba con un detective como protagonista. No obstante, en su segunda novela, *That Affair Next Door* (1897) crea a Miss Butterworth, la ayudante del detective que ayuda a resolver el caso. Miss Butterworth constituyó el antecedente de la detective soltera y chismosa característica de la etapa de detectives como Miss Parple y Miss Silver que serán comentadas más adelante (Ramón Torrijos, 2007).

La presentación en 1891 de *Strand Magazine*, en Londres, tuvo una importancia decisiva en el desarrollo del género. La revista publicó un gran número de narraciones cortas detectivescas que alcanzó un gran éxito, llegando a una gran cantidad de lectores, tanto hombres como mujeres, y propiciando la escritura de este tipo de historias. Publicar en esta revista era un modo de ganar dinero de manera rápida, cómoda y anónima. A pesar de ello, Suarez Lafuente (2013) recoge el estudio de Berlund (2000) el cuál plantea que, aunque el prototipo de detective —forjado por novelistas masculinos— encarnaba las características del héroe clásico, tales como la fuerza, la inteligencia, la caballerosidad y la capacidad de tomar decisiones rápidas; era impensable que las novelistas se sujetaran al mismo modelo, que transparentaba un ideal social de carácter patriarcal.

Ramón Torrijos (2007:256) afirma que el surgimiento de la mujer detective tiene una doble causa. La popularidad del género a finales del siglo XIX contribuyó a la publicación de las historias de Sherlock Holmes en la revista mencionada anteriormente, *The Strand*; además de publicarse historias de detectives en otros periódicos menores como *Labour Leader*. En segundo lugar, en los últimos años del siglo XIX en Inglaterra surgió la *new woman*, concepto relacionado con las mujeres que rechazaban las normas victorianas de feminidad; independientes, con ambiciones de estudio y sexualmente liberadas. El acceso progresivo de las mujeres a la universidad, su incorporación a la abogacía a partir de 1919, sumado a la experiencia política adquirida durante el movimiento sufragista, propició la normalización de la mujer detective en la literatura (Suárez Lafuente, 2013).

Suárez Lafuente (2013) establece tres épocas en la literatura inglesa con una amplia nómina de mujeres detectives hasta la aparición de Miss Marple en 1930. En la primera época, situada desde mediados del siglo XIX hasta el final de la I Guerra Mundial, destaca

W.S. Hayward con su obra *Revelations of a Lady Detective* (1860) con Mrs Paschal como personaje principal; y a Andrew Forrester con *The Female Detective* (1864), siete narraciones breves con una detective como protagonista, Mrs. G. En esta época los editores eran conscientes del gran número de mujeres aficionadas a leer este tipo de historias, por lo que decidieron invertir en relatos con personajes femeninos de protagonistas. Knight (2004) establece que los escritores que incorporaron a las primeras mujeres detectives querían ofrecer una investigación criminal desde una posición subversiva y otro punto de vista a pesar de ser conscientes de que iban en un camino totalmente contrario a las revistas de hombres y a la actitud social. Así nacieron las primeras *lady detective*, mujeres a las que solo se les permite utilizar su intuición para resolver misterios tales como chantajes o robos de joyas, alejadas de la escena del crimen. A estas *lady detective*, estereotipadas como no-hombre, se les otorgan dosis de feminidad para contrarrestar su profesión (Ramón Torrijos, 2007).

En 1888 se inauguró una nueva etapa para las mujeres detectives con la publicación de Leonard Merrick *Mr Bazalgette's Agent* y su protagonista Miriam Lea, una mujer profesional, con iniciativa propia, independiente y capaz de viajar sola a cualquier parte del mundo (Kestner 2003:31). A partir de la década de los 90 comenzaron a surgir novelas impregnadas de la influencia del movimiento sufragista. Es el caso de Catherine Louisa Pirkis y *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective* (1893), *Lady Molly of Scotland Yard* (1910), y Marie Belloc Lowndes con *The Lodger* (1911), con protagonistas detectives. Estas autoras mostraron tanto a mujeres capaces de solucionar cualquier problema, como a asesinas, ladronas y estafadoras (Kestner, 2003; Suarez Lafuente, 2013). Aunque las mujeres pudieron ejercer la profesión de policía desde 1880 atendiendo a presas y detenidas, no fue hasta 1918 que tuvieron estatus de policía metropolitana, y hasta 1922 no se incorporaron al Departamento de Investigación Criminal (Suarez Lafuente, 2013).

El concepto de la mujer detective que reflejaba el deseo de independencia femenina fue motivo de controversia desde un principio. Tanto los autores como las autoras no se atrevían a hacer mujeres eficientes en su trabajo, presentando personajes torpes, con cierta habilidad para meterse en problemas al moverse en un terreno al que no pertenecían. En esta línea, Pascual y López-Peláez (1988) establecen que, en algunos casos, para hacer compatible el personaje femenino con el rol de detective, las mujeres fueron masculinizadas físicamente o bien a través de la fuerza física o del vello facial, o evitando

referencias a su condición de mujer. Si la mujer era joven y atractiva fracasaba profesional o personalmente (Ramón Torrijos 2007:258). No obstante, la mujer detective surgió como una necesidad de mostrar las inquietudes de una sociedad en la que empezó a debatirse por la igualdad política y legal.

En los años veinte Gran Bretaña vive la Edad Dorada de la novela policial en paralelo al surgimiento de la novela negra en Estados Unidos. En este periodo la detective, menos agraciada físicamente que la *lady detective* de la etapa anterior, usa su mente e instinto para resolver el crimen. Es en este mismo periodo cuando, con la aparición de las “reinas del crimen” se consolida la figura de la escritora de novelas de detectives. Autoras destacables son Margery Allingham, Dorothy Sayers, Ngaio Marsh, o Agatha Christie (Ramón Torrijos, 2007).

A pesar del reconocimiento de las mujeres escritoras, no se produjo una evolución notable en el papel de la mujer detective, ya que operaba dentro de las convenciones sociales de la época y desde un punto de vista masculino. Además de la aportación del famoso detective Poirot, Agatha Christie se sumó a la creación de mujeres detectives con su protagonista Miss Marple en doce novelas. Como consecuencia de su condición de mujer, Christie la convierte en un personaje más real y humano que Poirot. Miss Marple, gracias al chisme, las conversaciones con los demás y a su curiosidad, es capaz de enterarse de numerosos detalles para la resolución de los delitos (Ramón Torrijos, 2007). Así, la autora otorga características más maduras al personaje, excluyendo la vida sexual, algo mal visto para un personaje femenino en aquella época a la vez que la aleja de situaciones peligrosas. La detective Miss Marple, a diferencia de las *lady detective* de la etapa anterior, utiliza su inteligencia junto a las dotes psicológicas, lo que conlleva un paso hacia delante hacia la autonomía femenina. A su vez, su intuición, imaginación o el conocimiento de la personalidad son características contrarias al conocimiento racional masculino (Ramón Torrijos, 2007).

Junto a Christie, Ramon Torrijos (2007:261) señala a Dorothy L. Sayers, como una de las autoras más importantes de esta época. Se le atribuye la invención del término “juego limpio”, un término utilizado para referirse a un tipo de novela en la cual se presentan todos los elementos necesarios para que el lector, a través de la investigación del detective, pueda llegar a la resolución del crimen. Por último, cabe mencionar a Patricia Wentworth con Miss Silver en *Lonesome Road* (1937) y Gladis Mitchell con

Miss Bradley en *Speedy Death* (1929). En definitiva, la ficción de esta etapa definió la novela enigma además de consolidar los estereotipos sociales y sexuales de la época. El detective siguió siendo representado como una figura clasista y aristocrática, mientras que la detective, siempre como una figura aficionada, alejada de la profesionalidad, no podía salirse de su rol atribuido socialmente, por lo que se veía alejada del crimen y de la acción. Las detectives de esta época tenían que elegir entre ser atractivas o inteligentes, pero nunca podían ser ambas a la vez. (Ramón Torrijos, 2007).

Con la aparición de Agatha Christie, la novela policíaca siguió desarrollándose y los lectores no dejaron de crecer. La autora fue una influencia para las personas que leían y escribían en este género al introducir en sus relatos un nuevo tipo de rompecabezas que no se había visto hasta la fecha. Suarez Lafuente (2013:173) destaca que la autora Elaine Showalter en su libro *A Literature of Their Own* (1977) sitúa la obra de Agatha Christie en una fase que ella denomina femenina, caracterizada por la imitación de los modelos de novela policial tradicional. La autora explica que estas detectives llevan a cabo el ejercicio de la profesión desde casa. No salen a investigar a las calles, simplemente recogen información a medida que se cruzan con pruebas y consiguen descifrar el misterio a través de la lógica. En este sentido, son mujeres que no trabajan por dinero, sino por amistad o curiosidad, y que llevan a cabo la investigación desde ambientes ajenos al crimen de una forma muy discreta, forma muy contraria a las novelas en las que el detective o las detectives son profesionales.

Por otra parte, a partir de los años setenta una serie de autoras comenzaron a escribir novela negra, considerada hasta entonces como algo reservado para los varones. Barbara Wilson, Marcia Muller, Sarah Paretsky y Sue Grafton modificaron las convenciones tradicionales del género a través de sus historias. Situadas por Elaine Showalter (1977) en una etapa feminista, estas autoras retaron las convenciones tradicionales al hacer mujeres protagonistas y, además, permitir que su profesionalidad no afectase a su feminidad (Suarez Lafuente, 2013). Reescribir el género literario, además de cambiar el género del protagonista, vino acompañado de una serie de implicaciones ideológicas y formales. Suarez Lafuente (2013), recuperando a Pascual y López-Peláez (1998) aclara que la revolución de los años sesenta y setenta impulsó el avance en la igualdad laboral, constitucional y educativa de ambos sexos, provocando cambios en determinados comportamientos sexuales y una reducción en las presiones sociales. En la década de los

años ochenta no era necesario que las mujeres renunciases a cualidades asociadas a su contraparte masculina como la lógica, la inteligencia, la acción o a su feminidad.

Por su parte, Ramón Torrijos (2007:256) destaca que para Cranny-Francis (1990) es fundamental que las autoras sigan una serie de normas para poder combinar la tradición literaria de la novela negra y la ideología feminista. Por ello, señala que es necesario transformar la figura tradicional del detective aportando características femeninas en las protagonistas. Por otro lado, a pesar de todos los cambios que se puedan hacer, la ficción de detectives tiene que ser reconocible como tal, además de que las detectives deben participar en la acción, sean persecuciones o capturas, alejándose de la simple narración de la trama o del escenario del crimen como hacían las *lady detective*. De este modo se cuestiona el papel pasivo de la mujer detective que o bien era la ayudante del detective masculino, o bien resolvía el crimen lejos de la escena.

Otra característica que mencionan es la capacidad de la mujer detective para usar la violencia en caso de ser necesario, además de trabajar en solitario. El trabajo en solitario se justifica porque, si aparece un hombre detective, se considerará que el hombre ejerce un rol protector, mientras que, si su ayudante es una mujer, se creará que para realizar el trabajo que siempre ha desempeñado un hombre se necesitan dos mujeres.

Por último, Cranny-Francis (1990) señala que mientras que el detective se encarga de luchar contra el fraude, chantajistas o asesinos, la detective se involucra en casos que muestran las consecuencias sociales e institucionales de la justicia. Dicho de otro modo, las autoras utilizan la investigación de un crimen como medio de crítica a un sector concreto de la sociedad denunciando instituciones sexistas dentro de la sociedad (Ramón Torrijos, 2003).

2.3. Origen de la Novela Negra en Japón

La novela negra llegó a Japón a principios del siglo XX. Este nuevo género se denominó *tantei shōsetsu* (探偵小説) traducido literalmente como “ficción detectivesca”. Tras la segunda Guerra Mundial y la limitación *tōyō kanji*⁵ el género se renombró como

⁵ Lista de 1850 caracteres kanji propuestos y considerados de uso general por el gobierno japonés en 1946. En 1981 pasó a denominarse *jōyō kanji* al aumentar ligeramente la lista de caracteres (Cueto, 2014).

suiri shōsetsu (推理小説), traducido como “ficción de razonamiento deductivo” (Cueto, 2014).

La novela policiaca occidental se convirtió para el Japón Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926) en un género de gran importancia que surgió en paralelo al desarrollo urbano, social y económico. A finales del siglo XIX, el periodista Kuroiwa Ruikō fue pionero en elaborar adaptaciones de la novela policiaca extranjera, con cierta influencia de Edgar Allan Poe. En sus adaptaciones Ruikō consiguió transformar los escenarios occidentales en entornos japoneses, satisfaciendo la curiosidad de sus lectores en el contexto de la modernización. En este proceso de adaptación de la novela policiaca, Ruikō comenzó a crear sus propias historias, entre las que destaca *Muzan* (無惨, *A sangre fría*) publicada en 1889, que es el primer ejemplo de una historia de misterio japonesa escrita como una novela policiaca clásica (Seaman, 2004). La autora destaca retomando a Mark Silver (2004) que las adaptaciones de Ruikō no estaban alejadas de las confesiones de criminales de etapas anteriores y que, además, podrían relacionarse con la narrativa criminal *dōfukumono* (*Historia de mujeres envenenadas*) en los primeros años del periodo Meiji.

Tanto Ruikō como otros escritores del final del periodo Meiji y comienzos de la era Taishō se basaron en seguir los principios de la novela policiaca clásica establecidos por autores como Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. Es decir, crearon obras basadas en la resolución de misterios que solo podían ser resueltos de forma lógica y racional — como el caso de la habitación cerrada con llave—. Tal y como apunta Seaman (2004:3), cuanto más retorcidos eran estos acertijos o *torikku* (トリック) más apreciada era la obra por sus lectores. Desde sus primeros días, la ficción policial japonesa estuvo íntimamente implicada en los procesos de asimilación y modernización cultural. Además, la autora también destaca que parte del éxito de la ficción policiaca se debió a la repercusión de otros textos anteriores, como es el caso de *Tang Yin bi shi* de Kuei Wan-Jung, o en japonés *Toinhiji*, una colección de casos criminales de origen chino pensada como un manual para los funcionarios.

A principios del siglo XX la creciente popularidad de la novela policiaca, gracias en parte a la labor de Kuroiwa Ruikō, fue heredada por Hirai Tarō, más conocido por su seudónimo Edogawa Ranpo (1894-1965) (Saito, 2007; Seaman, 2004). Edogawa fue un conocido admirador de las novelas de misterio occidentales, sobre todo del trabajo de

Edgar Allan Poe. Su admiración fue tal que su seudónimo literario es el nombre de este autor pronunciado con acento japonés. Además de Allan Poe, otros escritores como Maurice Leblanc y Arthur Conan Doyle influyeron en este autor (Cueto, 2014).

Ranpo se convirtió en el máximo exponente de la novela policiaca japonesa al combinar la tradición de las historias de suspense del periodo Edo con la lógica y el razonamiento de las historias policíacas occidentales. La combinación entre antigüedad y modernidad se reflejó en la manera en la que Ranpo describió la ciudad de Tokio en sus historias (Seaman, 2004). En 1923 publicó *Nisen Doka* (二銭銅貨) y ganó un premio en la revista juvenil *Shinseinen* donde publicaba. Antes de 1920 las novelas de misterio se publicaban en serie en periódicos o revistas como novelas independientes. No obstante, la publicación de relatos de misterio en una revista dirigida a la población joven propició un rápido crecimiento de la popularidad de este tipo de relatos, que propulsó la carrera de Ranpo (Saito, 2007; Seaman, 2004).

Shinseinen (新青年) o *Nueva Juventud*, es considerada como la primera revista en popularizar y liderar la novela policíaca entre 1920 y 1950. En sus primeros momentos la revista se dirigió hacia la juventud rural con el objetivo de expandir la mentalidad imperialista japonesa. A pesar de su posterior transformación en una revista sofisticada dirigida a la juventud urbana, *Shinseinen* siguió caracterizándose, además de su interés por los relatos policiales, por sus discursos, como el expansionismo militar de la era imperial (Saito, 2007). A pesar de su éxito, la revista nació originalmente como sucesora de la revista *Bōkensekai* (*Adventure World*, 1908-1920), una revista ilustrada con temática bélica, al calor de la victoria en la guerra ruso-japonesa, y con aventuras fantásticas orientadas hacia los niños. Por tanto, podemos decir que nació con el objetivo de enseñar la expansión colonial japonesa a la juventud. El motivo por el que una revista, en origen de carácter imperialista, decidió incluir relatos policiales extranjeros se justifica por su afán de diferenciarse frente otras importantes revistas del momento, como *Chuokoron* y *Kaizo* (Saito, 2007).

Shinseinen tardó un año en publicar de forma regular novelas policíacas extranjeras, y las novelas policíacas nacionales no fueron destacables hasta la aparición de Edogawa Ranpo, en 1923. El éxito de Ranpo se atribuye a los años de tensión previos a la Segunda Guerra Mundial, lo que marcó un antes y un después en la novela de ficción detectivesca japonesa (Saito, 2007).

Cueto (2014:15) aclara que “antes de la guerra, el género policiaco en Japón era denominado “auténtica ficción detectivesca”, y, siguiendo el canon occidental, la trama estaba compuesta por el rompecabezas clásico, basado sobre todo en el modelo inglés. Sin embargo, el estilo que acabó influyendo en la sociedad japonesa fue el *hard-boiled*, siendo Oyabu Haruhiko con *Yaju shisu beshi* (1958) pionero en publicar una novela detectivesca japonesa influenciado por esta escuela norteamericana. Esta evolución puede atribuirse al desequilibrio político, económico y social que sufrió el país como consecuencia de la II Guerra Mundial.

En el éxito de la novela policiaca también estuvieron presentes aspirantes a escritoras. Hiratsuka Raicho (1896-1971), conocida por dirigir la primera revista femenina, *Seito*, (青鞥) (*Asociación de Medias Azules*) fue una de las primeras en traducir *El hombre en la multitud* de Edgar Allan Poe. A su vez, Hirabayashi Taiko (1905-1972) escribió novelas policiacas, destacando entre ellas *Supai Jiken* (スパイ事件, *El caso del espía*) e *Irezumi jiken no shinso* (入れ墨事件の真相, *La verdad sobre el asunto del tatuaje*) (Seaman, 2003). Sus obras eran novelas policiacas clásicas, orientadas a la resolución de acertijos. A pesar de que algunas autoras pudieron publicar sus historias en las páginas de la revista *Shinseinen*, muchas otras contribuyeron en revistas dedicadas a lectoras con relatos de mujeres detectives, además de historias de misterio dirigidas a niñas.

La revista femenina *Shufu no Tomo* (主婦の友, *La Amiga de las Amas de Casa*) publicó tanto relatos de misterio como reseñas. Además de *Shufu no Tomo*, otras revistas dirigidas al público femenino como *Fujin* (婦人, *Lady*) publicaron relatos reales sobre la vida de mujeres que habían aceptado cargos como detective, arrojando una gran crítica social. Fue en la revista *Shufu no Tomo*, donde se publicó en abril de 1924, bajo el título de *Shukugyo fujin no yorokobi ha nani ka* la historia de una mujer joven detective (Seaman, 2003).

Durante la Guerra del Pacífico (1937-1945) se detuvo el crecimiento de la narración policiaca. La prohibición en 1941 de las novelas de origen angloamericano, sumado a una escasez de papel, supuso el fin de muchas de las publicaciones de revistas de entretenimiento. En el caso de *Shinseinen*, en 1950 puso fin a sus publicaciones y, en su lugar, la revista *Hoseki* (*La Joya*) pasó a ser la principal editora de novela policial en Japón (Seaman, 2003). Con el fin de reavivar el género, Cueto (2014:14-15) expresa que

el 21 de junio de 1947 Edogawa Rampo fundó el *Tantei sakka kurabu* (探偵作家クラブ, *Club de Escritores de Ficción Detectivesca*) en Tokio, y el 31 de enero de 1963 pasó a denominarse como *Nihon Suiri Sakka Kyōkai* (日本推理作家協会, *Escritores de Misterio de Japón*). Además, en 1955, se creó el Premio Edogawa gracias a la colaboración del escritor y a la editorial Kodansha, siendo, esta última, una de las mayores editoriales de misterio —tanto nacionales como extranjeras— de Japón (Seaman, 2004).

Además de la labor de Rampo, Matsumoto Seicho (1909-1992) y Yokomizo Seishi (1902-1981) fueron dos figuras clave para la recuperación del género detectivesco en Japón. Yokomizo Seishi quiso reflejar en sus obras la “ficción pura”, o *honkakuha* (本格派). Es decir, la ficción detectivesca de preguerra basada en la estructura clásica de la novela detectivesca anglosajona (Cueto, 2014). Matsumoto era un crítico social y activista que escribía sobre crímenes reales además de otros eventos políticos e históricos (Seaman, 2003). Fue el autor con más éxitos de ventas en Japón durante la década de 1960 y llegó a publicar más de 450 novelas de detectives y de misterio. Sus historias analizaban el lado oscuro de una sociedad inmersa en un cambio abrupto entre la tradición y la sociedad moderna. El autor prestó especial atención a los problemas de la sociedad japonesa como el suicidio, los roles sexistas en el trabajo y el hogar, o el *karōshi* o muerte por exceso de trabajo en obras como *Suna no utsuwa* (1961) (Nakanishi, 2018). Matsumoto fundó y lideró la escuela social *Shakaiha* (社会派) que, según Cueto (2014:16) “abogaba por un realismo descriptivo frente a la ficción pura detectivesca, popularizando el género y favoreciendo su expansión durante la década de 1950”.

La escuela *Shakaiha* prestaba gran atención a los problemas sociales y psicológicos de sus personajes, a diferencia del subgénero dominante *honkakuka*, caracterizado por los acertijos y giros de trama propios de la tradición de Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle. En este sentido, Matsumoto estableció el cambio social y la injusticia como elementos característicos de la trama, cambiando los giros argumentales por la descripción psicológica de sus personajes (Seaman, 2003; Nakanishi, 2018). En este sentido, durante esta etapa la novela negra japonesa desarrolló unos rasgos característicos como consecuencia de la inestabilidad política y social del momento. Entre estos rasgos, Cueto (2014:17) destaca:

- Desarrollo de la acción en un contexto sórdido. Oscurecimiento de la atmósfera del género
- Aparición del individualismo frente a la impasibilidad dominante de la búsqueda de independencia social
- Correlación entre tecnología y tradición
- Narración pausada. Incorporación de metáforas y elevada carga poética.
- Uso de la novela negra como vía de introspección social del país. Denuncia de discriminación de género, especialmente entre autoras femeninas.

A pesar del éxito de Matsumoto y de la escuela *Shakaiha*, este autor advierte que hay autores y críticos que siguen apostando por la ficción pura detectivesca y por la “nueva escuela ortodoxa”, una escuela que desde 1980 reclaman la restauración de la ficción pura en las novelas detectivescas.

La divulgación del género durante la posguerra tuvo como resultado la aparición de autoras femeninas siendo Niki Etsuko (1928-1986), tal y como indica Cueto (2014) una de las primeras autoras de novela detectivesca. El hecho de que una mujer fuese reconocida como autora del género negro en Japón supuso un gran cambio en la percepción social, ya que hasta ese momento la ficción policial estaba escrita y era consumida por y para hombres. Para la sociedad japonesa la ficción detectivesca era un género en el que la mujer no tenía cabida, ni como escritora ni como consumidora, hecho por el cual se justificaba que hasta entonces hubiese sido un género liderado por hombres. Sin embargo, el debut de Etsuko fue el punto de partida para que más escritoras comenzasen a incorporarse al género, destacando Shizuko Natsuki y Kirino Natsuo en los años 70 y 90 respectivamente (Saito, 2007 en Cueto, 2014). Con la incorporación de autoras al género detectivesco estas novelas se abrieron a una perspectiva feminista para reflejar los problemas de la realidad social. Gracias a la escuela social *Shakaiha* el género detectivesco se popularizó entre el sector femenino y se utilizó como una forma de criticar la realidad social y política del país.

2.3.1. Tipos de Novela Negra Japonesa

El género policiaco en Japón se ubica dentro de lo que se conoce como literatura “popular” y se divide en diferentes subgéneros:

- *Nazotoki*: inspirado en la novela policial británica clásica, la trama se centra en los juegos de lógica y en el uso del razonamiento deductivo del protagonista.
- *Mado koirudo*: se centra en elementos de acción y aventura dejando a un lado los juegos de lógica.
- *Shakaiha*: trama basada en los conflictos de las diferentes clases sociales.
- *Seishyun mono*: dirigido a un público adolescente, la acción se sitúa en colegios o universidades. (Biblioteca Nacional de España, Novela policíaca: guía de recursos bibliográficos).

Además de estos subgéneros, Cueto (2014:18) señala que Pugmire (2014) estableció dos nuevos tipos de novela detectivesca japonesa contemporánea:

- *Honkaku*: el tradicional rompecabezas que se resuelve con juego limpio.
- *Henkaku*: pretende reflejar los misterios del corazón humano.

3. La Mujer y la Ficción Detectivesca en Japón

Entre los autores de novela negra japonesa, las mujeres han adquirido un protagonismo especial con su forma de plasmar la realidad y contar sus historias. Esta nueva generación de escritoras ha combinado las tradiciones *honkakuha* y *shakaiha*, además de aportar una mirada nueva hacia el rol de la mujer en la sociedad japonesa contemporánea. Este género literario ha sido descrito por intelectuales como Kiyoshi Kasai (1948) como *shinhonkakuha* (新本格者), un género que combina los elementos y recursos narrativos de la ficción detectivesca japonesa con la crítica social característica de Matsumoto Seicho y la tradición *shakaiha* (Seaman, 2004). La demanda de ficción policial y la creación de la revista *Hoseki* propició la incorporación de escritoras al género, pero no fue hasta 1957 cuando empezaron a recibir reconocimiento a raíz del Premio Edogawa, que recayó en Niki Etsuko por su novela *Neko ga shitte ita* (猫が知っていた, *El gato lo sabía*). En 1959, Shijou Ayako recibió el mismo premio, al igual que Togawa Masako en 1962. Esta última autora destacó por la crítica social que plasmó en sus historias, siendo una de las figuras principales de las escritoras de ficción detectivesca “social” junto a Matsumoto Seicho (Seaman, 2004).

A pesar de su éxito, a mediados de los años sesenta el número de escritoras empezó a reducirse ya fuera como consecuencia del matrimonio o del cambio a la escritura de otros géneros literarios. Además, la década de los setenta y los ochenta estuvo marcada por las escritoras de misterio que, más que abogar por la crítica social, optaron por introducir en sus historias giros de la trama e historias de heroínas que encontraban el amor al final del relato. Esta tendencia literaria sufriría un cambio en 1987 cuando Miyabe Miyuki, desconocida hasta el momento, marcó el comienzo de lo que Amanda Seaman (2003) define como una *nueva ola* de escritoras de misterio al ganar el Premio de la Asociación de Escritores de Misterio de Japón por su obra *Warera no rinjin ha hanjin* (われらの隣人は犯人, *Nuestro vecino es un criminal*), publicada en 1987.

Seaman (2004:13) además, explica que uno de los factores que propició el desarrollo de esta nueva corriente fue el desarrollo de las escuelas de escritura que surgieron como respuesta a los premios literarios que ofrecían las editoriales o corporaciones en la década de los años 80. Los requisitos de estos premios eran mucho más asequibles para la población que los premios Akutagawa o Naoki, ya que reconocían la ficción corta y

muchos de ellos estaban destinados a reclutar a nuevos escritores. En este sentido, las escuelas llamaron la atención de un gran número de mujeres, en su mayoría amas de casa, que pretendían comenzar una carrera de forma independiente.

Para explicar este fenómeno, Seaman (2003:14), se remite al crítico literario Yamamae Yuzuru (1956), que en *Nihon no josei suiiri sakka - taitōki kara seijukuki e (Japanese Women Mystery Writers—from prominence to maturity)* ha sugerido que la “burbuja” de los años ochenta a pesar de beneficiar a los trabajadores mucho más que a las mujeres trabajadoras, tuvo el efecto contrario para las escritoras de novela policiaca. La autora establece que esto se produjo por dos motivos principales. Por un lado, debido a la obligación social en el rol de padre de familia y sustentador de la economía familiar, el hombre se vio inmerso en el mercado laboral, lo que dio más oportunidades a las autoras para publicar sus libros. Por otro lado, el auge económico tuvo como consecuencia que más mujeres se incorporasen también al mercado de trabajo, por lo que el aumento de lectoras del género y el interés en el mismo puede atribuirse a los efectos que tuvo el trabajo sobre la población femenina y sus relaciones.

Así, el auge de la novela policiaca femenina se relacionó con el auge de las escritoras del género en Estados Unidos y Reino Unido. Bajo este fenómeno, los editores japoneses comenzaron a comercializar las traducciones de estas autoras bajo el título 4-F⁶. Estas traducciones fueron muy populares y determinados críticos han sugerido que las influencias angloamericanas han contribuido a crear personajes con un fuerte sentido de la individualidad e interés para abordar problemas personales. No obstante, a pesar de que esta influencia occidental es innegable, hay claras diferencias entre las escritoras estadounidenses y japonesas. A pesar de que algunos temas, como el amor y el trabajo, se tratan de una forma similar, el énfasis en temas como la identidad y la comunidad es un tópico general en Japón (Seaman, 2004).

Es un hecho que las mujeres, tanto en Japón como en Occidente, participaron en el desarrollo del género, ya fueran como escritoras o traductoras. Amanda Seaman (2004) analiza la situación de las escritoras de ficción policial en Japón. En un primer momento, se consideraba que la ficción policial era “inadecuada” para la sensibilidad de la mujer debido a los crímenes, a la violencia y a la perversión que caracterizaba al género. En este

⁶ “The protagonist, the author, the translator and the reader all being females” (Seaman, 2004).

sentido, solo tenía cabida la figura del detective masculino, duro y soltero. Esta corriente de pensamiento se reforzó con el éxito del *hard-boiled* de Raymond Chandler y Dashiell Hammet y por la ficción *eroguro* de Edogawa Ranpo. En este tipo de historias la mujer únicamente tenía el rol de secretaria, víctima o *femme fatale*. Hacia los años de la Segunda Guerra Mundial se comenzaron a crear en Occidente historias que ofrecían a las lectoras la posibilidad de disfrutar de un personaje femenino como solucionadora del crimen. Sin embargo, estas “detectives” estaban separadas del trabajo policial y sus investigaciones quedaban limitadas al hogar familiar, guardando cierta relación con las *lady detective* comentadas anteriormente.

Como vimos en uno de los apartados anteriores, durante las décadas de 1970 y 1980, la incorporación de autoras como Marcia Muller, Sara Paretsky o Sue Grafton rompieron con el canon del momento al incorporar en sus obras a detectives femeninas, fuertes e independientes, con carácter y complejidad emocional. Sin embargo, varias críticas feministas han criticado la novela policial a pesar de la incorporación de personajes femeninos como protagonistas. Por ejemplo, Kathleen Gregory Klein (1995) afirma que la ficción detectivesca no es más que un género literario destinado a la población masculina que refuerza el sistema patriarcal. En este sentido, una detective puede ser vista como una contradicción de la novela policial o como una parodia del personaje de detective propio de este género. Así, las características del género y los requisitos para el mismo supondrían una contradicción al incorporar papeles de mujeres independientes o tramas cargadas de temas de interés para las mujeres (Seaman, 2004).

Seaman (2004:46) recoge la opinión de Coward & Semple (1984) quienes afirmaban que la violencia de la ficción detectivesca o policial es contradictoria con la forma en la que viven las mujeres. Además, también se defiende la idea de que la incorporación de la mujer al género literario interrumpe la ficción detectivesca para convertirse en un género novedoso cargado de críticas hacia el sesgo masculino de la propia ficción detectivesca en sí.

Siguiendo esta corriente, Stasio (1985:38) en un artículo publicado en *The New York Times*, recoge una cita de Lawrence Sanders, autor de las novelas del detective privado Matthew Scudder, que refuerza esta última tendencia de rechazar la incorporación de la mujer al género:

Women don't fit well into a trench coat and a slouch hat. (...) The hard-boiled private eye is a special figure in American mythology. It's a staple of the myth that he should be a cynical loner, a man at odds with society and its values. That's not something women normally relate to. Women aren't cynical loners —that's not how they like to work. It seems to me that if they want to go into the profession seriously, women writers will have to change the myth itself, instead of trying to fit themselves into it.

Retomando el análisis de Seaman (2004), la ficción policial creada por mujeres es capaz de cuestionar la situación actual propia que sufre la mujer en la sociedad sin tener que cambiar las estructuras del género que tanto defienden autores como los citados anteriormente. No hay duda de que el papel de la mujer en este tipo de relatos ha evolucionado con el tiempo, siendo capaz de presentarse como un personaje en desacuerdo con la sociedad y que hace esfuerzos por cambiarla. Al igual que en Occidente, la novela policial en Japón ha sufrido una transformación lenta y progresiva en la representación de las mujeres al luchar contra desafíos sociales y de género.

Sari Kawana (2004), establece la importancia del papel de la mujer en el proceso de importación y éxito del género, ya fueran como traductoras o escritoras. Esto supuso un aumento de las ventas de la ficción policial, impulsadas en su mayoría por el interés femenino en el género, además de la búsqueda por parte de los editores de las principales revistas de escritoras. Sin embargo, estas autoras nunca lograron el éxito en la misma medida que los escritores como consecuencia de la organización de la profesión de literaria. La autora argumenta que más que una discriminación de género, los escritores se veían sometidos a presiones sociales, financieras y personales que dificultaban que las mujeres, por muy talentosas que fueran, desarrollaran carreras duraderas.

3.1. Aproximación a la Autoría Femenina de Ficción Detectivesca

La posición dominante de la mujer dentro de la ficción detectivesca japonesa es un fenómeno relativamente reciente. La importación del género literario durante el periodo Meiji dio la oportunidad de reflejar el mundo moderno y ofrecer una forma de entender y de resolver los problemas que acontecían en la sociedad a mano de un héroe, el detective. Este tipo de literatura, a diferencia de otros géneros, se centró en la relación entre la ciencia y la pasión; el derecho y el desorden; la esfera pública y privada, que marcaron la

vida industrial, además de los conflictos que fueron sucediéndose en un mundo rápidamente cambiante, más urbanizado y moderno en el Japón de finales del siglo XIX y XX (Bloch, 1988; Seaman 2004).

Nihon suiri shōsetsu shi (Historia de la novela de misterio japonesa) de Nakajima Kawatarō y *Meiji/Taishō/Shōwa no tantei shōsetsu (Ficción detectivesca de los periodos Meiji/Taishō y Shōwa)* de Itō Hideo son las referencias completas sobre el género en Japón. A pesar de ello, ninguna de estas fuentes entra en detalle sobre el papel de las mujeres en la escritura, la difusión y el consumo del género, dejando al margen a las escritoras y a las lectoras de la novela policial (Kawana, 2004). Esto supone presentar a este género literario como un espacio dominado exclusivamente por los hombres, algo completamente erróneo debido al papel de las mujeres de mediados del periodo Meiji en adelante en la compra, lectura e intercambio de ficción detectivesca, ya que las mujeres fueron algunas de las lectoras más fieles y frecuentes del género desde el comienzo de su popularidad en las décadas de 1880 y 1890 (Kawana, 2004).

En la década de 1870 el gobierno Meiji impulsó la implementación de la educación primaria obligatoria, lo que dio lugar a una cantidad de lectoras alfabetizadas interesadas por la literatura. A finales de este periodo, las lectoras podían elegir entre una gran variedad de géneros, incluidos aquellos que atendían a sus “supuestos” gustos e intereses, como *katei shōsetsu* (家庭小説, ficción familiar), y *shōjo shōsetsu* (少女小説, ficción de niñas) (Kawana, 2004). Estas obras, que presentaban protagonistas femeninas, no fueron mucho más allá de los límites preestablecidos de la moral convencional. Estos géneros eran fieles a los objetivos del gobierno Meiji de la educación moral y la reforma social, por lo que, a través de ellos, se buscó reforzar los roles sociales impuestos a las mujeres, especialmente el concepto de *ryōsai kenbo* (良妻賢母, buena esposa, madre sabia) al que las lectoras debían aspirar. Sin embargo, las mujeres disfrutaban de la novela de detectives junto con estos géneros, a pesar de que las historias de crimen e intriga no estaban dirigidas especialmente a un público femenino.

Kawana (2004:209) plantea que si bien es cierto que es difícil explicar el motivo por el que las mujeres de este periodo disfrutaron tanto de la novela de detectives, una posible explicación del atractivo del género pudo haber sido su falta de moralidad, un tema recurrente en la ficción detectivesca durante este periodo y los posteriores, que contrasta fuertemente con la moral de los otros géneros leídos por la mujer.

La autora también advierte que las mujeres también formaron parte de lo que Michel de Certeau (1984) denomina “producción silenciosa”. Silenciosa en el sentido de que la mujer no fue solo consumidora del género, sino que, además, expandió el alcance de estas historias al compartirlas con sus hijas e hijos. Un ejemplo de autores posteriores de la novela policiaca que disfrutaron del género con sus madres fueron Edogawa Ranpo, Oguri Mushitarō (1901-1946) y Ran Ikujiro (1913-1944). También es destacable mencionar a la escritora Tanabe Seiko (1928), una de las más destacables de la posguerra. De niña descubrió la revista *Shinseinen*, que era la principal en la producción de novela detectivesca a finales de los años veinte y durante los años treinta. La presencia de lectoras desde 1890 hasta la década de 1910 es especialmente importante, debido a que la producción de la nueva ficción de detectives había cesado prácticamente en este periodo.

A principios de la década de 1890, Kuroiwa Ruikō, promotor más popular y exitoso de la novela occidental de detectives, redujo considerablemente su producción literaria. La novela de detectives sobrevivió durante las décadas siguientes por el interés y el consumo popular de las traducciones anteriores del autor. Si no fuera por el interés de las lectoras, estos libros podrían haber desaparecido fácilmente del mercado (Kawana, 2004).

Durante estas décadas de escasa producción literaria se publicaron pocas obras de ficción detectivesca, tanto traducciones occidentales como creaciones propias. Estas obras aparecían a menudo en revistas femeninas proporcionando a las mujeres un acceso más directo. La revista *Seitō (Medias azules)* creada por Hiratsuka Raichō fue la revista que más imprimió las traducciones de Edgar Allan Poe (Kawana, 2004). Los editores reconocieron la influencia que tenía el mercado femenino en este género y buscó una nueva forma de atraer la atención de las lectoras. Para una industria editorial dominada por hombres, la solución más efectiva fue seleccionar a las mujeres como autoras del género. La ambición de los editores en la búsqueda de mayores ganancias dio a las mujeres la oportunidad de escribir, aunque este hecho no quiso decir que las escritoras escribieran solo cuando lo solicitaban los editores masculinos. Kawana (2004:211) advierte que la participación de las mujeres en el género parece haberse producido, por un lado, por el interés de los editores en llegar al mercado femenino y, por otro, por el gran número de mujeres que habían leído ficción detectivesca y estaban preparadas para poner a prueba sus habilidades como escritoras.

Las aspirantes a escritoras y las lectoras fueron bienvenidas gratamente en *Shinseinen*. Los editores de la revista se esforzaron por reconocer la importancia y la presencia de sus lectoras desde los inicios. Tanto fue así, que Morishita Uson (1890-1956) y Yokomizo Seishi (1902-1981), los dos editores más importantes de la revista durante el periodo de entreguerras expresaron abiertamente su aprecio por las lectoras:

The New Year's issue was sold out within a few days thanks to the fervent support from female students [*jogakusei shokun*] (...) My dear female students, the term *seinen* also applies to both men and women. It is silly to shy away from this magazine just because of its name. We the editors have been thinking about our female readership in making the magazine. Those female readers who bought the New Year's issue, please stay with us for a long time. (Yokomizo 1988 en Kawana, 2004:211)

Bajo la dirección de Yokomizo, *Shinseinen* presentó varios documentales sobre mujeres trabajadoras junto con las obras de ficción detectivesca. De este modo Kawana (2004) explica que la revista tuvo tanto éxito gracias a las publicaciones de obras del género y al compromiso de sus lectoras. Tanto fue así, que el éxito de *Shinseinen* en la ficción detectivesca impulsó a otras editoriales a lanzar revistas dedicadas exclusivamente al género. La autora advierte, además, que otro factor que pudo haber impulsado a los escritores y editores a dar la bienvenida a la autoría femenina pudo haber sido la alta estima en la que se tuvieron algunas autoras de detectives occidentales como Agatha Christie (1890-1976), Dorothy L. Sayers (1893-1957) y Orczy (1865-1947), siendo esta última conocida en Japón principalmente como escritora de novela policial. Estas escritoras no eran solo populares entre los consumidores de *tantei shōsetsu*, sino que más bien eran consideradas como superestrellas literarias y se encontraban en el ranking de los diez mejores escritores de ficción policial del mundo.

La recepción de autoras de novela policial occidental en Japón fue bastante entusiasta. *El Asesinato de Roger Ackroyd* (1926), de Agatha Christie sorprendió a los consumidores y aficionados de la ficción policial en Japón. *The Obnimus of Crime* (1929) de Dorothy L. Sayers fue considerado por figuras clave en la ficción detectivesca como Ranpo e Inoue como un tratado clásico sobre la naturaleza del género. Por otro lado, las obras de Orczy fueron serializadas en varias revistas. En este sentido, la autora concluye que el estatus de estas autoras occidentales puso de manifiesto que la ficción detectivesca no era

inherentemente un género “masculino” del que las mujeres se encontraban en una posición de exclusión, sino más bien un espacio neutral en el que el oficio y la creatividad eran más importantes.

3.2. Escritoras de Ficción Detectivesca en el Japón de Entreguerras

A finales de la década de 1920, los editores estaban listos para dar voz a la autoría femenina en el género de la novela policiaca. Así, muchas escritoras aprovecharon los concursos que organizaron tanto *Shinseinen* como otras revistas. Ichijō Eiko (1903-1977) fue una de las escritoras que participaron en estos concursos y se introdujo en el mundo de la ficción detectivesca en 1925 al unirse al *Tantei shumi no kai* (Círculo de Aficionados a los Detectives), un grupo dirigido por Edogawa Ranpo, Kasugano Midori y otros escritores conectados por el *Osaka Mainichi Shinbun*, periódico para el que trabajaban la mayoría de ellos (Kawana, 2004). Ichijō publicó un par de cuentos en una revista afiliada, *Eiga to tantei (Cine y Detective)*, pero ganó reconocimiento con su cuento, *50 pages*, que ganó el Premio Sunday Mainichi de Arte Literario Popular (*Sandei mainichi taishū bungei shō*) en 1926.

Otros miembros de la primera generación de escritoras de la década de 1920 tuvieron alguna conexión masculina inmediata tanto con el género como con el mundo editorial. Kawana (2004:213) menciona a Matsumoto Keiko (1891-1976), traductora de la revista *Himitsu tantei zasshi (Revista de Detección Secreta)* y *Kanto Tantei bungei (El Arte Literario de la Detención)*. Su marido, Matsumoto Tai (1887-1939) fundó y editó la revista que se convirtió en el primer periódico dedicado al género de la ficción policial en Japón. Además de las traducciones, sobre todo de las obras de Agatha Christie, Keiko también escribió ficción creativa. Además de Keiko, otra traductora y escritora, Nobuhara Katsuko (1905-desconocido) también disfrutó de una conexión similar con la industria editorial. Katsuko era la hermana del dramaturgo Kishida Kunio (1890-1954) y la esposa de Nobuhara Ken (1892-1977), un famoso traductor de Arthur Conan Doyle y Agatha Christie. Katsuko, con el seudónimo de Katsu Nobue, envió varias historias cortas a *Shinseinen*, donde su esposo era colaborador habitual.

Como en el caso de Hirabayashi Taiko y Morishita Uson, los hombres en el mundo editorial no dudaron en ayudar a las aspirantes a escritoras, desconocidas hasta el momento. Hasta finales de la era Taishō, el mundo editorial en Japón se basaba

principalmente en los contactos personales: uno necesitaba ser recomendado por otro escritor en activo para poder tener una oportunidad. Esto se aplicaba tanto para los hombres como para las mujeres. El mismo Edogawa Ranpo vio su carrera impulsada cuando Morishita, editor entonces de *Shinseinen*, quedó impresionado y la presentó en la revista. Morishita también lanzó la carrera de otras escritoras en *Shinseinen* y en otras revistas para las que trabajó como editor. La voluntad de Morishita y de otros editores de dar la oportunidad a las escritoras puede revelar una visión progresista de la condición de la mujer en Japón (Kawana, 2004).

Kawana (2004:214) advierte que, en lugar de insistir en el ideal tradicional de la sumisión femenina, estos editores optaron por alentar su participación en el mundo literario. Aun así, aunque editores como Morishita o Hirabayashi no dudasen en ayudar a estas mujeres a hacerse un hueco en el mundo literario, esto no quiso decir que las mujeres estuviesen libres de los prejuicios que existían en cuanto a su género. Así, el impulso a participar abiertamente en la ficción detectivesca, criminal o de misterio, que era visto como un fenómeno global, se debió al hecho de que parte del éxito de esta literatura fue gracias a las mujeres escritoras y lectoras que disfrutaban del mismo. Ni los escritores, ni los lectores ni los editores rechazaron la idea de que una mujer pudiese ser autora de ficción detectivesca, lo que es más, disfrutaron y esperaron más participación femenina en el género.

A pesar de que las escritoras fueron bienvenidas en la ficción detectivesca con el objetivo explícito de ganar más lectoras y expandir el género, la autora señala que en el periodo de entreguerras las historias que escribieron no son especialmente “femeninas” o “feministas”, en el sentido de que no están escritas especialmente para o sobre las mujeres ni plantean problemas de las mujeres. Es más, evitaron por completo los problemas a los que se veían sometidas. Esta decisión puede ser interpretada como el rechazo de estas autoras a ser encasilladas únicamente como escritoras “femeninas”. Un ejemplo narrativo esta época es *Muyō no hanzai* (1926) (無用の犯罪, *Crimen innecesario*) de Ichijō Eiko, que presenta a un anciano que se roba dinero a sí mismo. En esta historia no se hace ninguna referencia a la situación en la que se encuentran las mujeres en la sociedad. Además, durante la década de los años veinte, Matsumoto Keiko utilizó dos seudónimos para realizar su trabajo de traducción y de obras creativas: uno de ellos era *Kuroneko* (*gato negro*), también la mascota de la revista, y el otro, usado con más frecuencia, era Nakano Keisuke. Cuando su historia presentaba un narrador masculino en primera

persona, solía emplear el último seudónimo mencionado. En su obra *Mannenhitsu no yurai* (1925), empleó este seudónimo.

Kawana (2004:215) opina que la adopción de un seudónimo masculino puede ser interpretado como una declaración en contra de la categorización de su trabajo como ficción de mujeres y para mujeres, o también podría ser interpretado como una forma de silenciar a los críticos masculinos que solían cuestionar abiertamente la autenticidad de las obras en cuanto al sexo biológico de las autoras. A pesar del fomento por parte de los editores masculinos para la incorporación de la mujer al género literario como escritora, el mundo de la novela policial y la industria editorial no escapó de los prejuicios sexistas.

En el Japón de principios del siglo XX, las autoras corrían el riesgo de comprometer su integridad como escritoras detectivescas escribiendo desde una perspectiva femenina. Si una autora ofrecía un punto de vista y una voz abiertamente femenina, corría el riesgo de ser encasillada como una *joryū sakka* (女流作家, traducido como “mujer escritora”) cuyo estilo “femenino” es la única voz que se le otorga a este género. Carlos Rubio (2021: 347) destaca que las obras de temática social ajenas al hogar, la amplitud de motivos literarios, o la complejidad argumental eran considerados como dominio masculino. Tanto es así, que además de la categorización de *joryū sakka*, el sexismo literario en el mundo académico sometió a las escritoras a ser denominadas *keishū sakka* (閨秀作家) traducido por este autor como “las hermosas escritoras de las recámaras interiores”). De este modo, para estas escritoras, podría haber tenido una mayor importancia política escribir en un registro neutral en cuanto al género para demostrar sus capacidades. A pesar de esta categorización literaria que reduce a la autoría femenina a escritoras de segunda clase, Pitarch Fernández (2020) realiza un análisis sobre la literatura japonesa en el cuál especifica que, en las últimas décadas del siglo XX surgió una literatura feminista en contraposición al término *joryū bungaku* con el objetivo de eliminar cualquier término reduccionista o delimitante de la literatura escrita por mujeres. No obstante, Kawana (2004:215) advierte que la poca presencia de rasgos “femeninos” de las obras de las autoras de *tantei shōsetsu* podría ser algo más práctico que político. La decisión de escribir en un tono neutral (o no) surgió de una realidad económica más que de una conciencia política. Es decir, una autora podría haberse planteado si escribir con una vez femenina y dirigir su discurso hacia las lectoras, o apegarse al estilo narrativo convencional de género neutral, para así ganar dinero más rápidamente. La autora recoge

una cita de Hibarayashi Taiko, una de estas escritoras, que declaró que escribía con fines puramente económicos: “Since I had no intention [of making it big in detective fiction], writing it was a expedient way to earn money” (Kawana, 2004: 215).

Es interesante destacar cómo a pesar del éxito que tuvieron las autoras en el género, muchas de ellas se desvanecieron después de sus éxitos iniciales. Ninguna de las autoras mencionadas publicaron más de un número corto de obras cada una: Matsumoto Keiko siguió con la traducción y Nobuhara Katsuko escribió algunas historias. Okura Teruko continuó escribiendo, pero sus obras se orientaron más a lo pornográfico, e Ichijō Eiko dejó de escribir después de su matrimonio en 1931. Las mujeres que comenzaron a escribir novela policiaca en el Japón de entreguerras no continuaron haciéndolo durante mucho tiempo. Ni los editores ni los escritores excluyeron a las autoras del género, por lo que la causa de este hecho puede deberse a las condiciones sociales para la producción literaria. Kawana (2004:216) explica que la idea de conseguir fuentes de ingresos como escritor profesional o *shokugyō sakka* se desarrolló más bien en los periodos Taishō y comienzos del Shōwa, y se empezó a alentar a los escritores de detectives, tanto femeninos como masculinos, a aspirar a ese estatus. No obstante, la autora recalca que, tanto para los escritores como para las escritoras, dedicarse a la profesión no llevaba inmediatamente a un empleo remunerado y estable. Muchos escritores con cargas familiares dudaron en dedicarse a la escritura como profesión ya que debían pasar por un largo período de prueba con un salario mínimo. Aun así, aquellos que lograron publicar con éxito sus obras no tenían la continuidad tan asegurada como consecuencia de la política industrial de eliminar a aquellos autores menos productivos.

En esta línea, se puede deducir que las escritoras de novela detectivesca sufrieron un destino similar. Los editores comenzaron a dar una oportunidad a las aspirantes a escritoras con una perspectiva de aumentar sus ganancias. Las escritoras, a su vez, vieron en estas propuestas oportunidades para entrar en el negocio. No obstante, para la mayoría de autores y autoras de la ficción detectivesca, la compensación monetaria se mantuvo baja incluso después del *enbon*⁷ (un yen por volumen), y la industria no pudo proporcionar asignaciones de escritura constantes. Así, a pesar del estímulo de los editores masculinos, la autora relaciona la desaparición de las escritoras de ficción

⁷ *Enbon būmu*, o boom de un yen por volumen, eran una serie de volúmenes de la serie *Gendai nihon bungaku zenshū* (*Obras completas de la literatura japonesa contemporánea*) de 1926. Como bien indica su nombre, costaban todos un yen, algo excepcionalmente barato para la época (Kawana, 2004).

detectivesca con otros elementos externos al género, como pudo ser el costo de la escritura, que representaba un obstáculo incluso mayor para las mujeres que la discriminación sexual.

El término *taishū bungaku* (大衆文学) o literatura popular, fue acuñado en paralelo al tiempo en el que las escritoras de ficción policial produjeron sus obras. Shirai Kyōji (1889-1890), el escritor al que se le atribuye la invención del término tenía como objetivo crear una nueva literatura popular diferente de la preexistente *tsūzokumono* (cuentos populares/vulgares) que fue criticada con vehemencia por los naturalistas japoneses. A pesar de que Shirai escribió *jidai shōsetsu* (時代小説) o novelas históricas, hizo un esfuerzo para aliar su movimiento con escritores de ficción detectivesca como Edogawa Ranpo, ya que veía en el género características para ser el portador del nuevo término. A pesar del impulso del movimiento de Shirai en la difusión de la idea de literatura popular, su revista *Taishū bungei* no obtuvo el éxito esperado. Los escritores eran conscientes de la incertidumbre financiera y lo que conllevaba escribir a tiempo completo, por lo que la pobreza asociada a la profesión de escritor era un elemento disuasorio, especialmente para los padres de familia (Kawana, 2004).

Del mismo modo que los escritores del periodo Meiji se vieron obligados a poner en un platillo de la balanza la pobreza de ser escritor y en el otro el placer de escribir y publicar sus obras, los escritores de Taishō se enfrentaron a un problema similar. La autora explica que incluso aquellos que colaboraron con *Shinseinen* no fueron una excepción, ya que podían esperar muy poca compensación monetaria; y el salario incluso para el escritor mejor pagado no superaba los 100.000 yenes. Cuando *Shinseinen* descubría un nuevo talento, ya fuera a través de sus propios concursos literarios o por la recomendación de un trabajador de la revista, imponía un periodo de prueba llamado *hantoshi rensai* (serialización de medio año), periodo en el que los editores comprobaban la capacidad del escritor o escritora para mantener los plazos y los requisitos de número de páginas durante seis meses. Si los escritores o las escritoras lograban superar seis meses de tortura podían considerarse escritores en plantilla de la revista. No obstante, aunque algunos superaron esta barrera, no todos podían permitirse vivir bajo tales condiciones. Las pocas escritoras que llegaron hasta la revista no podían cumplir con los objetivos de producción ni escribir a tiempo completo. Por ello, el problema en las

escritoras de ficción detectivesca no estuvo en adentrarse en el mundo literario, sino mantenerse productivas, después de haber enviado sus primeras obras. Por otra parte, vivir en una sociedad que defendía el ideal de buena esposa, madre sabia (*ryōsai kenbo*), planteaba una serie de problemas. Durante este periodo, la vida de casada podía dar estabilidad financiera a una mujer, pero también se le venían encima las labores del hogar.

3.3. El *Boom* de las Escritoras de Ficción Detectivesca

Amanda Seaman (2004) distingue tres períodos principales en lo que ella denomina el *boom* de las escritoras de misterio:

3.3.1. Las Primeras Autoras del *Boom*: Takamura Kaoru y Miyabe Miyuki

En la primera etapa, la autora destaca a Takamura Kaoru (1953) y Miyabe Miyuki (1960), las primeras autoras del *boom* de la ficción criminal de la era Heisei (1989-2019). Ambas autoras consiguieron obtener un éxito crítico y financiero con su trabajo. Además de darse a conocer por su cualidad como escritoras, llamaron la atención de los medios por ser mujeres solteras y oficinistas.

Takamura es conocida como “reina de los misterios” por ser la escritora de mayor edad, mientras que Miyabe, denominada como “princesa”, es la autora más respetada dentro del *boom*, por ser la mejor formada académicamente y la más activa como crítica literaria. Para Takamura, sus novelas no tienen el objetivo de abordar la ficción criminal, sino más bien se inclina por lo que se denomina novela normal o *futsū no shōsetsu* (普通の小説). A pesar de ello, sus escritos son densas reflexiones sobre espionaje internacional y delitos financieros, cuyos personajes se muestran psicológicamente vulnerables e inestables. La autora siente la obligación moral para con sus lectores de explorar cuestiones filosóficas más profundas dentro del contexto de su ficción.

Similar a Matsumoto Seicho, Takamura ha abordado temas sociales como el terrorismo o la energía nuclear en sus novelas (Seaman, 2004). Además, a diferencia de otras autoras, llena sus novelas de personajes masculinos, puesto que piensa que, cuando se trata de asesinatos, los motivos de los hombres para cometer un crimen son más fáciles de comprender que en el caso de las mujeres. Con el tiempo, ha pasado a mostrar un desafecto por el género y tras la publicación de *Reidi jokka* (レディジョーカー, *Lady*

Joker) en 1997 abandonó la ficción detectivesca para concentrarse en desarrollar una literatura “seria”.

Por otro lado, Miyabe Miyuki cuenta con una producción prodigiosa. Ha publicado más de treinta novelas y colecciones de cuentos; así como varias publicaciones en periódicos como el *Asahi Shinbun*. Miyabe ha ganado también muchos premios por su trabajo, incluido el premio de la Asociación de Escritores de Misterio de Japón, el premio Yamamoto, y el Premio Yoshikawa, seguido, finalmente, del Premio Naoki, en 1998, el premio más prestigioso de Japón para la literatura popular por su novela *Riyū* (理由) (Seaman, 2004). A diferencia de otros autores, Miyabe no se ha ejercido crítica de causas sociales. Sin embargo, a menudo escribe sobre sus recuerdos y los de su familia en el antiguo Tokio. Estos temas, conocidos como de la memoria; o *Shitamachi* o clase trabajadora de Tokio, se repiten en sus obras. En sus novelas hay un mensaje de abogar por el regreso al pasado como una forma de detener el consumismo, así como para recuperar lo tradicional de la esencia japonesa.

Miyabe Miyuki es considerada actualmente como la escritora de misterio más conocida y popular en Japón a pesar de que sus obras, a diferencia de otras compañeras del género, no cuentan con una detective. Miyabe aboga por evitar explícitamente el protagonismo de las mujeres, aunque crea una visión matizada y problemática del lugar que ocupan en la sociedad japonesa. Visión en desacuerdo con algunos de los personajes de la escritora. La autora se presenta a sí misma como una escritora de entretenimiento, e insiste en que no se siente limitada por el género, sino que prefiere mezclar y combinar los recursos de distintos géneros. La escritora minimiza los elementos más serios de su escritura, además de negarse a atribuir su éxito al feminismo o a la importancia social de los temas sobre los que escribe. *Kasha* (火車, *All she was worth*) publicada en 1992 fue su novela más vendida y popular hasta la fecha, nominada a numerosos premios y ganadora del premio Yamamoto. Mientras que otras novelas de Miyabe giran en torno a recuerdos de la guerra o la influencia de los medios de comunicación, *Kasha* trata de forma explícita el problema de la bancarrota personal, siendo el elemento motivador de las protagonistas femeninas (Seaman, 2004).

Dos características estructurales convierten su obra en la novela más adecuada para examinar los problemas sociales que considera urgentes en la sociedad contemporánea. Seaman (2004) advierte que la primera es que el misterio central de la novela se resuelve

en las primeras setenta páginas dejando el resto de la novela libre para explorar los motivos de las personajes principales, Kyoko y Shyoko. La segunda característica es la forma en la que se cuenta la historia, al contener pocos diálogos en los que los personajes discuten los problemas planteados en la trama. Cada conversación está diseñada para hacer avanzar el mensaje profundo de la autora. Así, la historia está cargada de monólogos de los personajes interrumpidos solamente por las preguntas de otros.

Siguiendo el análisis de la autora, los críticos de las obras de Miyabe las entienden como una crítica del capitalismo de consumo y del sistema crediticio en Japón. No obstante, el tema de la bancarrota está asociado a otros más profundos, como la nostalgia que surge de la pérdida del Japón tradicional y la fragilidad de la identidad. A pesar de que la combinación entre nostalgia e identidad no es algo nuevo, *Kasha* destaca por su atención al sistema de consumo y al sentimiento de pertenencia al lugar —entendido este último como la relación entre el individuo y la ciudad por la que siente afecto en el contexto de modernización—, como las bases de la formación de la identidad propia del individuo. De este modo, Miyabe crea así una distinción entre las personas que utilizan el lugar como un marcador de identidad y aquellas que lo han perdido, sustituyéndolo por el deseo de bienes de consumo a modo de compensación. Así, los personajes de esta historia se clasifican en dos categorías principales: los que pertenecen a una “comunidad” y los que no.

Seaman (2004:32) explica que la comunidad no está definida por un espacio físico en particular, sino por personas que evitan el Japón de finales del siglo XX; mientras que las personas del segundo grupo son infelices al rechazar a la comunidad o la familia en favor de una identidad individual. Además, es muy importante que Miyabe ha creado un mundo donde las diferencias de clase juegan un papel importante tanto en los estilos de vida como en los sueños y aspiraciones de los personajes, a pesar de que en Japón todo el mundo se describe como clase media.

3.3.2. Nonami Asa: el Reflejo de las Preocupaciones de la Mujer Japonesa Moderna

En una segunda etapa, Seaman destaca a Nonami Asa (1960) que, vista por los críticos, como la sucesora de Miyabe Miyuki y Takamura Kaoru, es la escritora más relevante de la segunda ola de la ficción criminal en Japón. Sus historias se caracterizan, a diferencia de las autoras anteriores, por dar protagonismo a mujeres detectives cuya psique refleja

deseos y preocupaciones de la mujer japonesa moderna. A pesar de ser autora de novelas de diferentes géneros, optó por la novela de misterio y en 1988 ganó el Primer Premio Japonés de Misterio y Suspenso con la publicación de su primera novela *Kōfuku na chōshoku* (幸福な朝食). No obstante, la escritora no se hizo un hueco en el mundo de las novelas de misterio hasta la publicación de *Kogoeru Kiba* (凍える牙, *Freezing Fang*) en 1996. Debido al éxito por el premio Naoki y por la creación de una heroína detective única, Nonami ha recibido una atención considerable de la prensa, a diferencia de otras autoras, y se ha mostrado, además, receptiva a discutir temas delicados ante las cámaras, a diferencia de la postura de Miyabe.

Siguiendo el análisis de Seaman, tanto Nonami como Miyabe se basan en sus propias experiencias personales para desarrollar sus historias. Sin embargo, tienen una forma distinta de criticar la sociedad. La crítica social de Miyabe se diferencia de la descripción de las relaciones hombre-mujer que escribe Nonami. *Kogoeru Kiba* es su obra más larga y compleja. La historia trata sobre una venganza con asesinato en el Japón actual. Otomichi Takako, la protagonista de esta historia, es también el personaje más conocido de Nonami y una de las detectives japonesas más dinámicas de la novela de misterio japonesa. Su popularidad se refuerza con su aparición en tres novelas posteriores. Esta detective tiene como objetivo resolver un homicidio. No obstante, además de resolver el caso, busca la forma de afianzarse en el cuerpo de policía, y abrirse camino en un espacio masculino, sin perder su feminidad (Mikals-Adachi, 2004). En este sentido, el personaje de Nonami, tal y como describe Kathleen Gregory Klein (1995), trabaja en un entorno dominado por hombres, siendo incapaz de ajustarse al estatus quo, además de desequilibrar la dicotomía que la autora establece entre hombre/mujer, emoción/fuerza física, público/privado. Otomichi carga con la voz de las mujeres japonesas que, como su autora, participan en el género literario superando la dicotomía hombre/mujer y público/privado, de la que no se libra la sociedad japonesa. Además, cabe señalar que en su lucha también entra el debate entre *junbungaku* y *taishū bungaku*, literatura pura y popular, respectivamente, al encontrarse situadas en una categoría inferior de literatura popular por el simple hecho de ser mujeres. (Mikals-Adachi, 2004).

Las escritoras como Nonami Asa representan a una generación de mujeres atrapadas entre la tradición y un sentido de independencia, además de ser una generación que marca tendencia en el mundo literario tanto con sus contemporáneas como para las generaciones

futuras. Son escritoras que nacen en el Japón contemporáneo, periodo en el que la mujer tiene que hacer frente al desafío de forjar su personalidad entre la tradición y la modernidad (Rosenberg, 2001: 2-3). Así, tanto Nonami como otras escritoras contemporáneas se ven en la problemática de romper con el antiguo molde literario para que sus obras sean reconocidas como literatura, encontrando en la ficción de misterio una solución (Klein, 1988:3; Mikals-Adachi, 2004).

Mikals-Adachi (2004:232) expresa que uno de los mayores obstáculos a los que han tenido que hacer frente las escritoras japonesas ha sido a la categorización que designa a la escritura de mujeres como literatura secundaria en Japón. Como vimos anteriormente, la segregación por género es una de las tradiciones literarias más antiguas del país desde el periodo Heian (784-1185). Aunque nació como una distinción de la escritura de mujeres a modo de diferenciarse de la escritura masculina, esta práctica se convirtió en algo cotidiano dentro de los círculos literarios. El término *joryū bungaku*, o *literatura femenina* comenzó a emplearse para diferenciar las obras escritas por mujeres de la literatura convencional (*bungaku*) (Ibáñez, 2021; Mikals-Adachi, 2004). Hay intelectuales que abogan por el empleo del término *josei bungaku* o *literatura de mujeres* con la idea de un uso menos despectivo o excluyente del término. No obstante, es un hecho que las distinciones basadas en el género aún se mantienen en el mundo literario japonés. Por otra parte, las obras de autores masculinos siguen en cabeza de la categorización de “literatura”, siendo para algunas escritoras como Nonami algo doloroso (Mikals-Adachi, 2004).

El categorizar una obra como literatura femenina basta con que el autor sea una mujer y el estilo se adapte al tipo de escritura “privada”, de naturaleza confesional, que se ajuste a la forma de *nikki* o diario. Aunque la existencia del género haya otorgado a las mujeres japonesas un espacio de expresión a lo largo de los siglos, hay que destacar que han sido sometidas y limitadas en cuanto a forma y contexto. En este sentido, muchas escritoras contemporáneas están intentando romper con estas distinciones literarias recurriendo a formas alternativas de expresión (Fernández, 2020; Mikals-Adachi, 2004). Así, en la novela de misterio, las mujeres han descubierto un modo de explorar temas no comunes en el género literario que se les reserva a su sexo, dando como consecuencia que la popularidad de este género se haya elevado a un nivel nunca visto en el país. Sin embargo, a pesar de que la ficción de misterio ha actuado como un medio para proporcionar a las mujeres una nueva voz, también el género las ha sometido a lo que Gregory Klein (1995)

denomina “estatus de segunda clase”. Las mujeres japonesas contemporáneas representadas por escritoras como Nonami Asa se encuentran constreñidas por las restricciones impuestas a su literatura. Estas escritoras tienen que soportar ser encasilladas como *josei sakka* (mujeres escritoras), y etiquetadas como escritoras de misterio. Así, intentan colocar su escritura entre la literatura pura, popular, y pública o privada, para que sea evaluada simplemente como literatura, rechazando ser categorizadas según formatos genéricos (Mikals-Adachi, 2004). De este modo, la novela de misterio se ha convertido en un medio a través del cual las autoras dirimen asuntos importantes o representativos de la sociedad japonesa contemporánea.

Esta tendencia iniciada en la década de los 90 por escritoras como Nonami Asa y Takamura Kaori marcó el tono literario de los nuevos círculos literarios femeninos. Takamura, en su discurso al recibir el Premio literario Naoki para nuevos y prometedores escritores, enfatizó que clasificar sus obras era un hecho insignificante, y recalcó la importancia de la escritura. A su vez, Nonami, a través de sus obras, y en especial de *Kogoeru Kiba*, rechaza la visión de “chica dura” o “detective gentil” estadounidense y británica, para utilizar una combinación de ambas (Mikals-Adachi, 2004). Nonami no deja que el sexo sea una preocupación para su protagonista, rechazando la idea de que el sexo debe de ser razón para el éxito o motivo de discriminación laboral. En este sentido, las novelas de Nonami y de muchas otras compañeras retratan los problemas que sienten que ocurren en el Japón actual.

Mikals-Adachi (2004:236) explica que una de las cuestiones sociales más notoria actualmente en Japón y más tratada en la literatura japonesa es la de los asuntos familiares, sobre todo las relacionadas con los niños. Las novelas familiares (*kazoku shōsetsu*) han sido bien aceptadas al tratar temas que conciernen a la población, tales como la violencia doméstica, el abuso infantil, la adicción al alcohol o a las drogas, la prostitución o el asesinato, además de la intimidación (*ijime*), el negarse a asistir a la escuela (*akōkyōhi*), la agorafobia (*hikikomori byō*) y la depresión (*utsubyō*). En este sentido, lo que se consideraba hasta hace poco como delitos de carácter privado, ha pasado en poco tiempo a ser tratado como información pública para la sociedad japonesa.

La autora advierte que Nonami es una de las escritoras de misterio familiares más reconocidas. Dota a sus obras un gran realismo, y sus protagonistas se caracterizan porque mientras intentan resolver el misterio que amenaza a los personajes, comparan la situación

familiar de la víctima con la suya propia, aportando respuestas a sus propias preocupaciones.

3.3.3. *Shibata Yoshiki y Natsuo Kirino*

Shibata Yoshiki (1959) se hizo hueco en la escritura de misterio al recibir el premio Yokomizo Seishi por su primera novela serial *Riko, Riko Viinasu no eien (Riko, Forever Venus)* en 1995. Comenzó a escribir sus novelas después del nacimiento de sus hijos. Como Nonami, Shibata también da vida a una policía detective, Murakami Riko, miembro de la división de delitos sexuales en Shinjuku.

Kirino Natsuo (1951) es otra de las figuras más importantes de esta tercera ola de escritoras de misterio. Comenzó a escribir tras casarse y tener hijos, por el deseo de regresar al mundo laboral, por lo que empezó a escribir novelas románticas con el objetivo de ganar uno de los premios ofrecidos por Sanrio Publishing Company. En 1984, con su novela *Ai no Yukikata (El método del amor)* ganó el Premio Sanrio Romance. Además, escribió otras dos obras de la misma tendencia antes de dedicarse a la escritura de juventud y novelas de ficción bajo el seudónimo de Noharano Emi, además de escribir comics orientados al público femenino.

El debut de Natsuo como escritora de misterio comenzó con su obra *Kao ni furikakaru ame (Su rostro, velado por la lluvia)* en 1993, seguida en 1994 por la siguiente novela de la serie, *Tenshi ni misuterareta yoru (Noche abandonada por los ángeles)*. En ambos libros puede verse reflejado el interés de la escritura por la novela policiaca extranjera, en especial por el estilo *hard-boiled*. Además de esta serie, su novela *Out (1997) (アウト)*, atrajo una especial atención de los medios de comunicación e impactó a los lectores por su trama, basada en la historia de un grupo de amas de casa que descuartizan al marido de una de ellas y se deshacen de los restos. Así, representa la violencia doméstica y la difícil situación de las mujeres de mediana edad que trabajan a tiempo parcial (Nakanishi, 2018). En esta novela, Natsuo Kirino muestra cómo sus personajes femeninos quedan automáticamente relegados a ciudadanas de segunda clase, excluidas de los cargos de poder masculinos que dominan la sociedad japonesa. En 1999 recibió el Premio Naoki por su novela *Yawarakana hoho (Mejillas suaves)*, un misterio que involucra la desaparición de una niña.

Natsuo Kirino y sus compañeras representan a las mujeres japonesas sometidas a injusticias sociales y caracterizadas como víctimas en una cultura que eleva al hombre a un escalón superior a la mujer. Tanto es así que incluso el sistema legal tolera que los hombres ejerzan poder, autoridad y control sexualizado sobre las mujeres. Hasta hace muy poco tiempo el acoso sexual y la violencia doméstica no eran reconocidos como delitos (Nakanishi, 2018).

Esta tercera ola de escritoras ha pasado desapercibida en la prensa japonesa, al contrario de las primeras escritoras reconocidas, Miyabe y Takamura, que siguen recibiendo la atención mediática por sus logros literarios. Sin embargo, las escritoras de esta ola han tenido ventaja en cuanto al mayor interés en la ficción detectivesca y la sobreabundancia de premios que existen para reconocer el talento de los escritores y escritoras de misterio. Muchos de ellos se han dado a conocer gracias a la obtención de dichos premios, mientras que otros han recurrido a otros géneros dentro del misterio, como el romance y la ciencia ficción. La novela de misterio femenina se ha convertido en parte de la corriente literaria principal, donde se las reconoce por sus tramas más que por su autoría (Seaman, 2004).

3.3.4. Matsuo Yumi: Entre la Ciencia Ficción y la Novela de Misterio

Matsuo Yumi (1960), a pesar de pertenecer cronológicamente a la segunda ola de escritoras, se suele separar de esta categorización al contar sus obras con un estilo inusual de sátira y ciencia ficción. Su primera publicación fue en 1989 con *Ijigen kafe terasu* (*Coffe house*) seguida de *Burakku enjeru* (*Black Angel*) en 1994. Era conocida en un primer momento como una escritora de ciencia ficción hasta que en 1994 con *Baruun Taun no satsujin* (*Asesinato en Balloon Town*) comenzó a considerarse como una escritora de misterio de ciencia ficción. No obstante, después de esta publicación, siguió escribiendo ciencia ficción con *Pipinera* (1996) (*Pippinella*) *Makkusu Mausu to nakamatachi* (1997) (*Max Mouse y sus amigos*) y *Runako no kichin* (1998) (*Runako's kitchen*). Además de estas novelas en 1996 publicó *Jendaa jo no toriko* (*La prisionera del género*). Esta novela es una meditación sobre la desigualdad sexual y lo que sucedería si se eliminasen las diferencias por sexo en la sociedad. Seaman (2004) advierte que a diferencia de las otras autoras, Matsuo aún no ha alcanzado el mismo nivel de visibilidad en Japón, tanto por su inclinación hacia el género de la ciencia ficción como por la ironía en sus trabajos.

3.4. El Debate en Torno a la Mujer y la Ficción Detectivesca

Al igual que Matsumoto Seicho supuso un antes y un después en la escritura policial de las décadas en los años 60 y 70, las escritoras del *boom* han utilizado la ficción detectivesca para mostrar los problemas y los cambios sociales desde otra perspectiva, desarrollando un cambio en el género en sí mismo (Seaman, 2004). No obstante, entre los académicos ha surgido un debate que plantea si un género calificado como masculino puede cambiarse con la incorporación de las mujeres al mismo. Por un lado, se argumenta pese a que se centran en una heroína independiente y sus tramas giran en torno a las preocupaciones de las mujeres, el énfasis en la violencia inherente que dota a la ficción policial no se adapta a las mujeres. Seaman (2004:23) indica que Sally Munt (1994) ve a la ficción policial femenina como una parodia, debido a la inmutabilidad de las exigencias de género literario, y que la única forma de evitar este suceso es a través del empleo de una mujer lesbiana cuya libertad sexual se identifica con el modelo dominante heterosexual y le permite ocupar el rol de personaje “irónico” y “solitario” que requiere la ficción detectivesca *hard-boiled*.

Otros autores han defendido que la incorporación de las mujeres al género ya sea como escritoras o protagonistas, cambia la forma de ficción detectivesca. La autora también menciona a Maureen Reddy (1988), que argumenta que la ficción policial femenina ha surgido como un nuevo género completamente nuevo que suministra un medio para criticar los elementos masculinos del género detectivesco. Si bien es cierto que las mujeres detectives tienen que trabajar bajo las órdenes del mismo estado patriarcal que las oprime, las autoras de ficción detectivesca han sabido cuestionar el estatus quo a través del género sin tener que cambiar sus estructuras. Por último, Seaman destaca a Manila Jones y Priscilla Walton, que argumentan, además, que las mujeres escritoras de misterio utilizan una fórmula popular para investigar no solo un delito particular, sino delitos generales cuya estructura patriarcal está potencialmente involucrada. De esta manera, a través de la novela popular, filtran cuestiones y problemas culturales que podrían resolverse como parte de la narrativa de investigación.

A pesar de este debate, lo más llamativo de los cambios de género en la ficción detectivesca ha sido el paso de la mujer a detective. La relación de la mujer con la novela policial ha ido desarrollándose en consonancia con los cambios que han experimentado en la sociedad. De este modo, las mujeres han sido tanto productoras como heroínas del

género desde el principio. Las primeras mujeres que aparecieron como detectives de estas obras permanecían ancladas en un papel por sus condición social que se correspondió con la de sus autoras. Estos primeros casos de mujeres detectives las mostraban obligadas a acceder al oficio por dificultades económicas o personales, puesto que no estaba bien visto ni era algo respetable posponer rol de buena esposa y madre sabia. Por tanto, las mujeres respetables tendían a ser una mera presencia ocasional, invisibilizadas dentro de un paisaje urbano dominado por hombres, en un género que tenía su mundo en las calles de la ciudad (Seaman, 2004). Así, las mujeres estaban casi excluidas de los espacios públicos en las primeras novelas del *hard-boiled*. Además, se vinculan los peligros de la ciudad con el peligro de las relaciones sexuales, siendo la mujer vista como algo potencialmente peligroso y reducidas al estereotipo de *femme fatal*.

Uno de los desarrollos más notables de la ficción detectivesca japonesa (y anglosajona) ha sido la introducción de mujeres en el *hard-boiled* como detective, más que como objetos sexuales estereotipados. Sin embargo, hay críticos que han argumentado que el sistema de relaciones de una mujer detective, su mirada y el uso del conocimiento difieren de los del detective masculino. Seaman (2004:27) argumenta que, en primer lugar, la detective femenina no es una figura solitaria que deambula sola por las calles a diferencia de su contraparte masculina, sino que mantiene una red de relaciones, ya sean o no lazos de parentesco. Por otro lado, en la narración de la historia, a través de la voz de la protagonista se altera al lector. Cuando el pensamiento de la detective se dirige hacia la violencia sexual y la pornografía, se le obliga al lector a adoptar el punto de vista femenino sobre asuntos que afectan a las mujeres, pero que se suelen o pasar por alto, o tratar de forma muy diferente a través de los medios de comunicación. Este uso de la narrativa en primera persona hace que el personaje parezca más real para el lector. A pesar de que la ficción detectivesca no es una autobiografía, utiliza algunas características de este género, dando como resultado una relación compleja de identificación, analogía o incluso contradicción entre el autor, el personaje de ficción y el lector.

Un tercer cambio que destaca la autora es el que se produce en cuanto a la estructura y la naturaleza del conocimiento. En la ficción policial o detectivesca, la narración se ha basado en la búsqueda de pistas para resolver el misterio, en otras palabras, en la búsqueda de información para llegar a una única solución verdadera. No obstante, cuando se trata de una detective, el conocimiento es a menudo “subjetivo, implicado y empático”, a diferencia del conocimiento “objetivo y distante” que es el ideal masculino.

4. Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo de este trabajo, la Restauración Meiji (1868-1912) trajo consigo una serie de cambios políticos, económicos y sociales destinados a la modernización del país; además de toda una serie de nuevas influencias que llegaron desde el resto de las potencias occidentales. Entre estas influencias, la literatura, y en concreto, la novela negra y policial, objeto de este estudio, llegó al archipiélago y adquirió un papel predominante en la literatura de la época. Autores como Kuroiwa Ruikō, Edogawa Ranpo o Matsumoto Seichō encabezaron la popularidad del género y sus obras fueron gratamente recibidas por la población. No obstante, no se debe de obviar que el papel de la mujer en el desarrollo y el consumo del género fue más que decisivo.

La ficción detectivesca fue muy popular entre las lectoras y escritoras de la época, que no dudaron en consumir el género y en dar el paso a escribir sus propias obras. Influenciadas por autoras occidentales como Agatha Christie, Marcia Muller, Sarah Paretsky y Sue Grafton, las escritoras en Japón se abrieron paso a la autoría del género apoyadas en gran parte por el mundo editorial —bastante consciente de la importancia de la mujer en el éxito del mismo—. En este sentido comenzaría una ola de escritoras de misterio que darían un gran impulso a la popularidad del género.

A pesar de la incorporación y la importancia de la autoría femenina a la ficción detectivesca, gracias al análisis bibliográfico realizado para elaborar este trabajo, hemos podido comprobar que la mayoría de las mujeres que comenzaron su carrera como escritoras no consiguieron apenas trayectoria. Esto se debió en parte a la escasa remuneración económica y al esfuerzo que suponía lograr mantenerse dentro del mundo de la escritura; además de que, por muchos esfuerzos que pusieron los editores en impulsar a la autoría femenina, la mujer seguía encasillada en su rol de *buena esposa*, *madre sabia*, por lo que muchas de ellas abandonaron la escritura con objeto de formar una familia o mantener el hogar.

Por otro lado, la autoría femenina ha tenido que soportar una doble discriminación. La distinción entre literatura pura (*junbungaku*) y literatura popular (*taishū bungaku*) colocó a la literatura pura en una posición superior. A su vez, la literatura pura se dividió en dos, separando la autoría masculina de la femenina (*joryū bungaku*). Así, además de no entrar dentro de la categorización de literatura pura por el hecho de ser mujeres, tanto ellas como sus obras son clasificadas como *joryū sakka* y *joryū bungaku* respectivamente.

Independientemente de la temática de sus obras, ser denominadas como *joryū sakka* (mujer escritora), las degrada automáticamente a una posición de inferioridad con respecto a la autoría masculina. El deseo del hombre por mantener la tradición de la escritura aconfesional y de diario del Periodo Heian se ha mantenido hasta la actualidad, viéndose como algo exclusivamente masculino cualquier obra que no se ajuste a estas características. En este sentido, la ficción detectivesca ha servido para luchar contra estas limitaciones. Estas autoras han expresado su deseo de eliminar la relación entre identidad de género y género literario, de manera que el único criterio para el éxito de una novela sea su capacidad para entretener y conquistar al lector. Así, la ficción detectivesca de autoría femenina ha servido, a pesar del rechazo de algunos autores, para mostrar los problemas más hondos de la sociedad japonesa tales como la discriminación sexual y laboral, y la violencia de género y la violencia doméstica; además de mostrar las preocupaciones de la mujer en el Japón moderno y contemporáneo.

Para concluir, es necesario mencionar la escasez de recursos bibliográficos sobre el tema en cuestión, tanto en nuestra lengua como en otras lenguas extranjeras. La ausencia de información, además de dificultar la elaboración de este estudio, muestra la necesidad de profundizar en el recorrido de la autoría femenina de ficción detectivesca. En este sentido, se ha pretendido elaborar un Trabajo de Fin de Grado desde una nueva perspectiva que permita el acceso a esta información en castellano.

5. Referencias bibliográficas

Aguilar, D., Lardín, R., Vale, I. B., & Menéndez, G. (2018). *Eroguro: Horror y erotismo en la cultura popular japonesa*. Gijón: Satori ediciones.

Biblioteca Nacional de España (2014) “Novela policíaca: novela policíaca japonesa” en *BNE* [En Línea] Disponible en: http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_policiaica/seleccion_novelas/nn_japonesa/

Bloch, E. (1988). A philosophical view of the detective novel, en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, (Zipes, J.D., & Mecklenburg, F. trans.). Cambridge, MA: MIT Press, pp.245-64.

Bustamante, L. (12 de diciembre de 2019). La obsesión que llevó a Sada Abe a cortarle los genitales a su amante para llevarle “por siempre”. *La Razón*. Disponible en: <https://www.larazon.es/historia/20191212/fg2hfhws5ncedo7y26hbhadlci.html>

Cranny-Francis, A. (1988) “Gender and genre: Feminist rewritings of detective fiction” en *Women's Studies International Forum* (Vol. 11, No. 1, pp. 69-84). Recuperado de: https://www.academia.edu/40655749/Cranny_Francis_Anne_1988_Gender_and_genre_Feminist_rewritings_of_detective_fiction

Crespín Perales, M. (2021). *Feminismo e identidades de género en Japón*. Biblioteca de *Estudios Japoneses*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Cueto Reyes, G. (2015). *Novela negra japonesa. Una introducción* [Trabajo de fin de grado, Universidad Autónoma de Barcelona]. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/tfg_25207/Cueto_Reyes_Guillermina_TFG_GEAO_2014-15.pdf

De Parga, S.V. (1987). El origen de la novela negra. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 8(41), pp. 42-45. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/41/41_42.pdf

Fernández P.P. (2020). *Nuevas aproximaciones a la literatura japonesa*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Galán Herrera, J. J. (2008). “El canon de la novela negra y policíaca” en *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*. 1, pp. 58-74. Recuperado de: <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/28656>

González Ros, A. (2014). *Explotación transmediática en la novela negra actual: estrategias narrativas y promocionales*. [Trabajo final de máster, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/41286>

Harguindey, B. (2018). “Ero-guro-nansensu: manga y modern girls en el Japón de entreguerras” en *Tebeosfera: Cultura Gráfica*. 6, p. 9 Recuperado de: https://revista.tebeosfera.com/documentos/ero-guro-nansensu_manga_y_modern_girls_en_el_japon_de_entreguerras.html

Hernández, A., & Guaicaipuro, L. (2017). “Japón y el camino a la Modernidad: La Restauración Meiji y su tránsito hacia el proceso occidentalizador”. En *Humania del Sur*, 24, pp.151-167. Recuperado de: <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/humaniadelsur/article/view/13062>

Ibáñez, M. (2021). “El origen de la Murasaki moderna: un breve recorrido por la historia de la literatura femenina japonesa desde sus inicios hasta la modernidad” en *Escrituras y escritoras (im)pertinentes: narrativas y poéticas de la rebeldía*. Madrid: Alianza, pp.417-427. Recuperado de:

https://www.academia.edu/50990762/El_origen_de_la_Murasaki_moderna_Un_breve_recorrido_por_la_historia_de_la_literatura_femenina_japonesa_desde_sus_inicios_hasta_la_modernidad

Kawana, S. (2004, July). “The Price of Pulp: Women, Detective Fiction, and the Profession of Writing in Inter-war Japan” en *Japan Forum* Vol. 16, No. 2, pp. 207-229. Taylor & Francis Ltd. <https://doi.org/10.1080/0955580042000222646>

Kawana, S. (2008). *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*. Minnesota, University of Minnesota Press.

Kestner, J. A. (2003). *Sherlock's Sisters. The British Female Detective, 1864-1913*. Burlington: Ashgate

Klein, K. G. (1995). *The Woman Detective: Gender & Genre*. Illinois, University of Illinois Press.

Knight, S. (2004). *Crime Fiction, 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. London: Palgrave

Marran, C. (1995). "Poison Woman: Takahashi Oden and the Spectacle of Female Deviance in Early Meiji" en *US-Japan Women's Journal. English Supplement*, 9, pp. 93-110. Recuperado de:

https://www.jstor.org/stable/42772087?casa_token=ZZfOqoR3RxoAAAAA%3AXp_zfVUQ1LdZnuKwc1s8Ou1sH2puDtCpTkBzwIfIgwxfksSR8dz7Imtf-90HdWu_Fa1LsrUgoyfyF3WK-HhOXoxnh9fIBYdvOhKufWQzPo-i15J-TQ&seq=1

Mikals-Adachi, E. (2004). "Nonami Asa's family mysteries: the novel as social commentary" en *Japan Forum* (Vol. 16, No. 2, pp. 231-248). Taylor & Francis Ltd. Doi: <https://doi.org/10.1080/0955580042000222682>

Nakanishi, W. J. (2018). "Contextualizing Crimes" en *Japanese Language and Literature*, 52(1), pp. 127-144. Recuperado de:

https://www.jstor.org/stable/26739445?casa_token=b2TM8LHSZYIAAAAA%3AujtntZF9en8IajeLFTDsKoD712l5bB1CT2hM0QLnkpDmvpduiQZRZIXzH0tuF5myKAG6iz7erIFmuzfokM0vf8cPNINjY8yf0DUiNScvmMwszqhOBA&seq=1

Nalda Fernández, G. (2020). *La incidencia de la cultura y el pensamiento en las relaciones internacionales japonesas desde el aperturismo Meiji* [trabajo de fin de máster]. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Negri, A., M. H. (2000). *Empire*. Cambridge, Harvard University Press.

Pascual, N., López-Peláez, J. (1998). *Otras narrativas: una aproximación a la literatura popular anglo-norteamericana*. Jaén: Universidad de Jaén.

Rosenberg, N. (2001). *Gambling With Virtue. Japanese Women and the Search for Self in a Changing Nation*. Honolulu, University of Hawaii Press.

Rubio, C. (2021). *Mil años de literatura femenina en Japón*. Gijón: Satori.

Saito, A. (2006). *Mujeres japonesas entre el liberalismo y el totalitarismo (1868-1945)*. Málaga, Universidad de Málaga.

Saito, S. (2007). *Culture and authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary*. Tesis Doctoral. Estados Unidos, University of Iowa. Recuperado de: <https://www.proquest.com/docview/304858513?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>

Sato, B. H. (1993). "The Moga Sensation: Perceptions of the Modan Gāru in Japanese Intellectual Circles during the 1920s". *Gender & History*, 5 (3), pp.363-381. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0424.1993.tb00185.x>

Seaman, A. (2004). "Cherchez la Femme: Detective Fiction, Women, and Japan" en *Japan Forum* Vol. 16, No. 2, pp. 185-190. Taylor & Francis Ltd. <https://doi.org/10.1080/0955580042000222718>

Seaman, A. C. (2004). *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*. Honolulu, University of Hawaii Press.

Stasio, M. (1985). "Lady Gumshoes: Boiled less hard". *New York Times Book Review*, p.38. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/1985/04/28/books/lady-gumshoes-boiled-less-hard.html>

Strecher, M. C. (2004). "Who's Afraid of Takahashi O-Den?" "Poison Woman" Stories and Literary Journalism in Early Meiji Japan" en *Japanese Language and Literature*, 38 (1), pp. 25-55. <https://doi.org/10.2307/4141271>

Suárez Lafuente, S. (2013). “Desarrollo de las detectives en la literatura contemporánea” en *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*. 1, pp. 167-182
Recuperado de:
<http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/5007/Su%C3%A1rez%20Lafuente.pdf?sequence=1>

Todorov, T. (1997). “The Typology of Detective Fiction” en R. Howard (ed.), *The Poetics of Prose* (pp. 42-52). Ithaca, Cornell University Press.

Torrijos, M. D. M. R. (2007). “Dentro y fuera de la norma: representación textual de la mujer detective en la literatura anglo-norteamericana” en *Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, (7), p. 17. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377984>

6. Anexos

Anexo I. Listado de Títulos de la autoría femenina de ficción detectivesca

Etsuko Niki (1957). *Neko ga shitte ita* (猫が知っていた). Tokio, Japón: Kodansha.

Togawa Masako (1962). *Ōinaru genrei* (大いなる幻影). Tokio, Japón: Kodansha;
The Master Key (2017). Gran Bretaña: Pushkin Press; *La llave Maestra* (1991). Barcelona, España: Ediciones B.

Togawa Masako (1963). *Ryōjin nikki* (獵人日記). Tokio, Japón: Kodansha; *Lady Killer* (1987). Nueva York, E.E.U.U.: Ballantine Books; *Lady Killer* (1987). Barcelona, España: S.A. Ediciones B.

Takamura Kaoru (1990). *Ōgon o daite tobe* (黄金を抱い翔べ). Tokio, Japón: Shinchosha.

Takamura Kaoru (1992) *Riviera o ute* (リヴィエラを撃て). Tokio, Japón: Shinchosha.

Takamura Kaoru (1993) *Mākusu no yama* (マークスの山). Japón: *Mainichi Shinbun*.

Takamura Kaoru (1997) *Redi Joka* (レディジョーカー). Japón: *Mainichi Shinbun*;
Lady Joker Vol. 1. (2021). Nueva York: Soho Crime.

Miyabe Miyuki (1991). *Ryū wa nemuru* (竜は眠る). Japón: Publishing Arts Company; *The Sleeping Dragon* (2010). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd.

Miyabe Miyuki (1992) *Kasha* (火車). Tokio, Japón: Shinchosha; *All She Was Worth* (1996). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd; *La sombra del Kasha* (2010). San Fernando de Henares, España: Quaterni

Matsuo Yumi (1994). *Baruun taun no satsujin* (バルーン・タウンの殺人). Tokio, Japón: Hayakawa.

Miyabe Miyuki (1998). *Korosufaia* (クロスファイア). Tokio, Japón: Kobunsha Co., Ltd. *Crossfire* (2007). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd.; *Fuego cruzado* (2007) San Fernando de Henares, España: Quaterni

Miyabe Miyuki (2001). *Mohōhan*. Tokio, Japón: Shogakkan; *Puppet Master* (2014). Tokio, Japón: Creek & River Co., Ltd.

Miyabe Miyuki (2001). *R.P.G.* Tokio, Japón: Shueisha; *Shadow Family* (2005). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd.

Miyabe Miyuki (2004). *Majutsu wa sasayaku* (魔術はささやく). Tokio, Japón: Shinchosha; *The Devil's Whisper* (2009). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd.

Nonami Asa (1999). *Karada* (体). Tokio, Japón: Bungei Shunjū; *Body* (2012). Vertical.

Nonami Asa (2001). *Anki* (暗鬼). Tokio, Japón: Bungei Shunjū; *Now You're One of Us* (2007). Vertical.

Nonami Asa (2001) *Hana Chiru Koro no Satsujin* (花散る頃の殺人). Tokio, Japón: Shinchosha.

Nonami Asa (2001) *Kogoeru Kiba* (凍える牙). Tokio, Japón: Shinchosha; *The Hunter* (2006). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd.

Nonami Asa (2001). *Miren* (未練). Tokio, Japón: Shinchosha.

Nonami Asa (2003). *Kusari* (鎖). Tokio, Japón: Shinchosha.

Nonami Asa (2004). *Warau Yami* (嗤う闇). Tokio, Japón: Shinchosha

Nonami Asa (2006). *Kaze no Epitafu* (風の墓碑銘). Tokio, Japón: Shinchosha.

Shibata Yoshiki (1997). *RIKO-Megami no eien* (RIKO-女神の永遠). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Shibata Yoshiki (1998). *Seibo no fukaki fuchi* (聖母の深い淵). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Shibata Yoshiki (2000) *Tsukigami no asaki yume* (憑神の浅き夢). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Shibata Yoshiki (2006). *Seinaru Kokuya* (聖なる黑夜). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Shibata Yoshiki (2009). *Shokatsu Keiji Aso Ryutaro* (所轄刑事・麻生龍太郎). Tokio, Japón: Shinchosha.

Shibata Yoshiki (2011). *Shiritsu Tantei Aso Ryutaro* (私立探偵・麻生龍太郎). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Natsuo Kirino (1995). *Mizu no nemuri hai no yume* (水の眠り灰の夢). Tokio, Japón: Bunshun entertainment.

Natsuo Kirino (1996). *Kao ni furikakaru ame* (顔に降りかかる雨). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Natsuo Kirino (1997). *Tenshi ni misuterareta yoru* (天使に見捨てられた夜). Tokio, Japón: Kadokawa Shōten.

Natsuo Kirino (1997) *Auto* (アウト). Tokio, Japón: Kōdansha, Ltd.; *Out* (2003). Tokio, Japón: Kodansha International Ltd; *Out* (2008). Barcelona, EMECE.

Natsuo Kirino (1999). *Yawarakana hoho* (柔らかな頬). Tokio, Japón: Kōdansha International Ltd.

Natsuo Kirino (2002). *Dāku* (ダーク). Tokio, Japón: Kōdansha, Ltd.;

Natsuo Kirino (2003). *Kogen* (光源). Tokio, Japón: Bungei Shunjū.

Natsuo Kirino (2003). *Rōzu gāden* (ローズガーデン). Tokio, Japón: Kōdansha, Ltd.

Natsuo Kirino (2003). *Riaru Warudo* (リアルワールド). Tokio, Japón: Shūeisha.

Natsuo Kirino (2006). *Gurotesuku* (グロテスク). Tokio, Japón: Bungei Shunjū; *Grotesque* (2008). Reino Unido: Arrow; *Grotesco* (2012). Barcelona, España: Emece

Natsuo Kirino (2011). *Joshinki* (女神記). Tokio, Japón: Kadokawa Shoten; *The goddess Chronicle* (2014). Canongate Us; *Crónicas de una diosa* (2013). Duromo.