

UCLA

Mester

Title

Naturaleza casi muerta: Una novela negra de campus en clave pictórica y filosófica

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/164182sr>

Journal

Mester, 47(1)

Author

Ramón García, Emilio

Publication Date

2018

DOI

10.5070/M3471032384

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

*Naturaleza casi muerta: Una novela negra de campus en clave pictórica y filosófica*¹

Emilio Ramón García

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

Un autor clásico es un reflejo de nuestra
sensibilidad moderna.

—José Martínez Ruiz (Azorín), *Lecturas españolas*

El arte no reproduce lo visible; vuelve visible.

—Paul Klee, “Creative Confession”

Carme Riera explora los nexos entre la novelística y el arte en *Naturaleza casi muerta* (2012). Las naturalezas muertas de Georg Flegel se convierten en reflejo de nuestra sensibilidad moderna y de sus carencias, reproducciones de una sociedad “de consumo [. . .], urbana y moderna, plagada de unas nuevas realidades sociales negativas” (Colmeiro 25) que preocupan a la escritora mallorquina. Partiendo de la simbología pictórica y de la filosofía medieval aplicada a los bodegones, analizamos *Naturaleza casi muerta* como una obra casi pictórica que revela los entresijos de la sociedad que representa en el marco del *police procedural* femenino de campus.

La novela comienza explicando las excelencias de la Universitat Autònoma de Barcelona para, inmediatamente después, dar cuenta de la desaparición de Constantinu Iliescu. Las pesquisas iniciadas por las profesoras Adrover y Casasaies pasan al terreno policial al encontrarse el cadáver de Laura Cremona, una estudiante, al que le seguirán dos estudiantes y un profesor. En cada una de las víctimas se halla uno de los elementos que simbolizan el mal en otras tantas obras de Flegel. Éstas sirven de pistas para la resolución del crimen al tiempo que de reflejo de las carencias y problemas de la ciudad.

La novelística negra española pone énfasis en servir de reflejo de la sociedad contemporánea. En este sentido, el enigma “cede

terreno, importando más el entorno en que se desarrolla un crimen y las reflexiones que ese entorno provoca en los personajes, de modo tal que la investigación del delito asume una condición de pretexto para explorar en las carencias de la sociedad” (Díaz Eterovic 1). Esto implica que el crimen se percibe como una manifestación de la corrupción del sistema, por lo que “the apprehension of the delinquents is insufficient for restoring order and balance in the social system” (Collins 78). La resolución del crimen no implica una restauración del *statu quo* (Culver 58), sino su cuestionamiento.

Al situar los asesinatos y la investigación en el campus de la Universitat y sus alrededores, la novela queda enmarcada en la literatura policíaca de campus. Se trata de novelas cuyas tramas se desenvuelven en espacios, ambientes e intereses universitarios y en las que las rencillas y envidias de los a priori civilizados miembros del claustro resultan clave para la trama (Sultan 89). Estas novelas suelen mostrar un mundo “furtive, secretive, conspirational, pique and utterly narcissistic” (Sultan 93), con académicos que llegan a límites insospechados para alcanzar sus objetivos.

Riera ya había mezclado algunos rasgos detectivescos y pictóricos en obras anteriores, como en *Una primavera per a Domenico Guarini* (1980) y en *Joc de miralls* (1989). En *Una primavera per a Domenico Guarini*, el trabajo detectivesco va dirigido a la resolución del porqué Guarini vandalizó la *Primavera* de Botticelli, cuadro que se erige en el “locus where various other texts. . . converge” (Tsuchiya 94), y que liga las historias de los dos protagonistas. Por otra parte, *Joc de miralls* es, esencialmente, un “detective story” (Pérez 158), repleta de “intertextual mirroring and ‘mirage’ effects or false images” (160), como ocurre en *Naturaleza casi muerta*.

El uso de simbologías, luces y sombras en las naturalezas muertas se remonta al origen de las mismas. Las obras más significativas y que más han perdurado son aquellas que guardan una simbología, aquellas que hacen referencia “to other cultural concerns in other domains (for example those of ideology, sexuality, economics, class)” (Bryson 14). En las naturalezas muertas de los pintores contemporáneos de Flegel se encuentra una variedad de respuestas sociales ante la abundancia que provenía del comercio y del imperio, actitudes que oscilaban desde la moralidad más rígida hasta el disfrute más hedonista, pasando por la ansiedad que producía el consumismo exacerbado (Bryson 14). En este marco, la voracidad con la que los

insectos atacan a plantas, flores y alimentos es reflejo de las tensiones del contexto histórico, por ejemplo, la esclavitud, el imperio y otras actitudes que corroen las virtudes de la sociedad (Berger 36). Si bien las interpretaciones religiosas empiezan a ser desplazadas en el siglo XVII, éstas conviven con el afán económico. De esta manera, se genera una dialéctica entre los que usan la pintura como justificación de la existencia de Dios frente a los males morales del mundo y aquellos que optan por valores más mundanos.

En las naturalezas muertas, encontramos unos objetos bañados en luz y otros rodeados de oscuridad. Esta oscuridad no se define como una mera ausencia de luz, sino que supone, por una parte, ser el feroz oponente de aquello que está en la claridad y, por otra, ser el complemento perfecto que resalta las virtudes del factor luz (Arnheim 266). Las virtudes en *Naturaleza casi muerta* vienen de la mano de tres mujeres con autoridad en sus respectivos campos profesionales y que trabajan en un equipo, algo distintivo en la novelística negra femenina y que, “por el mero hecho de que [. . .] se desvíe de lo que era el *hard-boiled* masculino [supone una subversión] del género incluso cuando no se trate de novelas explícitamente feministas” (Ramón García “Una mirada femenina” 152).

Encontramos la primera contraposición de luces y sombras en la imagen atractiva de un campus de excelencia universitaria y con una potente actividad investigadora rodeada por lo que antes había sido un bosque y que ha quedado reducido a un pequeño reducto destinado a vertedero ilegal. Aquí se encuentra el cuerpo de la primera víctima. Riera traza así un simbólico nexo entre los asesinos de personas y los que han llenado el lugar de “electrodomésticos enmohecidos, bolsas de escombros, y plásticos sucios [. . .]. Hacía tiempo que un asesino de paisajes había convertido el lugar en basurero” (117). La realidad académica sufre la misma descomposición, alejada de lo que era su proyecto fundacional a todos los niveles: “La diferencia con el mastodóntico campus actual era enorme. Pero lo eran más los ideales de quienes la fundaron comparados con las ideas de los profesores actuales” (22). El claustro docente representa un mundo de rencillas y envidias en el que impera la cultura del ataque a la autoestima y la necesidad de dominio sobre alguien (Hooks 70) y en el que, coinciden las críticas, los ataques pueden venir tanto por parte de hombres como de mujeres (Hooks 64; Butler 53-55). Tras la desaparición del estudiante Erasmus, la profesora Casasaies y la decana Adrover son

atacadas tanto por el defensor de los estudiantes, Rafael Capllonc, y por la vicedecana de Ordenación Académica.

La profesora Adrover es una incansable luchadora que se toma su trabajo como un apostolado por el que trabaja incluso a costa de su salud. Haciéndose eco de las palabras del célebre poema de Salvador Espriu, ella cree que “el motor del cambio del país, lo que nos haría más libres, más ricos y más felices, se fundamentaba en la educación” (39). Siempre trabaja “ilusionada con la certeza de cambiar el mundo desde las aulas” (38) y acepta su cargo “con ganas de mejorar la facultad, aumentar la calidad de la docencia, el entusiasmo pedagógico de los profesores, potenciar las buenas relaciones entre los miembros del claustro” (38). Sin embargo, ni su trayectoria ni sus propósitos le salvan de los ataques de compañeros y de estudiantes. Hija de republicanos represaliados y antifranquistas, no se reconoce “su trayectoria de luchadora por la democracia y las libertades, [los okupas la comparan] sin ninguna razón a aquellos dos monstruos” (17): Hitler y Franco.

La novela de campus suele representar también la figura del “anti-culture hero” (Esen y Toker 41). Se trata de uno o varios alumnos universitarios con una creciente falta de interés por adquirir cultura y aprender. En *Naturaleza casi muerta*, “desgraciadamente, el porcentaje de estudiantes que desaparecen en los primeros meses de curso es alto. Algunos ni siquiera vuelven a pisar la universidad. [Y] [l]as estadísticas de absentismo [. . .] no hacían sino aumentar” (21). Este desprecio por la cultura y el aprendizaje obliga a profesores como Bellpuig, especialista en arte, a enseñar asignaturas como la de cultura española en la que igual habla “de Velázquez como de la paella valenciana, de Almodóvar o de Cervantes” (29), en un vano intento de hacerla atractiva. El trabajo comparativo de Laura Cremona, una de las estudiantes, acerca de dos pintores de naturalezas muertas da cuenta de ello. Su análisis, reducido a ocho palabras, escritas “con una letra grande, de caligrafía inglesa. Firmado y rubricado por una nube” (32), revela su desinterés por averiguar qué hay más allá de la lectura superficial. Ante este panorama, el único solaz para Bellpuig son las conferencias que prepara, como la que organiza para la fundación CaixaForum sobre Flegel: “Natura quasi morta.”

Esta conferencia sobre Flegel sirve de nexo alegórico donde convergen los asesinatos y los problemas de la sociedad. En la vagina del primer cadáver encuentran el símbolo del mal en *Dessert Still-Life*,

un ratón de plástico. En esta pintura, el ratón roe azúcar tras haber abierto una nuez, símbolo de Cristo según San Agustín, cuya cáscara nos remite a la madera de la cruz. En este contexto, el mal es entendido, según Tomás de Aquino, como la ausencia de una perfección que a un sujeto le corresponde poseer por naturaleza (Echavarría 22-23). Por otro lado, el bien es representado por el papagayo de plumas verdes que custodia los confites, las nueces, los higos, las pasas y la copa de vino, símbolos de la naturaleza divina de Jesús, y un racimo de uvas que simboliza la alegría y la fecundidad (Gutiérrez Alonso 96), propias de una joven. Partiendo de que, según la filosofía tomista, el mal se manifiesta con más crudeza cuanto mayor son los bienes que corrompe, la cuestión que se plantea no es tanto quién cometió el mal, sino qué bienes fueron corrompidos anteriormente para haber llegado al momento actual.

Naturaleza casi muerta revela unos estudiantes sin interés alguno por su educación, pero capaces de hacer colas hasta altas horas de la madrugada para entrar en los bares y discotecas. Laura Cremona, por ejemplo, representa la predilección por la apariencia y lo superficial, dejándose seducir por la televisión. Cuando acude a una entrevista para hablar sobre Iliescu, aparece muy ataviada y maquillada, encantada de estar delante de las cámaras. En opinión de Albert Vallhonrat, psicólogo infantil y adolescente y marido de Casasaies, Laura es una mitómana que busca hacerse un hueco en la tele para presentar concursos en la televisión de Berlusconi, pues “parece que en Italia las adolescentes están obsesionadas con eso” (34). Laura resulta el reflejo de la uva, la flor o el azúcar atacados por el ratón de *Dessert Still-Life*.

Los medios de comunicación también proyectan sombras. El entrevistador, contagiado de una “sacrosanta indignación” (32) para ganar audiencia, no duda en dar crédito a las acusaciones sin fundamento de que a los profesores no les importa la desaparición de Iliescu. Silencia las indagaciones y actuaciones de las profesoras Casasaies y Adrover para ganar audiencia. Tras descubrir la desaparición de Laura, los medios de comunicación se apresuran a llamarlo la desaparición de los estudiantes enamorados, forjando una realidad alternativa. Una forja de realidades a partir de las apariencias es también presente en los *reality shows*. El que entrevista a la madre del principal sospechoso, Marcel Bru, da por bueno que la madre del sospechoso afirme que su hijo es inocente ya que ella “lo había parido, dado de mamar, velado cuando estaba malo” (117). Efectivamente,

los medios de comunicación atacan a aquellos que defienden un ideal, como los insectos y roedores sobre los símbolos del bien.

Otro medio forjador de opiniones y realidades a partir de especulaciones son los blogs. Los blogueros relacionan la desaparición de Laura con el asesinato real de la estudiante inglesa Meredith Kercher en Italia en 2007 y asumen que las personas más cercanas a la víctima son las culpables. La amiga de Laura, Domenica Arrigo, se convierte en víctima de sus ataques, aunque la madre de Laura, dolorida, la defiende (lo cual les da “alas para poder considerarla más culpable todavía” [62]). Cuando aparece el supuesto enamorado desaparecido, Iliescu, también es blanco de comentarios incendiarios. La Internet se revela como medio propicio para los ataques fáciles y constantes (Jacquet 2015; Ronson 2015) y reflejo de los ratones e insectos en las naturalezas muertas.

Todos estos representantes de la anti-cultura, alegorías del ratón y de los insectos en *Dessert Still-Life*, se contraponen al equivalente al papagayo (el vigilante de los bienes y las virtudes): el personaje de Rosa Casasaies. Siempre dispuesta a ayudar, la profesora aún mantiene amistad con bastantes de los estudiantes que conoció cuando empezó. Con los de hoy, sin embargo, tiene serios problemas de comunicación, al igual que con su hija Cristina, de veinte años, con quien se topa con “el mismo muro que le había parecido percibir en su conversación con Laura Cremona” (16). Para Vallhonrat, su marido, estos problemas se deben a que se la había “acostumbrado a ser el centro de todas las atenciones [. . .]. Consentida y egoísta, había ido construyendo a su alrededor un muro que a sus padres no les era posible traspasar” (16). Encontramos un retrato de hedonismo, falto de comunicación y con un decreciente deseo por adquirir conocimiento. Casasaies, como el papagayo en *Dessert Still-Life*, queda relegada a un rincón.

En el grupo de los *anti-culture heroes* encontramos a Marcel Bru y a su compañero de carrera, Ràfols. Estos estudiantes, mantenidos por sus padres fuera del domicilio familiar, reflejan una actitud de dejadez y falta de valores sociales. Por elección propia, viven rodeados de inmundicia: “en el fregadero de la cocina se amontaban los platos y sobre la encimera había sartenes y ollas con restos de comida medio florecida” (84). Tienen preservativos usados y restos de porro en los cajones de la mesita de noche, y un baño con “color de ataque de hígado rabioso y sobre el amarillo hepático triunfaban los pelos de barbas y cabellos” (84). El piso ejerce de nexo con la descripción

de la naturaleza en descomposición que rodea al campus. A pesar de estudiar derecho, insultan a la policía, los representantes del sistema al que ellos pretenden incorporarse. Sus oportunidades desperdiciadas son reflejo de las monedas que aparecen en *Dessert Still-Life*, rodeadas de manjares en descomposición, alegoría de esos bienes que, según la filosofía tomista, optan por no potenciar.

Si Laura representa la superficialidad y el gusto por la imagen, y Bru y Ràfols representan la no potenciación del esfuerzo, los mayores representantes de la anti-cultura son los okupas anti-Bolonia. Dispuestos a la descalificación y a un uso de violencia propio de una cultura de la dominación (Hooks 70), atacan a “los burgueses capitalistas” y a “los cuerpos represores—policías y docentes” (71). Según ellos, Iliescu “no dejaba de ser un inmigrante del Este por muy Erasmus que fuera [por lo que] si no había sido encontrado todavía era porque a los *gossos* (perros) *d’esquadra* no les interesaba buscarlo” (123). Su actividad consiste en ocupar edificios del campus, ocasionar destrozos, robar ordenadores y atacar a guardias de seguridad en una supuesta defensa de unos derechos que imponen a fuerza de piquetes y pancartas “llenas de insultos” contra el rector y Adrover. Paradójicamente, tanto Adrover como Casasaies son las mayores defensoras de los ideales y los beneficios de la educación y procuran ser “social actors capable of influencing” (Braidotti 2). La sombra que los okupas proyectan no hace sino incrementar la luz que representan las profesoras.

El mayor peso de la corrupción del ideal universitario recae en el profesor Bellpuig, cuyo papel en la trama empieza a desvelarse con la aparición del cadáver de la segunda víctima: Domenica Arrigo. A Domenica le encuentran un escarabajo de plástico en los genitales, conectando así el asesinato con el cuadro *Frühstücksbild mit Hering, Bartmannskrug und Hirschkäfer* de Flegel. Aquí apreciamos un arenque cortado y unos tallos de puerro, acentuando el carácter de comida frugal propio del ayuno, acompañados del pan y el vino, símbolos de la Eucaristía, y a los que ataca el escarabajo. Bellpuig tiene la obligación moral de respetar el ayuno que pueda suponer cualquier relación con sus estudiantes, pero, como el escarabajo, no quiere dejar escapar la oportunidad del festín. De esta manera, la mujer se convierte en una presa esperando ser cazada y “no quería ni pensar cómo lo juzgaría la decana si acababa por enterarse. Pero se hubiera considerado un perfecto imbecil si no aprovechaba la oportunidad gratuita que le

brindaba Domenica (dijo) —y se rió del adjetivo con el cual había calificado el sustantivo oportunidad” (167).

Para Bellpuig, las mujeres son meros objetos de usar y tirar, y deja por el camino un reguero de víctimas, entre ellas Anna Estrany, madre de un hijo y de quien se cansa tras dos meses de relación, Casasaies, Domenica Arrigo y otra mujer a quien le llama Mónica para no desvelar su identidad. En este cuadro los bienes y las virtudes están indefensos ante el ataque del escarabajo.

Siendo su hermano asesor personal del presidente de la Generalitat, Bellpuig está acostumbrado a intimidar y a abusar de su posición. Se ha estado aprovechando de los estudiantes durante veinte años y, gracias al trabajo de sus becarios, firma como suya una edición monumental del *Diccionari de termes artístics* que le reporta grandes méritos. Como su arrogancia le acarrea problemas con sus colegas, pretende valerse de sus contactos políticos para conseguir el puesto de director del Instituto Valenciano de Arte Moderno. Su falta de escrúpulos y de moral encaja simbólicamente con su afición por las naturalezas muertas. Cuando la subinspectora Vázquez empieza a investigarlo, descubre que Bellpuig ronda los 55 años, una edad “en la cual su alma, según Aristóteles, llevaba cinco años muerta” (167), acentuando así el estado de descomposición de la misma.

Bellpuig es la tercera víctima y junto a él aparece una mosca de plástico, como la que vemos posada sobre una manzana, símbolo del amor carnal (Gutiérrez Alonso 96), en *Große Mahlzeitdarstellung*. El manjar está compuesto por elementos alegóricos de Cristo, como el pan, el pez, el vino y el cítrico, símbolo habitual de la amargura de la Pasión aunque también puede simbolizar el amor. En primer plano encontramos una manzana parcialmente pelada. El hecho de que una mosca, imagen de los vicios fundamentales y representación de Beelzebub, venga acompañada de otros insectos, parece aludir “al pecado, y a su inductor; la mosca” (Aragonés Estella 445). Bellpuig encarna así al señor de las moscas, el inductor del mal, según la hermenéutica medieval.

Las referencias a las moscas nos devuelven al ámbito de los medios de comunicación, en concreto, al periodismo. Pese a que la policía había pedido discreción para poder hacer su trabajo, a los periodistas, atraídos por esta “moda de asesinar en el campus como a las moscas los culos de los asnos” (180), sólo les importan “los índices de audiencia, un muerto alegra mucho el telediario” (180). Para

estos, no existe una frontera clara entre la ley, que busca documentar el secreto legítimamente, y la obsesión por comunicar algo como un fin en sí mismo. En efecto, “la sangre académica constituía un plus para atraer espectadores” (185) y los periodistas no vacilan en pedir dimisiones, tanto académicas como políticas.

También sintomática de la descomposición de los ideales del mundo académico resulta la preocupación del rector dimisionario por sufrir la humillación de pasar a la historia de la Autónoma como el rector de los asesinatos y por el temor de que las demás universidades aprovechen la coyuntura para arrebatárles estudiantes. Al descubrirse que Bellpuig y Domenica habían mantenido relaciones sexuales, el rector teme que las otras universidades proclamen que, para ellos “la moral de la vida universitaria es muy importante. En nuestra universidad la garantizamos, no como en otros campus” (220), exacerbando el carácter de furtivismo mencionado por Sultan.

A Marcel Bru, la cuarta víctima, le encuentran unas empleadas del equipo de limpieza contratado para adecentar la zona de guerra y de inmundicia que habían dejado tras de sí los okupas. Junto a él, se halla una cucaracha impresa en papel como la que se cierne sobre las frutas y las nueces, símbolos del bien y de la cruz en *Pfirsichzweig*. El mal, representado por la cucaracha, asedia a los símbolos del bien, los duraznos y las nueces. Una interpretación superficial podría sugerir que el mal va a prevalecer. No obstante, en el cuadro resalta el color de los duraznos frente al fondo oscuro, acentuando el contraste entre la luz y la sombra, su necesaria compañera para resaltar su valor.

Según los principios tomistas aplicados en no pocas representaciones artísticas del siglo XVII, el mal se manifiesta con mayor crudeza cuanto mayores sean los bienes a corromper, los cuales suelen estar representados de manera muy luminosa. En este sentido, Riera nos muestra a tres mujeres cuyas labores profesionales se complementan tanto en la resolución del crimen, como en la defensa de la educación, la igualdad y la justicia, es decir, los papagayos verdes o los duraznos de Flegel. Casasaies, Adrover y Vázquez se enfrentan no sólo a las dificultades que les plantea la anti-cultura del hedonismo, la ignorancia, la violencia física y verbal, el nepotismo y el abuso de poder que denuncian Foucault y Hooks, sino también a las de la lucha por “los derechos de la mujer en igualdad con los del hombre, como ciudadana del mundo de iguales derechos, y no ciudadana de tercera categoría” (Farrington 85). El hecho de que estas mujeres jueguen un

papel tan activo en la novela viene a reforzar la tendencia de Riera de proporcionar “a woman-centered inquiry, considering the possibility of the existence of a female culture within the general culture shared by men and women” (Ramón García “Discourse” 6). Conscientes de que “siempre pasaba lo mismo: aunque estuvieran en minoría, eran los hombres los que llevaban la voz cantante” (23-24), Casasaies, Adrover y Vázquez no dudan en unir esfuerzos.

De inicio, al igual que les ocurre a otras mujeres detectives de ficción, la supuesta autonomía profesional de Vázquez queda en entredicho. Por ese motivo, resulta imprescindible el trabajo colaborativo tanto con miembros del cuerpo policial como del mundo universitario. En el primero se rodea de gente profesional como su ayudante experta en informática o como la agente Rosario Hurtado, con buen manejo del procedimiento policial, y en el mundo universitario se apoya en las dos profesoras. Este trabajo colectivo refuerza el carácter de *police procedural* femenino y de campus en el que ni la resolución del asesinato ni la defensa de los valores e ideales se producen gracias a los personajes con mayor responsabilidad: todos ellos hombres. De hecho, la resolución de los asesinatos no hubiera sido posible sin la colaboración de Adrover y de Casasaies. Fruto de esta colaboración, Vázquez descubre la relación entre el ratón y los insectos de plástico encontrados en los cuerpos de las víctimas y las naturalezas muertas de Flegel con las que estaba trabajando Bellpuig. El asesino resulta ser su becario, que buscaba vengarse del profesor, y los tres estudiantes muertos son víctimas colaterales para despistar a la policía. No obstante, como ya avanzamos, la resolución del enigma queda en segundo plano.

Riera, fiel a su propósito de crear una literatura que analice la condición humana, combina las naturalezas muertas de Flegel con la novela negra femenina de campus para desmenuzar los mecanismos que mueven a la sociedad y a sus instituciones. Como ya hiciera en obras anteriores, los cuadros sirven de ligazón de la historia y como reflejos intertextuales. En el proceso descubrimos el papel que juegan los representantes de la anti-cultura, representados en los bodegones como insectos y roedores, y el mayor corruptor de los ideales de la educación, Bellpuig: el señor de las moscas, el inductor del mal según la simbología tomista. Frente a estos hallamos los ideales de la educación, el esfuerzo y la profesionalidad representados por Vázquez, Adrover y Casasaies: el papagayo, los duraznos, la nuez o el vino de

las naturalezas muertas, cuya luz se ve reforzada por contraste con la cantidad de sombras y ataques que sufren. Estas tres mujeres con autoridad profesional simbolizan el ideal de una sociedad mejor a través de la educación, el consenso, la tolerancia y la autoridad ejercida entre iguales, nunca impuesta a golpe de poder, pues implicaría la opresión de un grupo sobre otro, puntualiza Riera (Glenn 55). No se trata de imponer un modelo, ni de aspirar a unos valores perfectos como en la época de Flegel, sino de buscar un equilibrio entre aquellos valores del pasado que merecen seguir vigentes—la cultura del esfuerzo, la educación, o la búsqueda de la verdad—y el mundo contemporáneo.

Notes

1. Se puede encontrar una versión embrionaria de este trabajo en *La universidad con perspectiva de género*, coordinado por Jorge Diego Sánchez, María Elena Jaime de Pablos y Miriam Borham Puyal. Publicado por Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Aquilafuente, 2018.

Obras citadas

- Arnheim, Rudolph. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, 1974.
- Aragón Estella, Esperanza. “El vuelo de la mosca: Beelzebub en las artes.” *Archivo Español de Arte*, vol. 75, no. 300, 2002, pp. 407-46.
- Berger, Jr., Harry. *Caterpillars: Reflections on Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. Fordham, 2011.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Blackwell, 2013.
- Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still-Life Painting*. Reaktion Books, 2013.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Collins, Shalisa M. “Feminizing the Detective Novel: Marcela Serrano’s *Nuestra Señora de la Soledad*, the *Neo-Policia* and the Creation of the Feminine.” *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 41, no. 1, 2012, pp. 73-84.
- Colmeiro, José. “Novela policiaca, novela política.” *Lectora*, no. 21, 2015, pp. 15-29.

- Culver, Melissa. "El 'yo' de la detective: Dolores Redondo y Carolina Solé." *Lectora*, no. 21, 2015, pp. 57-71.
- Díaz Eterovic, Ramón. "La novela policial en el cambio de siglo." Feria Internacional del Libro de Fráncfort, 2001, Fráncfort, Alemania. Presentación.
- Echavarría, Agustín. "Tomás de Aquino y el problema del mal: la vigencia de una perspectiva metafísica." *Anuario Filosófico*, vol. 45, no. 3, 2012, pp. 521-44.
- Esen, M. Fatih, y Aplaslan Toker. "The 'Merrie England' lecture in Kingsley Amis's *Lucky Jim*: a Success or a Failure?" *Journal of Language and Literature Education*, vol. 2, no. 7, 2013, pp. 35-46.
- Espriu, Salvador. "Assaig de càntic en el temple." *Ocho siglos de poesía catalana*, editado por Josep Maria Castellet y Joaquim Molas, Alianza Editorial, 1969, pp. 520-1.
- Farrington, Pat. "Documenta: Interviews with Ana María Matute and Carme Riera." *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 6, no. 1, 2000, pp. 75-89.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Vol. 2: The Use of Pleasure*. Traducido por Robert Hurley, Viking, 1986.
- Glenn, Kathleen. "Conversation with Carme Riera." *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, editado por Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vázquez, Bucknell University Press, 1999, pp. 39-57.
- Gutiérrez Alonso, Luis Carlos. "Semiología del lenguaje floral en la pintura barroca madrileña." *Museo del Prado*, www.museodelprado.es/uploads/tx_gbboletinobras/numero_20_06.pdf.
- Hooks, Bell. *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press, 2000.
- Jacquet, Jennifer. *Is Shame Necessary?: New Uses for an Old Tool*. Penguin Random House, 2015.
- Klein, Kathleen Gregory, y Joseph Keller. "Deductive Detective Fiction: The Self-Destructive Genre." *Genre*, no. 19, 1986, pp. 155-172.
- Pérez, Janet. "A Game of Mirrors: Specularity, Appearance, Doubling and Trompe L'Oeil in Carme Riera's *Joc de Miralls*." *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, editado por Kathleen Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vázquez, Bucknell University Press, 1999, pp. 153-76.
- Ramón García, Emilio. "Discourse, Memories and Facts: The Perception of History and the Other in *por el cielo y más allá* (2001) (*Cap al el obert*) (2000)." *Journal of Catalan Studies*, Oxford University Press, 2008, pp. 16-31.

- . “Miradas ‘noir’ de Barcelona: Desde Vázquez Montalbán y Mendoza a Riera.” *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, no. 32, pp. 313-40.
- . “Una mirada femenina sobre la equidad y la educación en un *police procedural* de campus: *Natura quasi morta* de Carme Riera.” *Estudios Filológicos*, no. 59, 2017, pp. 149-63.
- Riera, Carme. *Azorín y el concepto de clásico*. Universidad de Alicante, 2007.
- . *Joc de miralls*. Destino, 1989.
- . *Natura quasi morta*. Edicions 62, 2011.
- . *Naturaleza casi muerta*. Alfaguara, 2012.
- . *Una primavera per a Domenico Guarini*. Destino, 1980.
- Ronson, Jon. *So You’ve Been Publicly Shamed*. University of Wales Press, 2015.
- Sultan, Sabbar S. “A.S. Byatt’s *Possession* and its critique of academic obsessive interests.” *Journal of Research in Gender Studies*, vol. 2, no. 1, 2012, pp. 87-101.
- Tsuchiya, Akiko. “Seduction and Simulation in Carme Riera’s *Una primavera per a Domenico Guarini*.” *Moveable Margins: The Narrative Act of Carme Riera*, editado por Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vázquez, Bucknell University Press, 1999, pp. 83-103.

