

Crítica | Núm. 3 | Año 21

Las olvidadas detrás de los disfraces en *El canto del cuco*, de J. K. Rowling

Lucas Gagliardi
Universidad Nacional de La Plata

*Para Alejandra Aracri
cuyas palabras ayudaron mucho
para escribir este texto*

Lucas Gagliardi es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como docente en instituciones educativas del nivel secundario, terciario y universitario. Su tesis de licenciatura se basó en el análisis del proceso escritural de *Amadeus*, de Peter Shaffer. Ha publicado trabajos de investigación sobre literatura en lengua inglesa, crítica genética y Didáctica de la Lengua y la Literatura.

Resumen

En este artículo se aborda la novela policial *El canto del cuco* (2013), de Robert Galbraith/J. K. Rowling. La novela se muestra atravesada por discusiones en torno a la escritura femenina, la autoría y la tematización de los roles de la mujer. Abordamos tanto la construcción de la imagen de autor como la intertextualidad donde observamos la recurrencia del motivo del disfraz.

Palabras clave

J. K. Rowling, escritura femenina, novela policial, identidad

Introducción

“¿Por qué naciste cuando la nieve caía?/ Debiste haber nacido con la llamada del Cuco/ o cuando las uvas están verdes en su racimo” dice el poema de Christina Rossetti que la novela esgrime a modo de epígrafe.¹ Al terminar la lectura de *El canto del cuco* nos preguntaremos por el sentido de esta cita: ¿la pregunta interpela a Cuco/Lula Landry, la modelo que muere sorpresivamente en medio de un ascenso meteórico hacia la fama y la fortuna? ¿Va dirigida a la intervención del detective, Cormoran Strike, que *nace* ante nuestros ojos como investigador y se pregunta más de una vez si no ha desoído algún cántico de auxilio? ¿Va dirigida a la misma novela que inicia la saga con una trágica circunstancia acaecida en una calle nevada? El poema *Canción fúnebre* de Rossetti resuena además por ser el único epígrafe de autoría femenina en la novela de Robert Galbraith; contrasta con el uso irónico de extractos de los latinos Virgilio, Plinio y Boecio para dividir la narrativa en secciones. Más allá de esto, la novela de Robert Galbraith es un policial atravesado por discusiones que, sólo a título provisorio, podríamos denominar “la cuestión de lo femenino”. La imagen de autor, la materialidad escritural, el aspecto temático y el uso de la intertextualidad en la novela son aspectos donde localizamos esa cuestión y también donde podemos observar la deconstrucción de algunos preconceptos así como la elaboración de una propuesta para dialogar con la tradición literaria y construir a sus personajes. El motivo del disfraz, que aúne estos puntos, es recurrente dentro de la novela y confiere una poética que desplaza la mirada puesta en una “esencia femenina” en la escritura hacia un abordaje de las representaciones de la mujer y una toma de postura frente al canon literario.

¿Existe una escritura femenina?

Cuando a mediados de 2013 se filtró información acerca de la identidad de Galbraith, pseudónimo de J. K. Rowling, se multiplicaron las reseñas, comentarios y análisis del libro publicado en abril del mismo año. Varias de ellas intentaron indagar en las pistas que hubieran «debido» develar que Galbraith no era en verdad un excombatiente (como afirmaban los partes de prensa del lanzamiento de la novela) y ni siquiera hombre.

En su reseña para *The New York Times*, la crítica Michiko Kakutani escribió:

1. Citamos los versos a partir de la traducción que figura en la edición en español de la novela; no obstante, en todos los casos hemos cotejado con la versión original los fragmentos que reproducimos.

After all, how many former military men are more adept writing about high fashion — describing a “clinging poison-green” Cavalli dress, vintage Ossie Clark confections and “fabby handbags” with custom-printed “detachable silk linings” — than they are about their hero’s war experiences in Afghanistan or his training in forensics? (Kakutani, 2013)

El comentario anónimo publicado en el periódico *Evening Standard* recurría a un argumento similar para hablar de la autoría de la novela:

Few readers would suppose a book so attentive to wedding rings and hairstyles, clothing and decor, was by a man either (2013).

La observación de ambos comentaristas abreva en la conocida discusión acerca de la existencia de una “escritura femenina” y su identificación con base en ciertas temáticas y técnicas.

¿Es posible postular una escritura “diferencial” respecto de la “masculina”?² La pregunta ya había sido objeto de reflexión para pensadoras feministas como Luce Irigaray, Julia Kristeva o Hélène Cixous y había obtenido una respuesta afirmativa. Cixous describió en su ensayo *La risa de la Medusa* (1975) las particularidades de la *écriture au féminin*: “la mujer debe escribirse a sí misma: debe escribir sobre mujeres y atraer a las mujeres al acto de escribir, del cual han sido ahuyentadas con tanta violencia como lo han sido de sus cuerpos”. Voces que disienten con este pensamiento y la postulación de una *escencia* femenina como diferencia manifiesta en la escritura se han pronunciado a lo largo de los años. Un caso latinoamericano es el de Josefina Ludmer (1987), para quien en todo caso lo femenino no debería ser esencialista sino des-centralizante (Medeiros-Lichem, 2006: 60). Por otro lado, la crítica chilena Nelly Richard ha revisado las discusiones al respecto: ha señalado que tradicionalmente el sintagma “escritura femenina” designaba una repartija del trabajo escritural en la cual la mujer quedaba ligada a géneros intimistas como el diario, la autobiografía, el libro de viajes así como a lo subjetivo y descriptivo. Por extensión, algunos suelen ligar esta escritura al tratamiento de temáticas consideradas de interés para lo femenino o a plantear las representaciones en torno a la mujer (Richard, 1994: 129); los comentarios sobre *El canto del cuco* que referimos parecen operar bajo esta concepción en su versión más superficial. ¿Bastaría entonces con observar el conocimiento léxico del narrador de Rowling/Galbraith sobre la alta costura? ¿Había realmente señales femeninas en la novela que delataban la ficción autoral? Bajo esta concepción, gran parte de la literatura de Manuel Puig o Pedro Lemebel se ubicarían bajo la rúbrica de la escritura femenina. No hay que menospreciar tampoco el papel que, históricamente, desempeñan editores y editoriales en la definición de la literatura y escritura femeninas en términos de una apuesta hacia un público determinado, generalmente concebido como *target*.

Es interesante que otros comentarios (Lawson, 2013) adviertan en el estilo profuso en descripciones, adjetivación y uso adverbial de Rowling un indicio estilístico que debería haber delatado la autoría encubierta. Esto supone un desplazamiento en la discusión desde el nivel temático al de los procedimientos, lo

2. Esta idea no sólo estuvo en la mente de las pensadoras feministas sino que, como afirmación rotunda, formaba parte del pensamiento del crítico italiano Benedetto Croce. Él mismo, por ejemplo, alababa la escritura de María Giuseppina Guacci con el argumento de que en la misma no se percibía su condición de mujer. Estamos claramente ante una línea de pensamiento para la cual la división masculino vs. femenino en el trabajo escritural implica una jerarquía de valores.

cual parecería correr el foco de una visión estereotípica acerca de la escritura llevada a cabo por una mujer. No obstante, Tatah (1998) nos recuerda que características como el descriptivismo se le han adjudicado a la escritura llevada a cabo por mujeres así como también se la ha acusado de “utilizar con profusión el monólogo y la voz individualista, de que no sale del mundo de la mujer y de su papel, tal como le fuera delimitado por las tradiciones de la sociedad” (Tatah, 1998). En un nivel un poco menos evidente se sigue operando bajo el preconcepto de que la identidad sexo-genérica de quién está detrás de la pluma o teclado podría ser identificada a partir de algún rasgo vertido en el texto, ya fuera temático o estilístico.

Para Richard, no bastaría con eso, pues “la crítica literaria que practica esas caracterizaciones expresivas y temáticas de ‘lo femenino’ se basa en una concepción representacional de la literatura según la cual el texto es llamado a expresar realísimamente contenido experiencial” (1994: 130).

Aquí llegamos a otro recurrente postulado en torno a la imagen de autores y autoras: la literatura representa lo que piensan, sienten o viven sus escritores. En el caso particular de las escritoras, esto reedita el vínculo ya mencionado de la escritura para con las temáticas intimistas y la experiencia personal como “memoria emotiva” o fuente de inspiración. En este carril, algunos comentaristas indicaron que la novela retomaba el tópico de la fama y el rol de la prensa ya trabajado por Rowling en, por ejemplo, la serie *Harry Potter*. Esta preocupación fue leída como un tema traducido a la ficción de *El canto del cuco* que señalaría la identidad tras el pseudónimo (Lawson, 2013).

A pesar de la falta de sustento teórico que acompaña las afirmaciones y especulaciones vertidas en las reseñas de la novela, es interesante que se haya planteado una discusión en torno a la figura de la escritora. A partir de los aportes que veremos a continuación, creemos, podemos retomar ese planteo y profundizarlo teniendo en cuenta no ya una *esencia* en la escritura sino las operaciones escriturales donde “lo femenino” se deja sentir.

Fragmentos y disfraces

Richards nos dice algo más interesante acerca del problema que venimos analizando: en lugar de postular una escritura femenina con una esencia asequible conviene pensar en la existencia de una “feminización de la escritura”, la cual “se practica cada vez que se enuncia como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna” (1994: 132). De este modo, dicha escritura podría ser ejercida por personas con identidades sexo-genéricas diversas.

Habría que indagar entonces en la escritura de Rowling y observar si esa disidencia se muestra y, por ende, si la escritora ejer-

cita el modo de escritura feminizado en el sentido que acabamos de referir. En *El canto del cuco* no es fácil ver gestos donde esa disidencia se manifieste, sobre todo a nivel técnico (narrador, formas de nombrar, et). Sin embargo, al adentrarnos en el uso de la intertextualidad observamos una serie de operaciones que feminizan la escritura. En uso del discurso citativo se puede localizar un gesto de oposición al régimen de cultura masculino-paterno enunciado por Richard; concretamente, nos referimos a la cita del poema de Rossetti y el modo en que Rowling la presenta. Beatrice Groves (2017) nos recuerda en su comentario acerca del epígrafe que “‘Christina G. Rossetti’ is what the poet called herself (and it is how she signed her name)”. Rowling escoge respetar la auto-denominación de la poeta aún cuando esa firma no coincide con la que el canon (como fuerza masculina) identificó a la autora de *Canción fúnebre*. Este gesto de disidencia se confirma cuando vemos que a Virgilio, Plinio o Boecio se los nombra del modo en que la tradición moldeó sus firmas (no con sus nombres completos, por ejemplo). Hay una suerte de rescate por parte de Rowling de la identidad agenciada por Rossetti, de su construcción de imagen autoral, así como en la novela habrá una indagación y exhumación de la compleja identidad de Lula Landry, la víctima.

El procedimiento de la cita y el epígrafe no resulta exclusivo de autoras mujeres. Sin embargo, el uso de fragmentos citados puede colocar a Rowling y su novela dentro de una serie de escritoras anglófonas en la que podríamos mencionar a Mary Shelley, George Eliot y contemporáneas de ficción policíaca como Louise Welsh o P. D. James, entre otros posibles nombres, quienes tienen en común citar escritos de hombres y torcer el sentido de los mismos. Eliot –influencia ya señalada en *Una vacante imprevista*, también de Rowling– es campeona en el uso de este procedimiento desde que tituló cada capítulo de su *Middlemarch* con epígrafes que comentaban de diverso modo la acción novelesca (Groves, 2017). Welsh, en *The Cutting Room*, seleccionó una serie de poemas decadentistas y simbolistas para revestir el grotesco y la sordidez con traje de seda en casi todos los capítulos de esa novela debut; Shelley recurrió en varias ocasiones a clásicos y a los referentes de la Ilustración para dar mayor espesor (mitológico) al conflicto de sus novelas y vestirlas con un traje sabiduría clásica que validara su práctica escrituraria (no olvidemos que la primera edición de *Frankenstein* ocultaba su identidad a raíz de las concepciones de su época sobre la autoría femenina). La polifonía estalla en estas autoras como síntoma de lo fragmentario y del disfraz que construyen por medio de las citas pues en esos extractos las tres escritoras y Rowling parecen confeccionar envolturas para su práctica escritural: la erudición que suponen las citas de todas estas autoras funcionan como comentario irónico y filosófico sobre la trama

(Eliot), como genealogía y respuesta a una tradición mitológica (Shelley) y como construcción de personajes y situaciones asociadas a una sexualidad disidente (Welsh). En ninguno de estos casos, el fragmento citado busca repetir el sentido del original o simplemente continuarlo: ante bien, el trastrocamiento del mismo parece ser la norma en estas escritoras. Con Rowling ocurre lo mismo en la cita de los latinos, en los cuales produce una momentánea reorientación de sentido o una subversión del mismo por la operación de recorte y pegado. El contraste de esta operación se cifra en el poema de Rossetti, el cual está destinado a abrir preguntas e interpretaciones diversas (no sólo irónicas, como ocurre con las citas latinas) y a reponer la imagen autoral de la poeta.

El uso del intertexto epigráfico parece servir también como disfraz que nos invita a indagar en lo que hay detrás de ellos. Los epígrafes latinos de Rowling/Galbraith apuntan a la dimensión temática de la narración: son trajes vistosos como la elegante ropa de un diseñador londinense que atraviesa momentos de la pesquisa detectivesca de Cormoran Strike. Si sólo el contenido de la cita fuera lo importante ¿por qué se molesta la autora en incluir tanto la versión en latín como la traducción de las mismas en las portadillas de cada sección? Este gesto no tiene continuidad en las escrituras de Rowling: ya en *Harry Potter y las reliquias de la muerte* la autoría había citado a un clásico (Esquilo) pero lo había hecho exclusivamente por medio de una traducción. El latín, asociado a los autores masculinos referidos, es el tejido de lentejuelas de un vestido llamativo que esconde las intrigas del caso policíaco narrado, las cáscaras de la fama. El fragmento de Christina G. Rossetti, entonces, expresa un uso diferente, una forma empática y sincera de pronunciarse en torno a lo que ocurre en la novela.

De las autoras en cuya serie colocamos a Rowling pueden extraerse algunos puntos más en común. De Welsh se podría haber argüido su descripción de la decoración de interiores y ropa como un síntoma de femineidad escritural, del mismo modo en que Kakutani habló de Rowling. Sin embargo, la afirmación caería al comprobar que *The Cutting Room* (así como otras de sus novelas) están narradas por personajes masculinos y al notar el modo en que su narrativa juega constantemente con la *performance* de lo masculino y lo femenino cuando recurre a personajes de sexualidades disidentes. La autoría encubierta, por otro lado, nos remite precisamente a Eliot como uno de sus principales exponentes.

El uso de seudónimos para publicar ha sido una situación ligada recurrentemente a muchas escritoras, en especial durante el siglo XIX. La autoría encubierta nos permite indagar en la escritura feminizada ya no desde la temática o la técnica sino desde las representaciones autorales. En muchas escritoras de-

cimonónicas el pudor y el temor a la exposición pública marcó sus trayectorias; el campo editorial respondió subdividiendo el trabajo escritural y construyendo perfiles de autoría acordes a la *doxa* y funcionales a los cambios del mercado. Rowling no se enfrenta a los mismos problemas (pues es ya una escritora con una inserción en el campo) pero su adopción de dicha estrategia no deja de ser elocuente. En entrevistas afirmó que prefirió publicar *El canto del cuco* bajo un seudónimo para librarse de la presión de las expectativas que sufría tras el éxito de *Harry Potter*. Hannah Aroni (2015) recuerda que el uso de un seudónimo fue parte de su ingreso al mundo editorial pues “J. K.” es el producto de una decisión editorial marcada por representaciones sobre lo femenino y lo masculino: a mediados de los 90, el mercado editorial consideraba que los lectores juveniles varones no iban a interesarse en un libro firmado por una mujer. “J. K.” nace como un modo de “neutralizar” la identidad de Rowling. No es poco significativo que para escribir dentro de un género como el policial, marcado en su vertiente clásica por Agatha Christie y en la *noir* por escritores como Hammet y Chandler, Rowling eligiera un seudónimo masculino, quizá, nuevamente, para jugar con las expectativas del lector respecto del autor y lo que sería capaz de escribir en una trama policial. Quizá una novela policial escrita por un Robert Galbraith parecería insertarse más cómodamente en la tradición del policial negro o duro ante los ojos de los editores y el público; la realidad es que Rowling orienta su novela hacia el clásico detective privado que sigue más bien los pasos de los clásicos del policial de enigma.

Retomo palabras de Aroni:

Before her success profoundly affected our beliefs about what young adults would read and who they would listen to, she was told to mask her gender if she wanted to gain a substantial male readership. Perhaps, in becoming Robert Galbraith, in creating a world and a voice that would not alienate male readers, she planned to pull a *Mad Max* all along, using genre convention as a Trojan horse to tell a story that would lead readers to consider perspectives they might not willingly consider if they were written under a woman's name.

Aroni vincula el uso del seudónimo con la construcción de la voz narrativa y las focalizaciones como formas de un disfraz que Rowling se habría calzado para esta novela. En su análisis, la investigadora comenta que con el avance de las entregas de la serie *Strike*, la voz autoral que parecía recaer en algunas visionas estereotipadamente masculinas se revelan como una elaboración que la autora habría planificado ir desestructurando progresivamente. Siguiendo con el razonamiento de Aroni, en *El canto del cuco* podrían localizarse dos decisiones artísticas que preanuncian ese cambio en el discurso patriarcal: el uso de la focalización y el de una referencia a Alfred Tennyson.

En *Harry Potter*, la focalización del narrador en tercera persona se mantuvo casi siempre en Harry salvo por los contados capítulos donde él no se encontraba presente como personaje dentro de la diégesis. En *Una vacante imprevista*, siguiendo a Elliot en *Middlemarch*, escogió una focalización múltiple para dar cuenta del tejido social que componían los personajes del pueblito de Pagford. En *El canto del cuco*, el narrador vuelve a ser una tercera persona pero adopta un modo de focalización más cercano al de *El molino del Floss*, también de Eliot: allí el foco se intercalaba entre Tom y Maggie Tulliver; aquí, entre Cormoran y Robin, su secretaria. Ambos intentan ocultar comportamientos e información ante el otro pero la focalización delata que cada uno sabe más de lo que dice al otro. Esa equiparación en la técnica es una resolución (quizá provisoria dado que la serie de novelas no está concluida) que parece señalar cierto equiparamiento discursivo; más aún, Robin se involucra progresivamente en las investigaciones de Strike y deja de ser un personaje expectante.

La cita de Tennyson y su “Ulises”, personaje prototípico de masculinidad, parece volver sobre el disfraz como técnica y motivo; la referencia a ese poema actúa como un contrapunto de la cita de Rossetti: ambos son autores ingleses decimonónicos y dialogan con la construcción de los personajes de Rowling con la diferencia de que, nuevamente, la cita del escritor está orientada hacia un sentido más unívoco y generado por la operación extractiva. La llamada que el poema de Rossetti abre, en caso de referirse a Strike, se cierra con “Ulises”: Strike es un Ulises que sí escucha el canto de las sirenas, como veremos más adelante.

En la última página de la novela, Cormoran recuerda el poema sobre el héroe griego y el verso “I am become a name”. Resuelto el primer caso de la novela, Strike parece haber refaccionado ese quiebre que suponen su vida amorosa y la pierna que le falta tras su pasado en Afganistán; como el Ulises de Tennyson, quien había regresado a Ítaca y mostraba su insatisfacción allí, Cormoran había vuelto a Londres para quedar en un lugar indefinido luego de su amputación y de su crisis de pareja con Charlotte. El caso funciona como una vía de agenciamiento identitario para Strike (además de solucionar sus problemas económicos): se forja una identidad, un nombre como detective. El gesto es doble: va hacia el interior de la narración (se vuelve entonces un investigador popular con más casos en su horizonte) y hacia la tradición literaria en tanto inicia una serie de novelas. El disfraz como motivo y técnica asociado a lo femenino parece alcanzarlo, pues ese verso, originalmente enmarcado en un poema celebratorio de hazañas masculinas, se tiñe por la operación de corte y pegado de una tonalidad nueva. Strike tampoco es un personaje de identidad fija, y monolítica del discurso masculino sino que se muestra en proceso. Hay algo en este comentario que cierra la novela y que parece señalar quizá no un disenso como el

que Richards mencionaba para la feminización escritural pero sí un proceso de fracturas y suturas en la construcción del personaje que, según Aroni (2015), se manifiesta en las siguientes novelas con cambios en el narrador y la focalización. Si la *performance* usual de lo masculino está ligada a la unidad, racionalidad, lo incólume y duro, Strike parece tener un momento de fuga. Es cierto que Strike parece en un principio el detective duro del *noir* y la *hard-boiled novel* pero no usa su corpulencia sino su capacidad analítica. Su prótesis es un recordatorio de la fragilidad de su cuerpo. De un modo similar, Robin “se hace un nombre” como su jefe al descubrir no solo su interés sino su talento para la criminología.

Algunas pérdidas son más trágicas que otras

El seudónimo que marca toda una tradición de escritura practicada por mujeres, se traslada como modalidad del disfraz al plano diegético de *El canto del cuco*: Cuco, Sticks, Guy así como otros apodos de carácter peyorativo identifican a los personajes de la novela. Algunos habitan esos apelativos como Guy, quien realiza una *performance* de su identidad de género y utiliza ese nombre para diferenciarse de su pasado como Kevin. Lula también elige tanto “Cuco” como el apellido materno para darse a conocer a los flashes de la prensa ya que su apellido paterno le trae malos recuerdos. El cuco de Rowling se labra una identidad como la Christina G. Rossetti que también escribió sobre un cuco.

El motivo del disfraz puede verse también en la *performance* de las identidades de género, ese concepto tan caro a los estudios feministas y *queer*. La novela no parece poner tanto el foco sobre la *performance* de una femineidad tradicional como forma de alienación. Robin se identifica con la femineidad tradicional (con un énfasis en el trabajo sobre su imagen, la aspiración de formar una familia) y esto no parece ser un aspecto problemático dado que conjuga esa construcción con una búsqueda personal como profesional que la lleva a trabajar con Strike. La pluma de Rowling se vuelve más filosa contra las esposas adineradas que compran vestidos de un “verde venenoso” y atestan sus vidas “vacías” con maledicencias y atracones de compra (Aroni). Sin embargo, hay un aspecto más inquietante que *El canto del cuco* busca asir y radica en la vertiente pública de esas *performances* y en quienes quedan por fuera de las mismas en el juego se “ser mujer”. Si bien no estamos ante una novela que discurra acerca del femicidio y sus matrices socioculturales, sí existe un planteo acerca de la muerte femenina ante el ojo de los otros.

Cerca del final de la narración, Strike medita acerca de su investigación y no puede evitar pensar en el destino de tres mujeres que ha conocido y el terrible hilo que une a las tres en la muerte:

[...] no podía evitar ver a su madre como una hermana espiritual de la chica hermosa necesitada y depresiva que había caído destrozada sobre una calle helada y de la sencilla marginada sin hogar que ahora estaba en la fría morgue. Leda, Lula y Rochelle no habían sido mujeres como Lucy ni como su tía Joan. No habían mostrado la lógica precaución ante la violencia y el azar, no se habían atado a la vida con hipotecas y trabajos voluntarios, la seguridad de un esposo y personas a su cargo de rostros limpios. Sus muertes por tanto no estaban catalogadas como “trágicas”, del mismo modo que las de las amas de casa serias y respetables (2013: 592).

Nuevamente el disfraz: ni la *performance* femenina de Lula como supermodelo con un estándar de belleza tradicional hace que su muerte fuera tan “trágica y lamentable” como la de quien conjugó esa imagen pública con la de la “mujer realizada” con su casa y familia perfecta. Leda escogió ser una madre diferente, con un estilo de vida alternativo y murió en el anonimato. Rochelle muestra que la opresión de clase también pesa sobre el cuerpo femenino como una variable más. La novela parece concluir que la *performance* del género tiene una repartija desigual ante los ojos del resto, de la *doxa* que observa a través de la lente de la cámara y las primeras planas del periódico. Apartarse del guión puede tener como precio la disminución del valor de cambio de la vida. La supermodelo murió joven y será pasto del olvido cuando los medios se cansen de ella; la madre “falló” en su función “más importante”; la amiga era una desconocida de los sectores populares, sin familia ni ayuda. Sólo la mujer que juega mejor con esa “lógica precaución ante la violencia y el azar”, quien interpreta el papel asignado a la mujer (como si su interpretación fuera independiente de factores de clase, edad u otros) puede reclamar que su asesinato o muerte accidental sea “trágica”. No todos los disfraces son iguales.

Si Strike es el Ulises, decíamos, es el que escucha en esa reflexión el canto de las sirenas. Solo que aquí las sirenas no son esas brujas marítimas que intentan llevarlo a su perdición (dentro del código de la novela policíaca, la *femme fatale*) sino las mujeres señaladas como alteridad y separadas del grueso del cuerpo social. Este razonamiento de Strike parece ser otro pequeño punto de fuga dentro de la saga detectivesca de Rowling. “Los muertos solo podrían hablar a través de las bocas de quienes dejan atrás”, nos dice también el narrador. Quizá esa rescate, esa exhumación de las voces de los muertos es la que Strike ejercita en ese pasaje para hacer gritar a esas tres mujeres que no solo cayeron ante la mano de un criminal sino una segunda vez ante la indiferencia consensuada de la *doxa* que las somete como mercancías.

A modo de conclusión

Como observamos a lo largo de este artículo, la recurrencia del disfraz como hilo conductor de procedimientos, temas y recepción de *El canto del cuco* nos permite advertir que Rowling elabora esta obra de modo tal que comienza a posicionarse

frente a varias tradiciones literarias (la de la novela policial, la literatura asociada a escritores y el canon clásico como fuerza masculina) valiéndose de estrategias donde produce puntos de fuga y cambios de sentido (la intertextualidad, las reflexiones del protagonista).

En lugar de centrarnos en la “esencia” diferencial de su escritura, la atención a los modos en que establece disensos con ciertas formas de pensamiento y escritura nos permite observar el modo en que su *best-seller* construye una identidad propia con zonas porosas por donde pueden colarse algunas formas de disidencia.

Referencias bibliográficas

- Anónimo (2013). “Salute a good new gumshoe - and a really great London novel, to boot”. *Evening Standard*, 18 de Julio. Recuperado de <https://goo.gl/gkYJQv>
- Aroni, Hannah (2015). “Sexism, crime fiction and JK Rowling’s ‘Career of Evil’”. *Overland*. Recuperado de <https://goo.gl/rhycJd>
- Cixou, Hélène(1975). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Collin, Joe (2013). “What did the critics really think of “Cuckoo’s Calling” (before they knew it was by J K Rowling)?”. *News Stateman*, 13 de Julio. Recuperado de <https://goo.gl/Ejxgi2>
- Galbraith, Robert (2013). *El canto del cuco*. Madrid: Emecé.
- Groves, Beatrice (2017). “Literary Allusion in ‘The Cuckoo’s Calling’ – Part 1: Christina Rossetti’s ‘A Dirge’”. *Mugglenet*. Recuperado de <https://goo.gl/8PwrUs>
- Kakutani, Michiko (2013). “A Murder Is Solved, a Sleuth Is Born”. *The New York Times*, 29 de julio. Recuperado de <https://goo.gl/nMNCQu>
- Lawson, Mark (2013). “The Cuckoo’s Calling by Robert Galbraith – review”. *The Guardian*, 28 de julio. Recuperado de <https://goo.gl/aBBogeg>
- Ludmer, Josefina (1987). “El espejo universal y la perversión de la fórmula”, en *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura femenina latinoamericana 1987*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Medeiros-Lichem, María Teresa (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, Nelly (1994). “Tiene sexo al escritura?”. *Debate Feminista*, 9, pp. 127-139.
- Tatah, Fatima (1998). “El concepto de escritura femenina”. *Revista Meah*, 47, pp. 383-388.