



## Reconfiguraciones del género negro: el *true crime* y las nuevas expresiones de la violencia en dos obras artísticas latinoamericanas contemporáneas

*Silvia Beatriz Fernández*

Universidad Autónoma de Querétaro  
silvia.beatriz.fernandez.22@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9117-0835>

*Mary Carmen Garduño Rodríguez*

Universidad Autónoma de Querétaro  
marygard.orme@gmail.com

Recibido: 29/09/2025

Aceptado: 24/11/2025

**Resumen:** En este artículo se exploran las nuevas formas narrativas del género negro en la literatura y fotografía contemporáneas. Tal género, antes conocido como la novela de crimen, ha tenido un desarrollo notorio y acelerado a tenor de los cambios sociales de las últimas décadas. De esta manera, la propuesta es prescindir de la idea del crimen como caso aislado, para entenderlo como un elemento más que brota de la misma dimensión social y que, por lo tanto, apela a una reflexión ética afianzada en el respeto y la responsabilidad. Para lo anterior, se analiza la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, y el fotolibro *El jardín de mi padre* (2020), del artista colombiano Luis Carlos Tovar. En estos trabajos se advierte un giro en la interpretación del crimen en Latinoamérica, que linda con la presencia de violencias arraigadas en la estructura política y que son descritas por los familiares de las víctimas. A partir de la filosofía, la literatura social y los estudios visuales, se busca evidenciar el papel que juega el testimonio o la crónica en las construcciones artísticas de la crueldad y el terror. Lo anterior, con la finalidad de visibilizar las aportaciones estéticas y éticas del *true crime* pertinentes al ámbito del arte latinoamericano y de las diversas manifestaciones culturales.

**Palabras clave:** *true crime*; respeto; violencia; literatura; fotografía.

### Reconfigurations of the Noir Genre: True Crime and New Expressions of Violence in Two Contemporary Latin American Artistic Works

**Abstract:** This article explores the new narrative forms of the noir genre in contemporary literature and photography. Formerly known as crime fiction, this genre has undergone a significant and accelerated development in response to the social changes of recent decades. The proposal, therefore, is to move beyond the notion of crime as an isolated incident and instead understand it as an element that emerges from the very fabric of society, thus calling for an ethical reflection grounded in respect and responsibility. To this end, the article analyzes the novel *El invencible verano de Liliana* (2021), by Mexican author

Cristina Rivera Garza, and the photobook *El jardín de mi padre* (2020), by Colombian artist Luis Carlos Tovar. These works reveal a shift in the interpretation of crime in Latin America, one that touches upon forms of violence rooted in political structures and narrated by the victims' relatives. Drawing on philosophy, social literature, and visual studies, the article aims to highlight the role of testimony and chronicle in the artistic construction of cruelty and terror. Ultimately, the goal is to make visible the ethical and aesthetic contributions of true crime to Latin American art and its diverse cultural manifestations.

**Keywords:** true crime; respect; violence; literature; photography.

## Reconfigurações do gênero noir: o true crime e as novas expressões da violência em duas obras artísticas latino-americanas contemporâneas

**Resumo:** Este artigo investiga as novas formas narrativas do gênero *noir* na literatura e na fotografia contemporâneas. Anteriormente conhecido como romance policial, esse gênero tem passado por um desenvolvimento notável e acelerado, impulsionado pelas transformações sociais das últimas décadas. A proposta, portanto, é superar a ideia do crime como um caso isolado, para compreendê-lo como um elemento que emerge da própria dimensão social, suscitando uma reflexão ética fundamentada no respeito e na responsabilidade. Para tanto, são analisadas a obra *El invencible verano de Liliana* (2021), da escritora mexicana Cristina Rivera Garza, e o fotolivro *El jardín de mi padre* (2020), do artista colombiano Luis Carlos Tovar. Essas obras evidenciam uma mudança na interpretação do crime na América Latina, aproximando-se de violências enraizadas nas estruturas políticas e narradas pelos familiares das vítimas. A partir da filosofia, da literatura social e dos estudos visuais, busca-se evidenciar o papel do testemunho e da crônica nas construções artísticas da crueldade e do terror. O objetivo final é dar visibilidade às contribuições estéticas e éticas do *true crime* no campo da arte latino-americana e de suas diversas manifestações culturais.

**Palavras-chave:** *true crime*; respeito; violência; literatura; fotografia.

## Introducción

En el presente trabajo se analizarán dos obras que manifiestan una nueva manera de narrar el género negro. La primera es la novela *El invencible verano de Liliana* (2021), escrita por la mexicana Cristina Rivera Garza, y en la que narra el feminicidio de su hermana en 1990, a partir de diversos testimonios recolectados entre amigos y familiares, como cartas, el diario de su hermana, pláticas con vecinos, etcétera. Este texto forma parte de una narrativa que se enfoca en contar la historia desde una perspectiva centrada en la víctima y no en el asesino, como una forma de protesta hacia el protagonismo que tiene el agresor en los textos de crimen. En este sentido, nos hallamos ante una obra de un formato novedoso, que ha recibido críticas ambivalentes dentro del campo literario. Además, ha marcado la diferencia en la manera de contar la violencia como la conocíamos hasta ahora.

La segunda es *El jardín de mi padre* (2020), del artista colombiano Luis Carlos Tovar, en la que se narra el secuestro de su padre por parte de la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en 1980. Al igual que Rivera Garza, Tovar recolecta documentos y registros sobre el suceso y, además, utiliza como detonador narrativo una fotografía Polaroid

que la guerrilla envió a su familia para dar constancia del secuestro. Tovar también interviene los materiales con distintos objetos naturales para mostrar el caso a partir de la óptica de los afectados y no desde la de los agresores. Debido a sus estrategias, este fotolibro es un caso en el que miramos la violencia desde una visualidad irreductible al registro gráfico o a la prensa sensacionalista.

Ambos libros tienen importantes puntos de convergencia porque visualizan la violencia desde un formato distinto a los precedentes, tanto en el ámbito literario como en el fotográfico. Los dos parten de una experiencia familiar que acaeció dentro de su cotidianidad, y también se sirven de la recolección de documentos a los que, posteriormente, dan una estructura en el orden del terror que apuntala más hacia lo humano que a lo policíaco. Sin embargo, no por ello se deja de lado la crítica social ante instituciones legislativas o grupos políticos paraestatales. Por ejemplo, Rivera Garza denuncia la inoperancia del sistema judicial mexicano respecto a los feminicidios debido a que archivaron el caso de Liliana y obstaculizaron cualquier seguimiento: «Algunos [expedientes] se van al archivo de concentración, cierto, pero incluso ahí su tiempo es limitado, (...). No crean ni por un minuto que los expedientes viven para siempre» (Rivera Garza, 2021, p. 34). Por su parte, Tovar (2020) cuestiona el funcionamiento de las guerrillas en tanto organizaciones en las que los mismos integrantes están en condiciones que hacen imposible su real comprensión de la ideología con la que pretenden adoctrinar a sus víctimas y validar sus actos.

Para estudiar estas dos obras recurriremos a una selección teórica en la que los comportamientos sociales se ven reflejados en las manifestaciones artísticas analizadas. Para contextualizar el texto de Rivera Garza recurriremos al libro *La guerra contra las mujeres* (2016), de la antropóloga argentina Rita Segato, en el que explica la manera en la que funciona la violencia estructural dentro de un Estado atravesado por la corrupción y el narcotráfico. En *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), Segato se enfoca en el análisis de la feminización de los cuerpos violentados. Emplearemos, a su vez, un texto y una entrevista a la filósofa y antropóloga Sayak Valencia, quien cuestiona las diferentes opresiones que operan en una cultura capitalista y, a la vez, «le dan la vuelta para observar esta díada desde perspectivas inéditas, perspectivas que son capaces de producir e imaginar nuevas modalidades del uso del cuerpo, del poder y del deseo» (Valencia Triana, 2010, p. 10). También recurriremos a Josefina Ludmer (2010), porque se enfoca en el estudio de los nuevos paradigmas literarios, con énfasis en la diferencia entre ficción y no ficción, a partir de las narrativas emergentes.

En el caso del análisis fotográfico, recurriremos a las tesis sobre la violencia del filósofo francés René Girard expuestas en su obra *Veo a Satán caer como el relámpago* (1999). Ahí, el autor propone a la violencia como un círculo mimético y ofrece un esquema externo en el que es posible identificar la inocencia de las víctimas, así como reconocer el papel que juegan los criminales. Igualmente, nos serviremos de *Imágenes pese a todo* (2004) y *Arde la imagen* (2012), de Didi-Huberman, para especificar los fines de la estrategia visual que propone Tovar, especialmente los que conciernen al rescate del testimonio de su padre y a las aportaciones estéticas en la narratividad del crimen.

La selección de teóricos que proponemos representa un compromiso ético ante las situaciones de violencia que analizan críticamente a partir de la filosofía, la antropología, los estudios visuales y la crítica social literaria. Por ello, revisaremos los libros a partir de esta metodología interdisciplinaria para evidenciar su integralidad y postular una serie de concatenaciones entre la comprensión de la violencia y el terror que se filtra en la literatura y la fotografía. Asimismo, postulamos que el análisis de estas obras puede ser leído como una expresión cultural diferente con respecto a las manifestaciones previas, que ofrecían un tratamiento de la violencia atravesado por la ficción, en el caso de la literatura, o por el mero registro de la violencia real, en el caso de la fotografía. Con respecto a esto, si bien ambos medios son expresiones con desarrollos y marcos referenciales disímiles, intentaremos marcar ciertas colindancias que nos permitirán transitar entre sus categorías estéticas sin perder la línea que las congrega.

## De la ficción a la crónica literaria: *El invencible verano de Liliana* (2021)

La aparición del texto de Cristina Rivera Garza constituye un hito en la literatura contemporánea latinoamericana al abrir territorios hasta entonces inexplorados dentro de las categorías literarias convencionales. En primer lugar, su planteamiento tiene un trasfondo ético: hacer una denuncia social y, a la vez, cuestionar a un Estado ineficiente en materia de justicia con respecto a los crímenes cometidos cada vez con mayor frecuencia contra las mujeres. Su prosa no se ajusta a una categoría específica. El texto explora la crónica, pero también la narración ficcionalizada de la experiencia de Liliana, de manera que ambos elementos se encuentran conectados dentro de la novela. También incorpora elementos testimoniales por medio de cartas de familiares y amigos, algunos con tintes poéticos, o incluso fotografías de dibujos y escritos con la letra de quienes las escribieron. Por estas razones, podemos corroborar que el texto contiene una mezcla de variantes de la literatura y el periodismo documental.

Los recursos empleados por Rivera Garza dan cuenta de una variación en el formato narrativo que toma elementos de otras disciplinas, y que cobra relevancia a partir del auge de las redes sociales y de las plataformas de *streaming*. De modo que somos testigos de una concepción de la realidad atravesada por diversos tipos de visualidad. El *true crime* es definido por Marta Sánchez-Esparza como:

Un género narrativo caracterizado por la investigación y reconstrucción de crímenes y escándalos reales (...), emplea como fuente el relato periodístico, ampliando su capacidad de explicar de forma comprensible historias complejas; en este género se identifican, también, elementos de un eje dramático básico que lo hace fácilmente trasladable de un género a otro, de un lenguaje a otro y, por tanto, de un formato a otro (Sánchez-Esparza et al., 2023, p. 19).

Como antecedente de la incursión de Rivera Garza en una diversidad textual, y para desarrollar el contexto en el que ella escribe, vale la pena mencionar que en su novela *El mal de la taiga* (2012) «es posible apreciar la aparición de algunos espejos discursivos dispuestos para propiciar la hibridación de contenidos» (Velasco, 2022, p. 141). Aquí podemos rastrear el germen de una propuesta diversa y fluida que busca diferenciarse del resto de obras contemporáneas, pues anexa elementos de otras disciplinas. Para Nely Maldonado, dicha novela emplea una «puesta en movimiento del archivo, volcando también la mirada hacia el lugar de los objetos y de la escritura, es decir, de esos otros restos que también son huellas de memoria» (2025, p. 600). Así, la novela integrará diversos materiales artísticos que, si bien son elementos propios de una autobiografía, se conjugan con voces de diversos géneros, revelando así una literatura híbrida.

Si ya desde 2012 la búsqueda de Rivera Garza se presentaba novedosa en tanto a los movimientos fluctuantes entre géneros, más adelante esto se pondrá en evidencia con una serie de «transformaciones que ha experimentado la narrativa policial en Hispanoamérica, al desentrañar —desde la transgresión de sus habituales recursos literarios— el sentido de espacios en blanco alusivos a una desaparición» (Velasco, 2022, p. 143). Como veremos más adelante, este es uno de los recursos empleados por la escritora mexicana en *El invencible verano de Liliana*, en el que deja en reposo al asesino, lo quita de la escena, para poner bajo el reflector la experiencia y el testimonio de la víctima. Este recurso le costó a la autora numerosas críticas, pero a la vez la constituyó como una personalidad literaria capaz de enfrentar los lugares comunes y esquemas del canon literario universal.

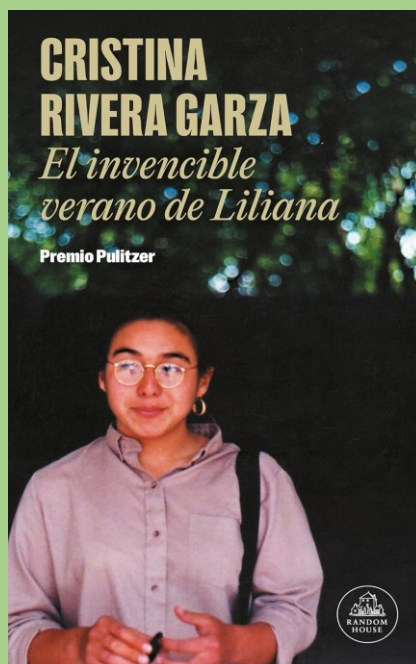


Fig. 1. Edición española de *El invencible...*

Para darle un contexto al caso de Liliana, quien fue la hermana de Cristina Rivera Garza y el personaje central de su obra, diremos que la violencia que vivió es parte de un constructo social que cada vez aumenta y que se propaga sin control. En la novela, la autora describe la tipificación de feminicidio en 2012:

A gran parte de los feminicidios que se cometieron antes de esa fecha se les llamó crímenes de pasión. Se le llamó andaba en malos pasos. Se le llamó ¿para qué se viste así? Se le llamó una mujer siempre tiene que darse su lugar (Rivera Garza, 2021, p. 34).

De este modo, propone una manera novedosa de representar una historia que implica una multiplicidad de voces, que además, hablan desde los elementos testimoniales por medio de palabra escrita, pero también en forma de poesía e imágenes. Esta fusión nos lleva a plantearnos una mirada crítica, más cercana a las experiencias de los personajes.

En este tipo de literatura, el personaje —en este caso Liliana— cobra vida a partir de su entorno y no desde la mirada del asesino, como sucediera en la novela latinoamericana tradicional de crimen, por ejemplo, en la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato, o en el cuento «Cleotilde», de Juan Rulfo. No se intenta descubrir el porqué del hecho, no se trabaja con problemas mentales o traumas infantiles del femicida, su figura se mantiene en la oscuridad y el silencio, decisión que la autora defenderá a rajatabla: «Es necesario conocer los nombres y recordar los lugares donde las víctimas de feminicidio dejaron su huella en la Tierra» («Tundieron a Felipe Garrido», 2022, párr. 8). Notamos que en esta afirmación existe un señalamiento de la autora por distinguir la decisión del narrador, quien a pesar de fallar ante los deseos de un público acostumbrado al amarillismo quita del foco central al perpetrador del asesinato para prestar atención a las voces de las víctimas. Este recurso resulta fundamental en la literatura de crimen, por lo que se inscribe como una contribución importante en la novela negra.

Al respecto, la antropóloga Rita Segato teorizó durante algunos años acerca de la creciente ola de feminicidios y los describió como un «pacto entre caballeros» con niveles de sadismo cada vez más altos. En *Contra-pedagogías de la crueldad*, afirma: «Me refiero a (...) instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible, comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital» (Segato, 2018, p. 11). Así, el cuerpo de la mujer, pero sobre todo el cuerpo de jóvenes de cierto nivel económico, como lo era Liliana,

pasaría a ser una entidad que opera como mercancía de consumo, fuerza de trabajo o inclusive la «carne de cañón», en tanto que sirve para afianzar los pactos entre grupos de poder.

Siguiendo esta línea de pensamiento, para Sayak Valencia nos encontramos con un sistema que deviene el predominio del más fuerte, a lo que ella añade la subcategoría *gore*, es decir: «La forma material de explotación que va atravesada de colonialismo, machismo, sexismo» (Díaz Hernández, 2020, p. 7). De este modo, el texto de Rivera Garza no solo se mueve entre distintos formatos dentro del campo de la literatura, sino que también viene a dismantelar una red orgánica y multifactorial que no procede de un centro específico, sino que está arraigada en la cultura. Con un lenguaje poético que incorpora elementos literarios, la autora expresa:

Mientras nos arrastrábamos por debajo de las sombras de los días, se multiplicaron las muertes, se cernió sobre todo México la sangre de tantas, los sueños y las células de tantas, sus risas, sus dientes, y los asesinos continuaron huyendo, prófugos de leyes que no existían y de cárceles que eran para todos excepto para ellos, que contaron desde siempre con el beneplácito de la duda (Rivera Garza, 2021, p. 43).

Así, nos encontramos frente a un cambio relevante en la literatura que vale la pena destacar. Un ejemplo de la resistencia que despierta en una parte del público conservador, un público que todavía reclama la prevalencia e importancia del autor del crimen por sobre la víctima, podemos encontrarlo en la entrega del Premio Xavier Villarrutia de Escritores 2021, en la que el escritor Felipe Garrido corrige y aconseja a la autora que hable más del asesino, con el argumento de que es un aspecto más interesante: «Comprendo la repulsión de Cristina por el asesino de su hermana, pero como lector me intriga ese personaje» («Tundieron a Felipe Garrido», 2022, párr. 6), a lo que ella responde: «Tenemos que verlas siempre a ellas, no a sus asesinos. A ellos los vemos en todos lados, ellos tienen demasiada prensa» («Tundieron a Felipe Garrido, 2022, párr. 8). Después de estos comentarios, durante la entrega del premio quedó evidenciado el morbo o curiosidad que despiertan los asesinos como personajes literarios, y también quedó asentada la negativa de Rivera Garza a incluirlo en su obra.

De este modo, su discurso se diversifica, apelando a «un tipo de mirada que activa las memorias desde otra situacionalidad» (Maldonado Escoto, 2025, p. 599). Así, la novela *El invencible verano de Liliana* transita entre los márgenes del *true crime*, los bordea y los traspasa, empleando estrategias mixtas, tanto la denuncia social como recursos ensayísticos, crónicas de archivo y fragmentos narrativos, al tiempo que incorpora formatos diversos como la narración, la poesía, el ensayo y las expresiones digitales. Dicha literatura híbrida difumina las fronteras entre los géneros literarios, añadiendo, además, un posicionamiento crítico de género que marca una diferencia fundamental en cuanto a la agencia de las mujeres en la literatura. Además de romper con los límites de la tradición en la novela de crimen, busca evidenciar la violencia mediante otros recursos artísticos. Volviendo a los ejemplos en los que la voz inicial es la del asesino (recurso que facilita y propone la identificación con él y su situación peculiar), *El invencible verano de Liliana* redefine el límite y establece un posicionamiento político que reivindica a las voces subalternas; humanizar al fantasma que, durante el surgimiento del gótico, habría permanecido en la frontera de lo desconocido, despersonalizado e impune frente a su víctima, para otorgar luz y color a personajes fundamentales de la ficción y de la no ficción.

## Del ocultamiento mítico a la revelación fotográfica en el arte: *El jardín de mi padre* (2020)

La estructura poética con la que el libro *El jardín de mi padre*, de Luis Carlos Tovar, exhibe la violencia del secuestro puede comprenderse como un mecanismo análogo al descrito por René Girard en su obra *Veo a Satán caer como el relámpago*. En líneas generales, el argumento de este

autor es que la violencia tiene una estructura esencialmente oculta que no puede ser vista si solo se recurre a la mitología (Girard, 2002, p. 192). Por el contrario, solo puede visibilizarse a partir de la revelación y exhibición que de ella hacen textos externos que, para Girard, son los evangelios. Por esta razón, y solamente al quedar exhibidos como un guante al revés, los elementos de la mitología sacan a la luz su carácter violento, que permanecía oculto dentro de ella misma. En lo siguiente, proponemos que el fotolibro de Tovar también puede ser un punto externo, hecho esencialmente para revelar el carácter injustificado del secuestro de su padre, su violencia, toda vez que reelabora el material testimonial del suceso y lo integra a una nueva narrativa que lo deslegitima.

La fotografía cumplió un papel esencial en el secuestro del padre de Tovar, porque los delincuentes enviaron a la familia una polaroid en la que aparecía con vida. El artista comenta que saber de su existencia fue uno de los motivos por los que realizó el fotolibro (Tovar, 2020). En este sentido, el artista se sirvió del material proporcionado por los secuestradores para revelar, a través de él, la manera en la que estos se encontraban sumergidos en algo similar a lo que Girard entiende como «apasionamiento mimético» (2002, p. 16). Dicho de otra manera, fueron los mismos secuestradores quienes aportaron el material que, posteriormente, serviría como el detonador creativo de una pieza que los deslegitima.

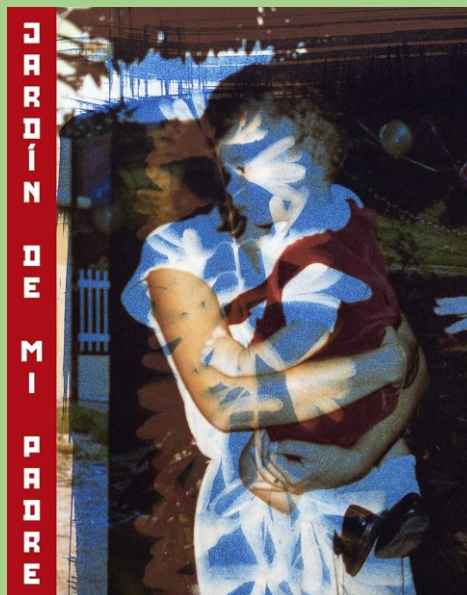


Fig. 2. Portada de *El jardín de mi padre*

Respecto al apasionamiento mimético, Girard considera que una de las características fundamentales de esta violencia mitológica/diabólica es que son sus propias acciones las que provocan su misma exhibición: «Solo Satán podía poner en marcha, sin la menor sospecha por su parte, el proceso de su propia destrucción» (2002, p. 196). Por esta razón, el autor insiste en que es la misma participación de la violencia la que, finalmente, desencadena su posterior develamiento. De ahí que sean los criminales quienes terminan por ser burlados, pues, en caso de saber el desenlace, «no habrían alentado la crucifixión, sino, al contrario, se habrían opuesto a ella con todas sus fuerzas» (Girard, 2002, p. 194). Por lo anterior, vemos que el esquema es el mismo en el caso de la pieza de Tovar, debido a la participación de los victimarios como productores del material fotográfico en el seno del secuestro, es decir, como una certificación del acto realizado del que ignoraban el destino que tendría como material para el artista. Aquí cabe inferir si, en caso de saber este destino, hubieran optado por tomar esa fotografía o por otro medio, uno que no pudiera ser utilizado posteriormente para su exhibición.

De igual modo, en el fotolibro se cumple el papel de la víctima que distingue a la mitología de los Evangelios. Mientras que en los primeros se trata de alguien culpable sobre quien recae la ola colectiva de violencia que termina en su sacrificio, en los segundos se trata de una víctima esencialmente inocente (Girard, 2002, p. 16). Así, la «ocultación violenta de la violencia» (Girard, 2002, p. 16) hace que los primeros estén imposibilitados para distinguir la inocencia de sus víctimas. Girard se refiere a esta ceguera como el «mecanismo victimario» (2002, p. 190) revelado en los Evangelios, pues la figura de Cristo se centra en el «poder revelador de sus palabras y, sobre todo, de su muerte libremente aceptada» (2002, p. 16). De esta manera, hay una contraposición entre la mitología y los Evangelios: en la primera, la víctima no puede ser juzgada como inocente, pues carece de esa posibilidad, y en la segunda se abre la posibilidad de un juicio ético que reconozca su inocencia.

En la misma clave, la obra de Tovar se dedica a mostrar la doble inocencia de su padre y, por lo tanto, a subrayar el doble carácter injustificado de su secuestro. Por un lado, al ser víctima de esta acción que lo privó de su libertad y lo arrojó a las dinámicas impuestas por los victimarios; por otro, en un segundo sentido, al no ser la persona a quien buscaban directamente los secuestradores, pues estaban tras su hermano. Así, reproduce la libre aceptación de la violencia que menciona Girard, porque es el padre de Tovar quien despista a los secuestradores al darles el nombre de su hermano como si fuera el suyo. Esto implica que los primeros se equivocaban no solo al justificar su acción, sino también con la persona que creían secuestrar (Tovar, 2020). En este orden, resulta que, como cualquier persona, el padre de Tovar es inocente por verse privado de su libertad, y también por haberse ofrecido a ellos de manera libre para salvar a su hermano.

Otro objetivo de la obra artística es mostrar la situación de los secuestradores y su insólita manera de justificar sus acciones y de adoctrinar a su padre «a través de tres libros: *El Capital*, de Karl Marx, *El diario del Che en Bolivia*, de Ernesto Guevara; y *¿Qué hacer?* de Vladimir Lenin» (Tovar, 2020, p. 221). Esta situación fue contradictoria, pues «ninguno de ellos, sus captores y vigilantes, sabían leer» (Tovar, 2020, p. 221). A partir de estas condiciones, comprendemos que Tovar se propone superar las categorías periodísticas convencionales y, especialmente, aquellas que desde los primeros tiempos de este medio «sirvieron para la transmisión de noticias sensacionalistas» (Sánchez-Esparza et al., 2023, p. 22). Al igual que Rivera Garza, su planteamiento tiene un trasfondo ético porque busca objetar la legitimidad de privar de libertad a una persona, más allá de solo exhibir o registrar el hecho como algo sucedido. Para realizar este cambio, se desplaza de los potenciales efectos intimidadores del crimen, a una identificación con la víctima empleando sus palabras para disponer del silencio sin olvidar el alarido (Cavarero, 2009, p. 12). Bajo esta premisa, el fotolibro se narra a partir de la cruda vivencia del secuestro en voz de su padre y del propio artista, y no se inclina hacia la exhibición visible de los secuestradores, que podrían dar pie a algún tipo de intimidación.

Para ver el secuestro de una manera amplificada, también en este caso se da una exploración de la crónica, en tanto narración de un hecho verídico que se expone en pequeñas entradas escritas, pero se constata el uso e intervención de imágenes familiares que datan de años anteriores al secuestro, imágenes independientes del caso, pero que el autor utiliza para narrar y comprender la historia —como las alusiones del Sagrado Corazón de Jesús que la hacen relevante en la obra—, y otras fotografías creadas *ex profeso* para la realización del fotolibro. De igual modo, incorpora elementos testimoniales: cartas de familiares y amigos, relatos en primera persona, planos de la selva del Caquetá y notas periodísticas publicadas a partir del secuestro. Esta mezcla de recursos refleja una práctica artística que hace del fotolibro un formato capaz de dar unidad compositiva a los «fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas» (Didi-Huberman, 2012, p. 20). En consecuencia, la estrategia de Tovar no solo es reunir el material testimonial y fragmentado junto a material externo y anacrónico, sino componer todo esto bajo un nuevo principio de significación.

Este nuevo principio de significación implica que se rebase el concepto de género negro y se modifique más allá del morbo y la curiosidad popular, dando lugar a una mirada materializada en el respeto. Como lo señala Sánchez-Esparza et al.: «El éxito de estas publicaciones y de las informaciones relativas a crímenes y escándalos revela el perenne interés y la curiosidad que suscita entre el público la corrupción y el mundo del crimen» (2023, p. 24). De manera paralela, constatamos también la intención de prescindir de los mecanismos visuales que se inclinan a la invisibilización de muchos de sus actores, a una despersonificación de las víctimas y a una deshistoriación y vaciamiento de sentido de los conflictos (Olaya y Herrera, 2014, p. 90). En lugar de lo mencionado, en la obra de Tovar el secuestro se construye desde distintos flancos visuales que hacen transitar al espectador por los aspectos humanos que violenta dicho secuestro.

Una de las aportaciones de la obra sería mostrar la irreductibilidad del ser humano, ya que este «no puede ser llenado por otros ni por sustitución ni por suplencia» (Cavarero, 2009, p. 9). Así, vemos fotografías de la familia del secuestrado, su esposa embarazada y, posteriormente, escenas de ella con su hijo o al niño solo. En esta clave, la obra de Tovar logra un poliedro de la figura de su padre, la misma que estuvo en peligro durante el secuestro y que habría sido totalmente violentada al ser víctima de asesinato, como en el caso de Liliana. En ambas expresiones, nos encontramos con una vivencia familiar que apunta y representa lo irremplazable, y, a partir de ahí, genera una reflexión sobre el significado de la pérdida de una vida humana.

Respecto a la naturaleza de las fotografías que la obra congrega hay que detallar más en «la fotografía Polaroid que apareció colgada esa madrugada en la puerta principal de la iglesia de San Juan Bautista, en El Doncello» (Tovar, 2020, p. 223). En efecto, el hecho de que hayan sido los secuestradores quienes hicieron la toma, hace que esta imagen se integre a los casos en los que la fotografía

se convierte en un objeto y documento histórico, pues no solo habla de una imagen, sino de un acontecimiento que revela unas condiciones de posibilidad que permitieron la construcción y la toma de la imagen en un espacio y tiempo particular (Olaya y Herrera, 2014, p. 93).

Dicho en otras palabras, la obra de Tovar puede experimentarse como una muestra de que la fotografía puede instrumentarse para consumir la violencia. Por ello, en esa imagen no solo *aparece* una persona secuestrada de manera aislada, sino ante todo se muestra la realización del acto que cobijó y fue condición de producción para la polaroid. Dicho de otro modo, la propia imagen es la que materializa la acción del secuestro y no solo un registro sobre este.

En esto, el caso es similar al analizado por Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*. El autor intenta rescatar justamente, a propósito de cuatro imágenes tomadas dentro de los campos de concentración en Auschwitz, «el testimonio que, fenomenológicamente, nos ofrece del propio fotógrafo» (Didi-Huberman, 2004, p. 65). En efecto, siendo el fotógrafo uno de los judíos recluidos en los campos, estas imágenes se hacen irreductibles a las tomadas sistemáticamente por los nazis o por la prensa una vez terminada la guerra. El análisis de Didi-Huberman se dedica a defender que las tomas movidas y fuera de cuadro/enfoque responden a las condiciones en las que se realizó la fotografía y, en consecuencia, nos permiten conocer más en profundidad los mecanismos de operación de los campos. Más allá de la polaroid, si se toma el fotolibro en cuestión hay algunas similitudes con el análisis de Didi-Huberman. Y, pasando ese párrafo, se agrega la aclaración sobre quién toma la fotografía en cada caso. Ahora bien, el fotolibro sería análogo al análisis de Didi-Huberman en intentar ver las condiciones en las que la fotografía es realizada para rescatar el testimonio fenomenológico, pero, en este caso, el del retratado, ya que quienes la toman son los victimarios. Dentro de este testimonio, una de las partes más significativas es la siguiente:

Mi padre ya estaba enfermo de una flebitis en la pierna derecha (...) se inventó una manera de recordar a su familia: cazaba mariposas y recolectaba hojas, flores, semillas de diferentes

árboles y plantas que conservaba entre las hojas de los libros revolucionarios (Tovar, 2020, p. 221).

Las mariposas, hojas, flores y semillas recolectadas por el padre de Luis Carlos Tovar durante su secuestro dan pie al nombre de la obra, *El jardín de mi padre*, y son el elemento visual primordial. Así, se advierte un real desplazamiento estético de la violencia, porque se prescinde de visualidades sensacionalistas o meramente de registro para aportar una sensibilidad abocada al valor de la vida humana que se pone en riesgo durante el secuestro. De esta manera, no se dan imágenes aisladas porque se busca «construirlas al interior de narrativas, de historias que evidencien una voz que explicita su lugar» (Olaya y Herrera, 2014, p. 104). En otras palabras, se procura una serie de imágenes que, en conjunto, generen un marco de significado que las integra a una narrativa, a una vida personal.

El recurso de las flores y las mariposas también hace que la obra funcione a partir de una constante tensión entre la contemplación de la belleza que realiza el padre de Tovar y la iniquidad de los criminales. En efecto, se considera que la primera «colma nuestro ser espiritual, cuyas exigencias revela al mismo tiempo que las satisface; por eso es considerado como un soberano bien» (Plazaola, 2007, p. 296). Por el contrario, la segunda es obrar contra el ser humano, en tanto que contradice el valor de la vida humana al disponer de la otra persona en contra de su voluntad. La obra se construye en la contradicción entre la sensibilidad estética del secuestrado para recordar a su familia y la corrupción propia de los secuestradores.

Por último, la presencia de las mariposas en la obra de Tovar puede leerse en sintonía a la parábola de la falena con la que Didi-Huberman describe la condición contemporánea de las imágenes y la violencia. La imagen, entendida aquí como mariposa, sobrevuela al fuego de la historia y la destrucción, se acerca a él: «Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza» (Didi-Huberman, 2012, p. 17). Como mariposa que sobrevuela los eventos que marcan la historia y que, en ocasiones, fenece en ese fuego, encontramos que esta obra es una «imagen superviviente» (Didi-Huberman, 2009, p. 91) encargada de una «microhistoria, de actos violentos específicos y sus huellas visibles en cuerpos concretos» (Rosauero Ruiz, 2017, p. 158). Sin duda, no sabemos si la imagen del secuestro aún existe, si el padre de Tovar la mantiene oculta o si la destruyó (Tovar, 2020), convirtiéndola quizá en un copo de ceniza. En todo caso, es su rastro el que seguimos en la obra, en la oscuridad de la selva y en la profundidad de la memoria, para reconfigurar la narrativa del género negro en una de sus posibles manifestaciones visuales.

## Conclusiones

Con lo dicho hasta ahora, concluimos que las obras de ambos autores tienen una serie de colindancias en cuanto a sus aportes artísticos al género negro, tanto desde el ámbito estético como ético. Así, el fotolibro *El jardín de mi padre* integra distintos soportes, visuales o informativos, para darles una composición centrada en el secuestro de su padre. Particularmente, realiza esta composición de tal manera que, en analogía al pensamiento de René Girard, logra ser un espacio externo desde el que es posible ver a la violencia como tal, «contemplarla en su horror puramente humano, moralmente culpable» (Girard, 2002, p. 17). En esta clave, el material fotográfico proporcionado por los secuestradores termina por ser el detonador creativo de una pieza que exhibe la ilegitimidad del suceso. A la vez, en la obra de Rivera Garza se advierte una transgresión al género negro porque se apela a ficcionalizar y destacar el personaje de Liliana desde la interdisciplinariedad.

Estos autores no pretenden únicamente hacer una denuncia personal, sino que cuestionan un constructo social en el que se ejecutan las violencias y responde a causas establecidas desde

épocas remotas en México y en Latinoamérica. Se estructura así lo que la filósofa y artista Sayak Valencia define como episteme de la violencia: «El conjunto de relaciones que unen nuestra época con las prácticas, discursivas o no, que se originan de ésta» (Valencia Triana, 2010, p. 27). En este sentido, no podemos olvidar que el origen de la violencia se remonta a lógicas establecidas por un orden económico político, y que este orden es funcional a la violencia paraestatal.

En esta lógica, «la imagen tiene en sí misma una sobreposición de tiempos» (Olaya y Herrera, 2014, p. 93) que ambos autores se encargan de explicitar, y aplicando aquí lo que Didi-Huberman considera en la obra de Alfredo Jaar, puede hablarse de un trabajo que también atiende a las imágenes en su «problemática legibilidad en el contexto social del arte y de la información» (Didi-Huberman, 2012, p. 37). Habría que sumar a esta consideración un posicionamiento ético que tiene una consecuencia estética que no menoscaba el talento artístico, sino que parece impulsarlo. A razón de esto, aflora y se construye un soporte, el fotolibro, en el caso de Tovar, y la novela, en el de Rivera Garza, que narra el acontecimiento delictivo y de inequidad en contraposición a la belleza y valor de la vida humana. De este modo, gracias a la estructura heterogénea de las obras, se genera un parteaguas en la literatura y fotografía contemporánea latinoamericana, permitiéndonos salir de la violencia para verla realmente.

## Referencias bibliográficas

- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea* (S. De Salvador Agra, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Díaz Hernández, J. A. (2020). Capitalismo Gore, diez años después. Una conversación con Sayak Valencia. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 6(1), 1-17. <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/574>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (J. Calatrava, trad.). Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Barcelona: Ediciones Ve.
- Girard, R. (2002). *Veo a Satán caer como relámpago*. Barcelona: Anagrama.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maldonado Escoto, N. E. (2025). Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (22), 599-621. <https://doi.org/10.7203/KAM.22.26438>
- Olaya, V., y Herrera, M. C. (2014). Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 89-106. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.fvma>
- Plazaola, J. (2007). *Introducción a la estética: historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- Rosauro Ruiz, E. (2017). Hipervisibles o desaparecidos: diferencias geo-políticas en la representación de la violencia en América Latina. *Archivos de la Filmoteca*, (73), 157-172. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/559>
- Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A., y Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los *true crime*: del relato periodístico a las pantallas. El caso de *Lucía en la tela raña*. *Literatura y lingüística*, (48), 19-46. <https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3255>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tovar, L. C. (2020). *El jardín de mi padre*. Barcelona: RM.

- Tundieron a Felipe Garrido por pedir más protagonismo de feminicida en novela de Cristina Rivera Garza. (7 de julio de 2022). *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/07/07/tundieron-a-felipe-garrido-por-pedir-mas-protagonismo-de-feminicida-en-novela-de-cristina-rivera-garza/>
- Valencia Triana, M. (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Velasco, R. (2022). Frontera e hibridación en dos novelas cortas del norte de México. *Mitologías hoy*, 26, 141-151. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v26-velasco/892-pdf-es>