EL GÉNERO DE LAS ISLAS: LA LITERATURA POPULAR Y LAS GEOGRAFÍAS PERFORMATIVAS[1]

Ralph Crane
Lisa Fletcher

Introducción

"La ficción popular suele asociarse con esos libros que todo el mundo lee" (Glover y McCracken, 2012: 1) y en la literatura popular las islas están en todas partes.

La serie de islas pequeñas que están cerca de la costa de Gran Bretaña presentan la geografía perfecta para las narrativas de detección y los *thrillers*, algunos ejemplos de esto son la serie *Shetland*, de Ann Cleeves, la trilogía de Peter May Lewis ubicada en las Hébridas Exteriores y los *thrillers* de Chris Ewan, *Safe House* (2012) y *Dark Tides (*2014), ambos ubicados en la Isla del Hombre, donde también es el entorno de las novelas románticas históricas de Margaret Evans Porter.

Asimismo, el Mediterráneo ofrece escenarios isleños para la serie de siete tomos *Misterios del detective griego*, de Anne Zouroudi, y para numerosos *thrillers* incluyendo *Hunter*, de Chris Allen (2012), así como el segundo libro de su serie *Intrépido*, que en su mayoría transcurre en Malta y Gozo. Por su parte, Sharon Bolton ubica su *thriller Little Black Lies* (2012) en las islas Malvinas, mientras que Clive Cussler presenta las islas antárticas en varios de sus *thrillers* con Dirk Pitt, incluyendo *Shock Wave* (2008 [1996]). La novela romántica de Emily Snow, *Tidal* (2012) y *Murder on Moloka'i*, de Chip Hughes (2004), transportan a sus lectores a varias islas del archipiélago hawaiano. El macabro *thriller* con Max Mingus, *Sr. Clarinete* (2006), de Nick Stone, ocurre en Haití, mientras que David Poyer elige la isla Hatteras en la costa de Carolina del Norte para el primer *thriller* submarino de Tiller Galloway.

Las islas (con frecuencia imaginarias) en la costa del Atlántico estadunidense también son destinos populares para las escritoras de novela romántica, incluyendo a Nora Roberts, en cuya serie *Isla Three Sisters* describe

[1] Traducción de Nattie Golubov del artículo "The Genre of Islands: Popular Fiction and Performative Geographies" (Crane y Fletcher, 2016c).

esta isla a la que se llega mediante un breve viaje por ferri desde Salem, Massachusetts; Virginia Kantra, cuya isla Dare está en la costa de Carolina del Norte, y Helen Brenna, quien ha descrito la isla Mirabelle, Wisconsin, como una mezcla entre la isla Mackinac, la isla Michigan y las islas Apóstol en Wisconsin (Brenna, 2012). Por su parte, las series de enigma de John Enright, G. W. Kent y Marianne Wheeleghan están ambientadas en varias islas del Pacífico, mientras que la heroína de *Island Paradise*, de la autora de novela romántica contemporánea Barbara McMahon, está varada en una isla exótica del Pacífico Sur. Tres de las series románticas de Valerie Parv están situadas en su "idílico reino inventado de Carramer" en el Pacífico (Parv, 2004).

Como demuestran estos ejemplos pertenecientes a la ficción detectivesca y romántica, las islas reales e imaginarias se pelean por el espacio en el mapa de la ficción popular, pero hasta la fecha los estudios acerca de la contribución que hace la literatura a las ideas acerca de las islas se han concentrado en clásicos literarios, muchos de los cuales fueron ficciones populares en su época: desde *La tempestad*, de William Shakespeare (2008 [1611]), hasta *Robinson Crusoe* (2007 [1719]), de Daniel Defoe; *The Coral Island*, de Robert Michael Ballantyne (2015 [1857]), hasta *El señor de las moscas*, de William Golding (1954). Además, los pocos estudios publicados sobre las ideas en la ficción contemporánea se enfocan en lo que Ken Gelder llama "ficción literaria o Literatura" (Gelder, 2004: 1) (con ele mayúscula), así como en las literaturas poscoloniales del Pacífico y el Caribe. El resultado es que la mayor parte de los textos que realzan a estas islas no ha sido examinada.

Si una de las metas de los estudios insulares es la interrogación de las ideas prevalecientes acerca de lo isleño, se sigue que las islas que pueblan los mundos de ficción de los géneros populares ameritan mayor atención. Este trabajo se enfoca en ellos para proponer "geografías performativas" como concepto clave para los estudios insulares que se acercan a la literatura y a otros campos de la producción cultural. Ya es momento de investigar el papel que juega la ficción popular en el mundo de las islas.

¿Qué es la ficción popular y por qué debe ser estudiada seriamente por los estudios insulares (*island studies*)? Aunque resulte tentador, como explica Christine Beriberich, definir ficción popular como esa escritura que "es leída y, crucialmente, *disfrutada* por muchos lectores [...] no es tan sencillo" definirla (Berberich, 2015: 2-3). En relación con la ficción, el adjetivo popular conlleva una carga pesada: indica, obviamente, que algunos textos gustan y

se leen más que otros, aunque al mismo tiempo denota que algunos textos son inferiores o que merecen menos reconocimiento que otros. La relación entre un público lector amplio y la baja calidad típicamente se asume como causal, como indican las etiquetas "literatura inculta", "ficción basura" o "ficción barata". En pocas palabras, la ficción popular siempre se define en relación con la organización de su mercado y las proclividades de sus lectores, elementos que se pueden esquematizar de mejor manera en relación con el género literario.

Glover y McCracken escriben que "la ficción popular se basa principalmente en un número limitado de formas y géneros de placer narrativo como el enigma, las complicaciones románicas, el horror corporal o la especulación futurista" (Glover y McCracken, 2012: 2). Para Gelder, "la ficción popular es, esencialmente, ficción genérica" (Gelder, 2004: 1). La división del campo literario más amplio entre Literatura y ficción popular a finales del siglo XIX iba de la mano del desarrollo del "moderno sistema de ficción genérica" (Glover, 2012: 17), que segrega al grueso de la ficción publicada en categorías distintivas (crimen, fantasía, horror, romance, ciencia ficción), subcategorías (misterio acogedor, fantasía épica, romántica histórica, ópera espacial) y categorías mezcladas (fantasía oscura, suspenso romántico).

Para nosotros, es importante que el sistema de los géneros haya surgido durante las décadas en las que la novela de aventuras del siglo XIX alcanzó su apoteosis como forma literaria y producto comercial; es bien conocido que, de la Isla de Coral hasta la Isla del Tesoro y más allá, las islas están por doquier en la historia de la ficción de aventuras. Lo que quizá sea menos conocido es que, si dibujáramos un mapa del mundo como lo imaginaron las novelas más conocidas de todos los géneros de finales del siglo XIX y principios del XX, estaría atiborrado de islas. En el transcurso de más de un siglo, la ficción popular ha cartografiado un archipiélago que cubre al mundo y que los académicos apenas empiezan a explorar. El atlas de las islas reales e imaginadas sería incluso más rico y denso si también consideráramos las islas de los mundos de la fantasía y la ciencia ficción. Así que las islas deberían interesar a los estudios de la ficción popular, y la ficción popular debería ser importante para los estudios insulares, pero no sólo porque las islas son escenarios estereotipados en los géneros populares.

Como hemos visto anteriormente (Crane y Fletcher, 2016a, 2016b), el entorno de las novelas es más que un telón de fondo pasivo o un escenario

en el que interactúan los personajes y se desarrollan los acontecimientos. Al igual que Sheila Hones, tenemos interés en las maneras en que la "narrativa genera geografías" (Hones, 2011: 687). Esto implica pensar en el entorno geográfico de cualquier texto como algo más que un "espacio contenedor". Más bien, "textos y espacio, ficción y ubicación, podrían entenderse como inseparables y coproductivos" (Hones, 2011: 686). Cuando examinamos la ficción popular con la lente de los estudios insulares, revelamos que los significados producidos y circulados por novelas de los géneros populares son profundamente dependientes del pensamiento "de lugar" *(placial)*, término usado por Edward Casey.

Los géneros populares son enfáticamente de lugar; esto es que están anclados en el reconocimiento de que el lugar es una condición necesaria para la construcción y narración de las historias y, por lo tanto, trata como axiomática la aseveración de que "el lugar es primario porque es el hecho vivencial de nuestra existencia" (Cresswell, 2004: 32). Además, los géneros populares representan nuestra experiencia del lugar como simultáneamente fenomenológica y cultural. Elizabeth Leane demuestra en su estudio acerca de los *thrillers* situados en la Antártida que "todos los lugares son híbridos de lo literal y lo literario" y, paradójicamente, mientras más natural parezca ser un lugar, más dependemos de su representación cultural (Leane, 2016: 27). Los géneros populares reconocen qué tipos particulares de geografía generan tipos particulares de historias y, por tanto, explotan la conjunción aparentemente natural entre las clases de lugar y narrativa. Lo inverso también es cierto: algunos tipos de historia requieren tipos particulares de entorno. El género y la geografía se constituyen mutuamente, pero ¿qué significa para los estudios insulares (literarios)?

En términos generales, los estudios acerca del significado del entorno en la ficción han producido análisis textuales detallados de lugar o, en menor medida, de las relaciones espaciales que organizan e impulsan las narrativas, y éste ha sido el caso de la perspectiva de los estudios isleños sobre la literatura; no obstante, como argumenta Hones, el acto de lectura de cualquier texto es un "acontecimiento espacial" que conecta "personas, lugares, tiempos, redes y comunidades" (Hones, 2008: 1301). Ésta es una idea invaluable para pensar acerca de los géneros populares, sobre todo por los tropos intensamente espaciales que prevalecen en el discurso más amplio acerca de la lectura de novelas populares. Donde sea que uno lea una novela

popular —desde *Los hombres que no amaban a las mujeres* (*The Girl with the Dragon Tattoo*), de Stieg Larsson (2008 [2005]), hasta *Cincuenta sombras de Grey* (*Fifty Shades of Grey*), de E. L. James (2011), la experiencia lectora está enmarcada por ideas sobre el tránsito y el escape.

Términos como "ficción de aeropuerto", "lecturas para vacaciones" e incluso "lecturas de playa" son clasificaciones comunes (y cargadas de valores) para los libros que discutimos en este trabajo, pero el atractivo de los géneros populares casi siempre se explica recurriendo a metáforas de viaje o, más ampliamente, de movilidad. Desde la publicidad en la contracubierta hasta los blogs y a lo largo y ancho de la crítica académica, los géneros populares con frecuencia son descritos como vehículos que transportan a sus lectoras a otro lugar o facilitan su escape virtual de la realidad. Las novelas populares o apasionantes también se caracterizan por su narrativa acelerada y la velocidad con la que pueden ser leídas; se trata de una idea temporal y espacial que interpreta la lectura como un viaje en el tiempo y el espacio.

Por su parte, Hones invita a los geógrafos a que consideren las condiciones materiales de la lectura: dónde lee la gente y cómo el encuentro físico con o el uso de un libro es una experiencia espacial. Para nuestros propósitos, sin embargo, su descripción de la geografía de la lectura está demasiado marcada por los supuestos de la alta literatura. En el análisis de Hones, cuando un lector individual abre un texto, inicia un acontecimiento espacial "impredecible y único" que lo conecta con el autor (Hones, 2008: 1301). Cuando un lector abre una novela popular, empero, inicia un acontecimiento espacial que en buena medida se define por su familiaridad y predictibilidad. Como explica Hones, cuando se considera espacialmente, la lectura de un texto está "dispersa en el tiempo y el espacio, tanto humano como no humano, ausente y presente" (Hones, 2008: 1302), pero el acontecimiento de la lectura de un texto popular está en buena medida trazado con anticipación. Poner atención en los géneros insulares revela el grado en el que la realidad y la ficción de las islas son menos opuestas entre sí que los "lados" de una cinta de Moebius.

En su revisión crítica de los estudios insulares, Lisa Fletcher propuso el concepto de "geografías performativas" como solución al callejón sin salida que detectó en el privilegio que el campo da a las "islas reales" como objeto de estudio apropiado (Fletcher, 2011). Argumenta a favor de las lecturas de las islas como sitios de (y en) producción cultural que reconozcan que "los

encuentros humanos con el espacio físico están siempre manipulados por nuestra posición en los sistemas de representación lingüísticos y culturales" (2011: 19). El género literario es uno de estos sistemas. Fletcher sugiere que las descripciones de la "realidad social y material" son performativas en tanto que "crean vectores con los cuales navegamos y entendemos la realidad" (2011: 26); sin embargo, sostener que las geografías ficcionales populares son performativas no significa decir que las novelas imponen el significado a las islas como si fuesen una tabla rasa ni de manera más extrema implica que las islas sólo existen en, y a través, del lenguaje. Más bien, una teoría de las geografías performativas otorga a las islas una agencia metafórica al reconocer que éstas no son partícipes pasivas en las historias que se cuentan, sino que son parte de la producción de significado.

Una y otra vez, tanto las ficciones del crimen y las románticas describen personajes que se aproximan a alguna pequeña isla por el mar o el cielo. Estas ubicuas escenas de llegada, que por lo general aparecen a inicios del texto, ofrecen al protagonista como intermediario para el lector que ingresa al mundo del relato. Por ejemplo, conforme el avión, de John Callum, "se acercaba a las islas Faro para rodearlas", en la novela de enigma de Craig Robertson, *El último refugio (The Last Refuge*), las "verdes y exuberantes cimas de las montañas aparecieron repentina y amenazantemente entre las nubes" y los "peñascos escabrosos [...] acechaban desde el mar iracundo" (Robertson, 2014: 7). Estos ejemplos presagian los acontecimientos subsecuentes.

La primera novela de enigma del sargento Kella y la hermana Conchita, *Diablo-Diablo (Devil-devil*), de G. W. Kent, abre con una escena de llegada en la que la enérgica monja batalla en la playa con su canoa. En ésta, además de introducir a la hermana Conchita al lector como una forastera que "lucha sola contra el mar" (Kent, 2011: 2), este evento también anuncia el nexo entre el mar y la isla, que será central para estas novelas ubicadas en las islas Salomón.

Aunque no anuncia la llegada del personaje exactamente, las primeras palabras de la primera novela de la serie *Pufferfish*, de David Owen, *Cabeza de cerdo (Pig's Head*), son las siguientes: "No puede entrar a este estado por carretera" (Owen, 2003 [1994]: 1); éstas indican que la geografía aísla a Tasmania al estar rodeada de mar e invita a los lectores al mundo de ficción insular (Owen, 2003 [1994]: 2). En el primer capítulo de *Tesoros perdidos, tesoros encontrados* (*Treasures Lost, Treasures Found*), Kate Hardy baja del auto

para quedarse de pie en el barandal del ferri hacia la isla de Ocracoke, en Carolina del Norte. Observa que las gaviotas se zambullen y pasan las diminutas islas deshabitadas y siente una sensación de regreso a casa (Roberts, 1986). Por su parte, en la primera página de *Demonio de Tasmania (Tasmanian Devil*), de Valerie Parv, se menciona a Tasmania, la isla Macquarie, la isla Bruny y la ficcional isla Frere, "una pequeña isla rocosa en el mar de Tasmania" que la heroína acaba de heredar: "Conforme apareció el collado verde de la isla Frere como manchita en el horizonte, Evelyn Consett suprimió un escalofrío. Era primitivo y frío" (Parv, 1989: 5).

De manera similar, el romance *steampunk* de Zoë Archer, *Cielos de oro* (*Skies of Gold*. *The Ether Chronicles*), comienza con una descripción del panorama desde un ferri de vapor que se aproxima a una isla ficcional en las Hébridas Exteriores, como una oscura forma dentada se irguió en el horizonte gris (Archer, 2013). Todas estas escenas ejemplares de la llegada a la isla son muy convencionales, aunque también destacan la particularidad o singularidad de las personas y los lugares que describen. Funcionan entonces como analogías del acontecimiento espacial que es la lectura de una novela de detectives o romántica, que siempre es simultáneamente convencional y singular, social e individual.

De manera importante en el campo de los géneros populares, la consistencia de los tropos de la insularidad no debilita estos textos. Los géneros prosperan por las convenciones de la representación compartidas. Mirar la ficción popular para reflexionar acerca del significado y la importancia de las islas en la cultura contemporánea va en contra de las perspectivas nosológicas defendidas por Grant McCall y Christian Depraetere, por ejemplo, por su insistencia en estudiar "las islas en sus propios términos" (McCall, 1994: 2). Sobra decir que una infinidad de novelas populares situadas en alguna isla tanto en su contenido como en su publicidad y recepción ejemplifican la perspectiva que McCall encapsula cuando dice que los "continentales desean a las islas" (McCall, 1996). Creemos que corresponde a los especialistas de los estudios insulares escudriñar aquellos textos y discursos en los que podemos encontrarnos con el uso y reúso de la isla como "una robusta y tenazmente familiar metáfora y tropo literario", para usar las palabras de Pete Hay (2006: 21).

Sin embargo, pese a que nos son familiares, las islas en los géneros populares no son tan sencillas como parecen a primera vista. Las novelas que discutimos en este trabajo ofrecen ricos ejemplos del potencial metageo-

gráfico de los géneros populares, dado que describen y reflexionan sobre las islas como geografías performativas o espacios que hacen y deshacen identidades individuales y sociales. Para avanzar en esta argumentación, ofrecemos un repaso crítico de la narrativa del crimen contemporánea situada en alguna isla como medio para analizar los hábitos de la conceptualización y representación de las islas en los géneros populares. Luego identificaremos algunas series de novela romántica contemporánea escenificadas en las islas pequeñas porque son ciclos populares propios del siglo XXI que plantean preguntas acerca de la función de las islas en la imaginación popular.

Por su parte, P. D. James reconoce este potencial en su novela detectivesca *El faro* (*The Lighthouse*) (2005) con el personaje Adam Dalgliesh. Después de la muerte sospechosa de un escritor distinguido, Dalgliesh y su equipo vuelan al lugar del crimen, la ficticia Combe Island:

> casi de inmediato Combe Island apareció debajo de ellos, de forma tan inesperada como si hubiera emergido de entre las olas, tan abigarrada nítidamente definida como una fotografía en color, con sus plateados acantilados de granito alzándose sobre una espuma blanca e hirviente. Dalgliesh pensó que era imposible ver una isla costera desde el aire sin sentir una aceleración del pulso. Bañado por el sol otoñal se desplegaba otro mundo, separado por el mar, en una calma engañosa, pero que evocaba recuerdos infantiles de historias de misterio, excitantes y peligrosas. Para un niño, todas las islas son islas del tesoro. E incluso para un adulto, Combe, como cualquier otra isla pequeña, enviaba un mensaje paradójico: el contraste entre su tranquilo aislamiento y la fuerza latente del mar, que a un tiempo protegía y amenazaba la atrayente paz contenida en sus límites (James, 2005: 95).

La geografía física de la isla, captada en la imagen de los arrecifes de granito que se alzan desde el mar hirviente está sobrescrita con capas de metáforas que redefinen la isla en relación con la historia de la novela popular desde *La isla del Tesoro* de Robert Stevenson hasta nuestros días (2011). Las pequeñas islas que encontramos en la literatura popular, ya sea que estén basadas en lugares reales o inventados, son gobernadas al mismo tiempo por la verosimilitud geográfica y las convenciones del género.

Al igual que en las típicas islas del crimen, Combe Island es un espacio circunscrito o seguro al que nadie puede llegar sin ser visto y en el que la cantidad de posibles sospechosos está cuidadosamente limitada; también es al mismo tiempo un espacio en el que la topografía puede manipularse

para ajustarse a los requerimientos del género rompecabezas (o de la habitación cerrada) al que pertenece. En otras palabras, el género del misterio da por sentados los tropos existentes (la contención, el acceso restringido, pocos sospechosos) y los transfiere a ubicaciones isleñas donde la topografía se transforma en partícipe activo de la trama. El grado en el que una isla en la narrativa popular cobra agencia es notorio en el penúltimo párrafo de la novela, cuando la inspectora detective Kate Miskin y sus colegas abandonan la isla al concluir el caso:

> Kate miró los edificios, que desde la altura parecían maquetas o juegos de construcción para niños: las grandes ventanas curvas de Combe House, los pabellones de los establos en los que se había alojado, Seal Cottage con los recuerdos de sus conferencias nocturnas, la capilla cuadrada todavía con la mancha de sangre, y el faro de colores brillantes con su cúpula roja, el juguete más bonito de todos. Combe Island la había cambiado hasta un punto que todavía no podía comprender, pero sabía que nunca volvería a verlo (James, 2005: 323).

Aquí, la performatividad de la isla, su habilidad para transformar al sujeto humano que ha estado implícita a lo largo de la novela, se hace explícita.

La Isla de Man también adquiere agencia en el *thriller* psicológico de Chris Ewans, *Dark Tides*. En una narración interna, el asesino se pregunta "por qué la isla hace que sus habitantes se sientan tan seguros" (Ewan, 2004: 170); antes de responder a su propia pregunta retórica menciona: "Naturalmente, es importante el bajo índice de criminalidad, pero debe de haber alguna otra cosa que tranquilice a las personas a nivel subliminal. Quizá sea el aislamiento geográfico de la isla" (Ewan, 2004: 170). En la novela de Ewans, la geografía de la remota isla tiene la aptitud de influir en el estado de ánimo y las acciones de sus personajes. A su vez, en *Little Black Lies*, de Sharon Bolton, las islas Malvinas están más antropomorfizadas, se les atribuye conciencia: "El chico llevaba desaparecido casi treinta horas y sentía que las islas esperaban algo" (Bolton, 2015: 76). Esa sensación de que las islas están participando en el drama también es evidente en *Sacrifice* de Sharon Bolton (2008), situada en las islas Shetland:

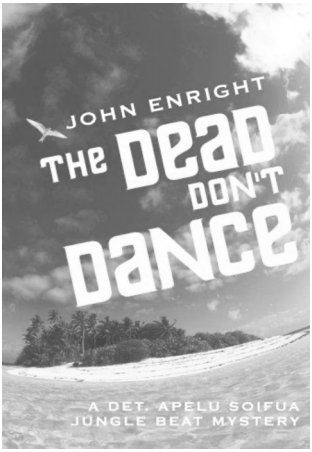
> Como inmóviles monjes con capucha negra en actitud de rezar, guardaban silencio mientras nos observaban pasar.
>
> Y esa noche se me metió alguna idea extraña en la cabeza, porque me dio por pensar que esas rocas tenían sensibilidad, que el drama humano que se

> desarrollaba ante ellas no era nuevo, y que observaban con fría curiosidad a la espera de ver cómo se representaba el acto esta vez (Bolton, 2008: 498).

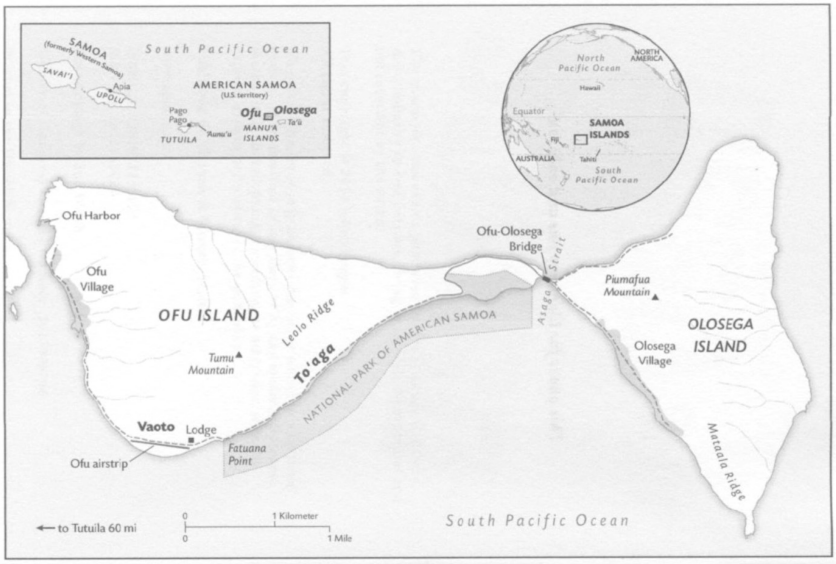
Este pasaje captura perfectamente la tensión entre la generalidad ("el drama humano... no era nuevo") y la particularidad que se encuentra en el corazón de las islas de la narrativa popular ("cómo se representaba el acto esta vez"). Mientras que las islas Malvinas y las Shetland, respectivamente, esperan y observan, Bolton deja que el lector, sin lugar a duda, piense que tienen el poder de dirigir el drama que se despliega ante él, si ése es su deseo; de hecho, en estas novelas, al igual que en mucha de la literatura detectivesca sobre islas, la geografía insular juega un papel activo en la configuración de un tipo particular de historia.

Las cuatro novelas de John Enright de la serie de misterio Jungle Beat protagonizada por el detective sargento Apelu Soifua —*Pago Pago Tango* (2012), *Fire Knife Dancing* (2013), *The Dead don't Dance* (2004) y *Blood Jungle Ballet* (2014)— están todas ubicadas en la Samoa Estadunidense: "[una] cadena de seis islas pequeñas con un área total de tierra de 76 millas cuadradas, que durante más de cien años ha sido "posesión" de Estados Unidos de América, a 5000 millas de océano abierto (Enright, 2013: 26). En términos de lugar, las islas están aisladas; son al tiempo espacios contenidos y espacios liminares. Funcionan como zonas de contacto para usar el término de Mary Louise Pratt (1992), donde el detective criado en Estados Unidos, pero nacido en Samoa, debe negociar la frontera entre las culturas samoana y estadunidense, entre métodos tradicionales y modernos, y entre la isla y el continente.

El detective de Enright se ha entrenado en Estados Unidos, pero frecuentemente depende del conocimiento cultural y la geografía física de las islas para resolver los crímenes que afronta. La geografía verdadera de Samoa Estadunidense es un elemento crítico en las historias, particularmente en el tercer volumen de la serie *The Dead don't Dance*. La ilustración de la portada de esta novela (véase la siguiente imagen) representa una playa bordeada por palmeras en una pequeña isla aparentemente carente de cualquier indicio de presencia humana. Esta imagen inmediatamente destaca la iconografía de las islas conjurando ideas de lejanía y escape imaginarias o literales, e invita la posibilidad de leer la ficción popular en la "periferia del placer", como la llaman Louis Turner y John Ash (1975).



La perspectiva de gran angular enfoca la atención del lector en la playa y la zona litoral, mientras las nubes oscuras se observan en gran parte de la imagen anunciando el drama que está a punto de descender sobre la isla. La inclusión de un mapa literario de las islas Ofu y Olosega (véase a continuación), el principal escenario de la novela y los mapas insertados en una escala mucho menor que ubican estas islas en la Samoa Estadunidense, así como la posición de éstas en el océano Pacífico, explícitamente sitúan a los personajes y los acontecimientos de la novela de Enright en relación con lugares e historias reales.



Este paratexto visual que aparece en la hoja opuesta a la primera página no se menciona en la novela, tiene como propósito identificar la región donde ocurre la acción, dar a conocer las islas a los lectores que no están familiarizados con la geografía de la Samoa Estadunidense y proporcionar un sentido de proporción usando la escala del mapa anotada en la esquina inferior izquierda y la señalización que marca la distancia a Tutuila, la isla principal y más grande de la Samoa Estadunidense. Claramente indica el hecho de que la narrativa que está por iniciar será geográfica, como se espera de una típica ficción detectivesca impulsada por el entorno, los itinerarios de personas y de la estructura de la trama de la investigación, además invita a sus lectores a atender cuestiones pertinentes en los estudios literarios espaciales, en general (véase, por ejemplo, a Pezzotti, 2012 y Schmid, 2012), y los estudios insulares específicamente. Además, dado que las islas gemelas de Ofu-Olosega pueden encontrarse en cualquier mapa de la región, se enfatiza la verosimilitud geográfica como elemento clave de la novela.

De acuerdo con Robert T. Tally Jr., "dibujar un mapa significa contar una historia, en muchos sentidos, y viceversa" (Tally Jr., 2013: 4). En resumen, en términos de las geografías performativas, este mapa es una invitación a seguir los movimientos de los personajes imaginarios entre y en entornos insulares particulares, y una promesa de que ni la topografía ni las costumbres de las islas serán alteradas para adecuarse a la trama. Además, este mapa trabaja en conjunción con los elementos visuales y textuales de la portada, así como con otros elementos paratextuales (la publicidad, su comercialización como novela de crimen, etc.) para indicar que la acción de la novela va de acuerdo con las expectativas de género. En este contexto, el mapa no es una tabla rasa para contar cualquier historia. Ofrecer un mapa en una novela detectivesca es una indicación del tipo de historia que será y viceversa.

En su novela, *Isla de Entrada*, situada en la isla del título que está en el golfo de San Lorenzo, Peter May recuerda a sus lectores que, como entorno, las islas no son telones de fondo pasivos para la acción de los personajes, sino que activamente impulsan la narrativa y producen sentido. Presenta un ejemplo de la manera en que las islas adquieren agencia: "la isla atrajo la atención de Sim y la mantuvo allí, como en un trance, mientras el sol lanzaba su reflejo precipitándolo hacia él, creando el efecto de un halo en torno a la propia isla" (May, 2014: 14). Primero, la isla lo jala hacia sus costas para

luego revelarse gradualmente, de tal manera que el detective Sim MacKenzie se mueve inexorablemente hacia la solución del asesinato que lo lleva a la isla, 900 millas fuera de Montreal.

En *Cazador*, de Chris Allen, la narrativa está motivada por "la relevancia estratégica de su ubicación en el centro del Mediterráneo [...] que convertía a Malta en un premio muy codiciado para todos los grandes imperios, desde los fenicios hasta los británicos, durante literalmente miles de años" (Allen, 2012: 73). En otras palabras, la geografía de la isla, su contexto, así como su delimitación producen su historia. Su geografía e historia ofrecen la base perfecta para lanzar un secuestro marítimo que el héroe, Max Morgan, debe resolver durante el curso de su búsqueda de unos criminales de guerra serbios, además de que la ubicación insular *contiene* la acción principal de la novela.

Parte del atractivo de la literatura popular es la consistencia de los tropos empleados por sus autores: en el caso de los géneros populares situados en islas, el modo consistente en que los tropos de la insularidad se usan *entre* y *dentro* de los géneros literarios. Ahora nos desplazaremos desde los relatos de detectives, el género más aceptable para la alta cultura literaria, a la ficción romántica, indiscutiblemente el género popular más ridiculizado. Linda Barlow y Jayne Ann Krentz argumentan que es "difícil explicar el atractivo de las novelas románticas a quienes no las leen" (Barlow y Krentz, 1992: 15). Establecen una distinción entre las autoras y lectoras de novela romántica que son expertas en los "códigos de la romántica" y "los extraños" que son "incapaces de interpretar el lenguaje convencional del género o reconocer en ese lenguaje los símbolos, imágenes y alusiones que son la materia primaria de la novela romántica" (1992: 15). La lógica peninsular implícita en este mapeo de una comunidad conformada en torno a un género literario mediante una distinción entre quienes pertenecen y quienes no pertenecen a ella es fácilmente comprensible por quienes estudian el amplio campo de los estudios insulares.

Leer el género romántico popular con un ojo puesto en los escenarios revela que el género típicamente rastrea el movimiento de la protagonista de una sensación de descentramiento o exilio a una fuerte sensación de pertenencia. Para innumerables héroes y heroínas en los muchos y variados subgéneros románticos, enamorarse y encontrar el propio lugar en el mundo son objetivos entrelazados. Cuando éstos se piensan junto con el requisito del género de tener una final emocionalmente satisfactorio y optimista, esta trayectoria narrativa espacializada significa que las novelas románticas

podrían caracterizarse más apropiadamente como historias de regreso al hogar, especialmente cuando la protagonista llega al entorno principal de la novela por primera vez, pero siente una suerte sensación de identificación o reconocimiento con el lugar.

La valoración que hace el género de conceptos normativos de hogar y familia es una explicación del evidente atractivo que tienen las islas pequeñas para las autoras de novelas romántica contemporáneas: una y otra vez llega el final feliz cuando el héroe y la heroína declaran su amor mutuo y la decisión compartida de convertir a la isla en su hogar. De manera importante, sin embargo, la relativa facilidad con que las islas pequeñas posibilitan los dramas de identidad personales y sociales que están en el corazón de la ficción romántica no explica por qué las islas han surgido como locaciones perfectas para el género en el siglo XXI. Mientras que las islas han sido clave para las locaciones románticas, si usamos el término de Lynne Pearce (2004: 533), durante la historia moderna del género la enorme y creciente cantidad de novelas románticas contemporáneas ubicadas en alguna isla, publicadas en el transcurso de las dos últimas décadas, sugiere que existe un ciclo en el género que exige una mayor atención.

Los nombres de los lugares en *Sanctuary*, de Nora Roberts, son ejemplos significativos de cómo el género romántico ha revestido la costa estadunidense con islas, especialmente en las últimas dos décadas. La novela está ubicada en la isla del Deseo Perdido (Lost Desire), cerca de la costa de Georgia, y mide "dos millas en su parte más ancha, menos de trece de punta a punta", y mucha de la acción se centra en la casona donde la familia de la heroína tiene un hotel: "Santuario" (Roberts, 2008 [1997]). *Sanctuary* es una novela suelta, un "título único" (*single title*) en la jerga de la industria, pero la isla se ha consolidado como un entorno típico en las series contemporáneas del siglo XXI.

El archipiélago romántico estadunidense aumenta al mismo ritmo que las series ubicadas en islas reales como la isla San Juan, en el archipiélago de las islas de San Juan, en Washington, y Nantucket, la isla de Massachusetts, versiones imaginarias sobrepuestas a las islas verdaderas, e islas completamente inventadas aparecen a corta distancia por ferri de tierra firme. La serie Friday Harbor, de Lisa Kleypass (2010-2013), y la trilogía de Jude Deveraux, Nantucket Brides (2013-2015), descubren magia, literal y figurativamente en las islas estadunidenses.

Gracias al éxito de la autopublicación, Marie Force lanzó dieciséis novelas de su serie ubicada en la isla Gansett, una ficcionalización de Block Island, Rhode Island. Según las cifras de la propia autora, ha vendido 2 500 000 novelas desde que publicó la primera: *Maid for Love*, en 2011. La serie de cuatro libros de Terri Osburn, *Anchor Island* (2013-2014) está "basada completa y afectuosamente en la muy real isla Ocracoke, Carolina del Norte" (Osburn, 2014). La escritora de *best sellers* del *New York Times*, Susan Mallery, ha publicado tres novelas ubicadas en la isla Blackberry, en Washington, un refugio turístico imaginario en Puget Sound. El sitio web de la autora tiene hasta una guía para visitas a esta isla inventada, donde las lectoras pueden familiarizarse con su historia, descargar un mapa y conocer sus atracciones (recolección de frutos, observación de grullas, cata de vinos).

Otras proyecciones fantásticas en el mapa de las aguas de Estados Unidos incluyen la isla Bayberry, de Susan Donovan, entre Martha's Vineyard y Nantucket; Pearl Island, de Julie Ortolon, accesible en ferri desde Galveston, Texas; Indigo Island, de Kaira Rouda, en las islas de Carolina del Sur, y Puffin Island, Maine, de Sarah Morgan. Los rasgos característicos de las islas en el romance contemporáneo son el aislamiento y la reclusión; en este sentido, las personas que las buscan (tanto personajes como lectoras) parecen compartir la perspectiva que Philip Vannini explica en su estudio de las movilidades en ferri en la Columbia Británica: "los isleños optan por estilos de vida que los 'protegen' de los males de lugares menos deseables" (Vannini, 2011: 250). Esto concuerda con la afirmación de Pearce acerca de la atracción que la heroína siente por el héroe, que aumenta (o puede explicarse) por el "estilo de vida" representado y prometido por el entorno geográfico y social. Ella detecta en el género romántico una tendencia a convertir los entornos en "una afirmación del estilo de vida que es [en parte] el objeto manifiesto del romance" (Pearce, 2004: 533). Para Pearce, el entorno es la variable más importante en el *branding* del estilo de vida que ofrece la novela romántica. Este argumento tiene especial resonancia en relación con los ciclos de la novela romántica popular que hemos identificado, sobre todo porque las novelas y series con frecuencia destacan su estatus como lecturas escapistas.

Las series románticas contemporáneas ubicadas en islas por lo general se centran en aquéllas con turismo estacional en las que una y otra vez la distinción entre residentes permanentes y temporales es un tema controvertido entre el héroe y la heroína, pero, como prometen las imágenes de las portadas,

la experiencia de vivir en una isla (con la arena entre los dedos de los pies y la brisa marina en el cabello) junta a la gente. Una manera de categorizar estas novelas y series es como una variante de la novela romántica ubicada en un pequeño poblado, ejemplificado en la línea del Harlequin American Romance, que especifica que la historia amorosa principal debe estar impulsada por "el deseo del héroe o la heroína (o ambos) de ser parte de una familia o comunidad" (Harlequin, s. a.) y por series como *Virgin River*, de Robyn Carr, situada en "un montuoso lugar remoto en las profundidades de los bosques de secuoya californianos", o su Thunder Point, "un pequeño poblado común y corriente" en la costa de Oregón (Carr, s. a. b).

Los entornos de las novelas románticas en poblados pequeños son, evidentemente, centrales para su atractivo y clave para la publicidad. El sitio web de Carr, por ejemplo, describe la "larga y pacífica playa" de Thunder Point: su "pequeña marina llena de barcos pesqueros" y una "bahía salpicada de altas rocas,, el océano Pacífico espumoso y estruendoso" (s. a. a). Las potenciales lectoras son posibles visitantes a Thunder Point, hogar de las "mejores personas que podrías llegar a conocer, personas que abren sus corazones y se enamoran" (s. a. a). Thunder Point ofrece un paraíso estadunidense y hay numerosos ejemplos de lugares imaginarios similares y comunidades en el género como Lucky Harbor en el estado de Washington, de Jill Shalvis, los pueblos vecinos de Gnaw Bone y Carnal en la serie Colorado Mountain de Kristin Ashley, o Marietta, un pequeño poblado ficticio en Montana creado por Tule Publishing y compartido por múltiples autoras. Los romances que ocurren en islas, sin embargo, son más que un subconjunto de la novela romántica del pequeño poblado (*small-town romance*), en particular por el énfasis que ponen los textos en la mudanza como aspecto importante de la movilidad de tierra firme a la isla.

Vannini añade la "mudanza" a los seis "conceptos para sensibilizar" la investigación sobre movilidad identificados por Tim Creswell: motivos, velocidad, ritmo, sensación y fricción (Vannini, 2011: 252). La mudanza, explica Vannini, "se refiere a la performancia temporal y espacial de la distancia que las personas emprenden para separar lugares o para acercarlos" (2011: 252). Al trasladar el género al mar, autoras y editoriales de la novela romántica insular explotan la idealización turística de la lejanía de las islas, al mismo tiempo que promueven la idea de que una sensación de distancia del mundo parece "garantizar una identidad más distintiva colectiva y personal" (Vannini, 2011: 52).

Tanto textual como paratextualmente, la novela romántica contemporánea describe las pequeñas islas como refugios protegidos de los peligros y las dificultades de la vida en el siglo XXI, paraísos naturales en los que el ritmo de la vida cotidiana se maneja por las temporadas y no por las rutinas artificiales y la exigencia de la carrera de locos, y como mundos contenidos en donde se incrementan las oportunidades para conectarse genuinamente con la comunidad en proporción inversa a la conectividad reducida de la tierra firme y el mundo en general. En la "Nota de la autora" de *Maid for Love*, de Marie Force, se explica que Gansett Island es una versión de Block Island, "su lugar favorito en el mundo":

> Un pequeño trozo de tierra con un gran estanque salado en el medio, Block Island es un lugar olvidado por el tiempo. No encontrarás ni un semáforo en la isla ni un hospital. La conexión a Internet es, en el mejor de los casos, inexistente, y buena suerte para encontrar una habitación de hotel o un lugar para aparcar en el verano si no has reservado con meses de antelación. Lo que allí encontrarás es paz y tranquilidad, playas y acantilados y pintorescas tiendas y un ambiente relajado que alegra el alma (Force, 2011: 27).

Irónicamente, esta cita destaca otro aspecto de la tensión entre la generalidad y la particularidad de muchas de las islas en la novela romántica: una tensión entre la accesibilidad y el aislamiento, la proximidad y la distancia, la realidad y la fantasía. De manera similar, Osburn hace uso de su "Nota de la autora" para animar a las lectoras a "reservar un viaje a la isla de Ocracoke, NC" y vivir el "encanto, júbilo y el ensueño de [la] hermosa isla asombrosa" que inspiró sus novelas de Anchor Island (Osburn, 2013: 4319). La fascinación tensa que el género tiene con escapar —tensa porque el género se ha desestimado por ser un vehículo para el escapismo ingenuo— se concentra particularmente en la romántica insular. Con frecuencia, los personajes principales están huyendo de algo o se esconden de un pasado traumático, incluyendo Willow Parsons de la serie *Anchor Island*, y Nell Parsons en la trilogía *Three Sisters Island* de Nora Roberts; frecuentemente, trabajan en la industria del turismo o en pequeñas empresas que dependen del turismo como hoteles, restaurantes, librerías, galerías u operadores de recorridos turísticos.

Este artículo argumenta que los estudios literarios deben ser incorporados a los insulares. Propone que los marcos conceptuales y las metodologías de estos últimos se enriquecerían dialogando con la literatura. En

particular, argumenta que leer las islas en la literatura popular como un medio para desarrollar un entendimiento más matizado del significado y la importancia de las aquéllas en la ficción popular, como argumentamos en mayor detalle y profundidad en cuatro géneros (crimen, *thrillers*, romántica y fantasía) en *Island Genres, Genre Islands...* (Crane y Fletcher, 2016b). Las ideas acerca de las islas que comunican los *best sellers* románticos y detectivescos desbordan la cubierta de los libros y llegan a los discursos culturales más amplios acerca del mundo en el que vivimos. Es indudable que los géneros populares son fuente de distracción y entretenimiento para millones de lectores; no obstante, también son sistemas de significación que tienen un impacto inconmensurable en nuestra percepción e imaginación geográfica.

Fuentes

Allen, Chris
2012 *Hunter: Intrepid 2*. Detroit: Momentum.

Archer, Zoe
2013 *Skies of Gold. The Ether Chronicles*. Nueva York: Avon Impulse-Harper Collins.

Ballantyne, Robert Michael
2015 *The Coral Island*. Virginia: Vallencourt Books.

Barlow, Linda y Jayne A. Krantz
1992 "Beneath the Surface: The Hidden Codes of Romance", en J. A. Krentz, ed., *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of Romance*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 15-29.

Berberich, Christine
2015 "Introduction", en C. Berberich, ed., *The Bloomsbury Introduction to Popular Fiction*. Londres: Bloomsbury, 1-8.

BOLTON, SHARON C.
2015 *Little Black Lies*. Londres: Corgi.
2008 *Sacrifice*. Londres: Corgi.

BRENNA, HELEN
2012 *First Come Twins*. Londres: Harlequin Mills & Boon.

CARR, ROBYN
s. s. a "About Thunder Point", en <https://www.robyncarr.com/series/thunder- point/>.
s. a. b "About Virgin River", en <https://www.robyncarr.com/series/virgin-river/>.

CRANE, RALPH y LISA FLETCHER
2016a "Cave Genres/Genre Caves: Reading the Subterranean *Thriller*", en Lisa Fletcher, ed., *Popular Fiction and Spatiality: Reading Genre Settings*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 9-24.
2016b *Island Genres, Genre Islands: Conceptualization and Representation in Popular Fictio*n. Maryland: Rowman & Littlefield International.
2014 "Caves as anti-Places: Robert Penn Warren's The Cave and Cormac McCarthy's Child of God", *Reconstruction* 14, no. 3.

CRESSWELL, TIM
2004 *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell.

CUSSLER, CLIVE
2008 *Shock Wave*. Nueva York: Pocket Star Books.

DEFOE, DANIEL
2007 *Robinson Crusoe*. Oxford: Oxford University Press.

ENRIGHT, JOHN
2014 *Blood Jungle Ballet*. Seattle: Thomas & Mercer.
2013 *Fire Knife Dancing*. Seattle: Thomas & Mercer.
2012 *Pago Pago Tango*. Seattle: Thomas & Mercer.
2004 *The Dead don't Dance*. Seattle: Thomas & Mercer.

EWAN, CHRIS
2014 *Dark Tides*. Londres: Faber.
2012 *Safe House*. Londres: Faber.

FLETCHER, LISA
2011 "'...some Distance to Go': A Critical Survey of Island Studies", *New Literatures Review*, nos. 47-48: 17-34.

FORCE, MARIE
s. a. The Gansett Island series, en <https://marieforce.com/books/>.
2011 *Maid for Love*. *The McCarthys of Gansett Island*. S. L.: HTJB, kindle

GELDER, KEN
2004 *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. Londres: Routledge.

GLOVER, DAVID
2012 "Publishing, History, Genre", en D. Glover y S. McCracken, eds., *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 15-32.

GLOVER, DAVID Y SCOTT MCCRACKEN
2012 "Introduction", en D. Glover y S. McCracken, eds., *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-14.

GOLDING, WILLIAM
1954 *Lord of the Flies*. Londres: Faber.

HARLEQUIN
s. a. "Write for Harlequin", en <https://harlequin.submittable.com/submit/28674>.

HAY, PETE
2006 "A Phenomenology of Islands", *Island Studies Journal* 1, no. 1: 19-42.

HONES, SHEILA
2011 "Literary Geography: Setting and Narrative Space", *Social and Cultural Geography* 12, no. 7: 685-699.
2008 "Text as it Happens: Literary Geography", *Geography Compass* 2, no. 5: 1301-1317.

HUGHES, CHIP
2011 *Murder on Moloka'i. Kailua*. Nueva York: Slate Ridge.

JAMES, E. L.
2011 *Fifty Shades of Grey*. Nueva York: Vintage.

JAMES, PHYLLIS D.
2005 *The Lighthouse*. Londres: Faber.

KENT, GRAEME W.
2011 *Devil-devil*. Londres: Robinson.

LARSSON, STIEG
2008 *The Girl with the Dragon Tattoo*. Londres: MacLehose-Quercus.

LEANE, ELIZABETH
2016 "Unstable Places and Generic Spaces: *Thrillers* set in Antarctica", en L. Fletcher, ed., *Popular Fiction and Spatiality: Reading Genre Settings*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 25-43.

MAY, PETER
2014 *Entry Island*. Londres: Quercus.

MCCALL, GRANT
1996 "Nissology: A Debate and Discourse from Below", *South Pacific*, en <http://southpacific.arts.unsw.edu.au/resources/resource_nissology.htm>.
1994 "Nissology: A Proposal for Consideration", *Journal of the Pacific Society* 17, nos. 2-3: 1-14.

McMahon, Barbara
1992 *Island Paradise*. Londres: Mills & Boon.

Osburn, Terri
2014 *More to Give*. Las Vegas: Montlake Romance.
2013 *Meant to Be*. Las Vegas: Montlake Romance.

Owen, David
2003 *Pig's Head*. Maryland: Arrow.

Parv, Valerie
2004 *The Art of Romance Writing: Practical Advice from an International Bestselling Romance Writer*. Sidney: Allen & Unwin.
1989 *Tasmanian Devil*. Londres: Mills & Boon.

Pearce, Lynne
2007 *Romance Writing*. Nueva York: Polity.
2004 "Popular Romance and its Readers", en C. Saunders, ed., *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary*. Oxford: Blackwell, 521-538.

Pezzotti, Barbara
2012 *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction: A Bloody Journey*. Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

Pratt, Mary Louise
1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.

Roberts, Nora
2008 *Sanctuary*. Nueva York: Hachette Digital.
1986 *Treasures Lost, Treasures Found*. Londres: Harlequin-Mills & Boon.

Robertson, Craig
2014 *The Last Refuge*. Nueva York: Simon & Schuster.

SCHMID, DAVID
2012 "From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction", en V. Miller y H. Oakley, eds., *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 7-23.

SHAKESPEARE, WILLIAM
2008 *The Tempest*. Oxford: Oxford University Press.

SNOW, EMILY
2012 *Tidal*. Nueva York: Touchstone.

STEVENSON, ROBERT L.
2011 *Treasure Island*. Oxford: Oxford University Press.

STONE, NICK
2011 *Mr Clarinet*. Nueva York: Penguin.

TALLY JR., ROBERT T.
2013 *Spatiality*. Londres: Routledge.

TURNER, LOUIS y JOHN ASH
1975 *The Golden Hordes: International Tourism and the Pleasure Periphery*. Londres: Constable.

VANNINI, PHILLIP
2011 "Constellations of Ferry (Im)mobility: Islandness as the Performance and Politics of Insulation and Isolation", *Cultural Geographies* 18, no. 2: 249-271.