

Artículo de Investigación

BREVE ENSAYO SOBRE EL *DOMESTIC NOIR*. A PROPÓSITO DE UNA NOVELA DE EMMA FLINT

Brief essay on domestic noir. About a novel by Emma Flint

Leopoldo Tillería Aqueveque

leopoldo.tilleria@inacapmail.cl

 <https://orcid.org/0000-0001-5630-7552>

Académico e investigador del Área de Tecnologías de la Información
y Ciberseguridad de la Universidad Bernardo O'Higgins

Recibido: 15/12/23 / Aceptado: 19/04/24

RESUMEN

Este ensayo se justifica en la insuficiencia de la narrativa actual para clasificar al *domestic noir* como subgénero literario. Su objetivo es precisamente establecer la conexión entre el *domestic noir* y la novela negra. Metodológicamente, se utilizaron la hermenéutica filosófica y el método de caso único. El libro seleccionado fue *Muertes pequeñas*, de la autora inglesa Emma Flint. Los resultados muestran, por un lado, la concordancia entre el modo de ser del agente de las acciones y la cualidad de las acciones y, por el otro, la crudeza del relato como condición primaria de la aceptabilidad de los contenidos. Por lo mismo, sobresale la intensidad con que *Muertes pequeñas* presenta algunos caracteres que corroboran su verosimilitud. Estos le dan a la historia un aire doméstico, teñido de sospecha, de un “no todo es lo que parece” y de crimen. De este modo, el *domestic noir* formaría parte del post-postmodernismo, una cierta lógica emergente de un diferente y más intenso modo de producción/consumo literario.

Palabras clave: arte, crimen, estética, historia, literatura, novela negra



ABSTRACT

This essay is justified by the insufficiency of current narrative to classify *domestic noir* as a literary subgenre. Its objective is precisely to establish the connection between *domestic noir* and crime novels. Methodologically, philosophical hermeneutics and the single case method were used. The book selected was *Muertes pequeñas*, by the English author Emma Flint. The results show, on the one hand, the agreement between the way of being of the agent of the actions and the quality of the actions, and, on the other, the crudeness of the story as a primary condition of the acceptability of the contents. For this reason, the intensity with which *Muertes pequeñas* presents some characters that corroborate its verisimilitude stands out. These give the story a domestic air, tinged with suspicion, “not everything is as it seems” and crime. In this way, *domestic noir* would be part of post-postmodernism, a certain logic emerging from a different and more intense mode of literary production/consumption.

Keywords: art, crime, aesthetics, history, literature, noir novel

INTRODUCCIÓN

Si hubiese que partir por algo, habría que decir dos cosas. Primero, que el *domestic noir*, como subgénero literario, ha tenido durante la última década una explosión pocas veces vista en las estanterías de buena parte del mundo, y, segundo, que, al tratarse de un subgénero de nacimiento relativamente reciente, qué entendamos por *domestic noir* sigue siendo un problema conceptual –o literario, si se quiere– del cual aparentemente nadie está muy interesado en salir.

Por eso, he decidido realizar un breve ensayo sobre este tópico, esperando contribuir a una discusión que se me ocurre necesaria no sólo para el mundo de la literatura sino para el del arte y la estética en general.

Organizaré lo que sigue de esta introducción, describiendo una especie de marco teórico que

nos lleve enseguida a plantear nuestra hipótesis de trabajo. Este encuadre estará compuesto, por un lado, por algunas definiciones actuales del *domestic noir* y, por otro, por los conceptos de novela negra, novela policial y de thriller, géneros que actuarían como “nave nodriza” de esta pequeña nave que hace rato ha adquirido vuelo propio y, agreguemos, desconocido.

En primer lugar, el *domestic noir* sería un subgénero de la novela negra, que se caracteriza por que sus argumentos se desarrollan en el ámbito doméstico y familiar. Sus tramas suelen centrarse en crímenes, misterios y traiciones, aunque también en las relaciones interpersonales de los personajes (Planeta de libros, 2024). Sin embargo, algunos lo consideran también un subgénero literario dentro de la ficción policial. Si bien se utilizó antes en la discusión sobre el subgénero del cine negro, el término fue aplicado a la

ficción en 2013 por la novelista Julia Crouch, quien ha sido descrita por la escritora Elizabeth Haynes como “la reina del cine negro doméstico”:

En pocas palabras, el *Domestic Noir* tiene lugar principalmente en hogares y lugares de trabajo, se ocupa en gran medida (pero no exclusivamente) de la experiencia femenina, se basa en las relaciones y toma como base una visión ampliamente feminista de que la esfera doméstica es un desafío y, a veces, una peligrosa perspectiva para sus habitantes (como se cita en *Domestic Noir*, s.f.).

Otra novelista, A. J. Waines, da en su blog una definición sumamente interesante del *domestic noir*:

La Familia... es un caldero para el crimen, que trae consigo secuestros, encarcelamientos, problemas de infertilidad, infidelidad y niños desaparecidos. La casa está plagada de secretos familiares enterrados que regresan para perseguirnos. Este subgénero juega con la idea de que el hogar es el lugar más seguro para estar —¿LO ES...? (como se cita en *Domestic Noir*, s.f.).

Sin embargo, el *domestic noir* se basa en dos postulados fundamentales: el primero, la soledad o el aislamiento de quien la protagoniza con respecto de la sociedad civil y sus instituciones (la policía, los cuerpos de rescate, los médicos, etc.) y, el segundo, la desconfianza de ese mismo personaje hacia quienes lo rodean (la pareja, principalmente, pero también otros

miembros de la familia). Así, el *domestic noir* teje mayoritariamente su argumento principal en la descripción de cómo un entorno que se suponía conocido o familiar de improviso se torna hostil. Para las obras que van más allá en la siembra de la sospecha, se trata también de cómo se descubre la falsedad de las apariencias que siempre había subyacido en ese entorno doméstico, pretendidamente conocido (*Totalnoir*, 2020).

En su canal personal, la *youtuber* Paloma Arizmendi (2022) menciona seis aspectos claves que clasificarían a un *domestic noir*: 1° La presencia decisiva de mujeres en la historia, que han tenido un cambio radical o han vivido o estado viviendo una crisis (familiar, laboral, psicológica, etc.). 2° Los “detectives” de la historia no son detectives profesionales: son más bien gente a pie de calle (vecinos, peatones que transitaban casualmente por el sitio del suceso, voluntarios, etc.) que tiene la intención de ir resolviendo lo que se está viviendo. 3° Suele estar todo dentro del ámbito doméstico (casa, hogar, familia, trabajo). 4° No todo es lo que parece: hay habitualmente un secreto que la misma historia se encarga de desentrañar. 5° Muestra en detalle el perfil de cada personaje. 6° Los capítulos son más largos y más densos que en una novela negra, en una novela policial o en los diferentes tipos de thrillers.

Por su parte, la novela negra conserva elementos de la novela policial clásica, pero las predominancias son distintas. Ya no será la mente del detective o del lector la que ocupe la función organizadora principal, sino que el interés se transfiere a la acción y la velocidad. El realismo del mundo narrado aumenta en medida proporcional al abandono del juego

lógico de las causas y los efectos. Esto no quiere decir que a veces las causas no sean enunciadas, sino que estas siempre tienen la forma de una manifestación exterior de algo más profundo, atávico e inexplicable (Simunovic, 2008, pp. 131-132). Añade el autor:

La novela negra es más una novela criminal que una novela policial, pero no por la admiración que puede sentir el lector por las capacidades intelectuales o la frialdad del criminal, sino porque el crimen es el componente esencial del mundo de la novela negra a tal punto que su sombra siempre sobrevive al mundo narrado en la novela, aun en el supuesto trágico de una mortandad total (o casi total) de los personajes [...] (Simunovic, 2008, p. 132).

A su vez, la novela policial o de enigma gira en torno a dos historias: la del crimen y la narración de la investigación que desata. Esta es liderada por un “héroe investigador”, que puede ser un policía, un detective, un criminalista, etc. Como observa Todorov, la historia del crimen ocurre antes de que empiece la novela, de modo que el lector concurre a ella a medida que descubre junto al detective las pistas que lo encaminan a su resolución. Dicho crimen sólo se conoce mediante deducciones, interrogatorios y teorías que permiten armar el caso, vale decir, indirectamente (como se cita en Coello, 2020).

De esta laya, el enigma se presenta como una anomalía, como aquello que viene a perturbar un conjunto coherente de expectativas previsibles (Corcuff, 2014, p. 40).

En una mirada más centrada en el suspenso, el thriller es una obra literaria de ficción en la que se hace un mayor hincapié en la tensión. Se caracteriza, asimismo, por mantener una trama llena de giros inesperados. Según Sánchez (2023), el thriller es una obra en la que el lector llega a estremecerse al identificarse con las hazañas llevadas a cabo por el héroe y por los peligros a los que se ve expuesto. En consecuencia, su característica principal es la tensión que estos deben de tener o suponer para que los lectores puedan llegar a sentir esa especie de estremecimiento.

Finalmente, consignemos lo que –con cierto abuso– podríamos llamar la teoría de la verosimilitud de Aristóteles: “Y también resulta claro por lo expuesto que no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (Arist. Po. 1451a 38). Aunque enseguida, dando un paso hacia lo irracional, el filósofo nos avisará que es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil. Al respecto, cito el lúcido comentario de Sinnott (2020):

[...] en el terreno de la poética se da por sentado que lo que comúnmente es admitido por los lectores de un relato [...] es para ellos verosímil y opera como presupuesto igualmente fundamental de la recepción de la pieza narrativa. Pues bien, la parte de la consigna aristotélica expresada por el “κατὰ τὸ εἰκός” [según necesidad] se refiere en forma específica a eso, es decir, establece como norma que la narración ha de ajustarse a lo que el público admite comúnmente como verosímil en lo que concierne a la

relación entre la cualidad o el modo de ser (ἦθος) [ethos] del agente de las acciones y la cualidad de las acciones. Lo mismo que en la comunicación retórica, esa concordancia es, pues, en la poética condición primaria de la aceptabilidad de los contenidos (2020, p. 63).

A partir del encuadre conceptual desarrollado y de la premisa fundamental depositada en la idea de verosimilitud, mi hipótesis inicial reza así: El *domestic noir* es un microcosmos negro que, por sus características, relata el tipo de historia más cercana a la realidad del lector y, por lo mismo, representa el género literario que resulta más verosímil.

MÉTODO

Puesto que el ensayo hunde sus raíces en la filosofía del arte, se han cruzado dos enfoques que satisfacen las condiciones metodológicas del estudio. El primero, la hermenéutica filosófica, considera al lenguaje como una realidad cargada con un significado ontológico, ya que el ser acontece en el lenguaje como verdad, como desvelamiento de sentido que no es esencialmente distinto a las diferentes representaciones finitas en las que accede a la subjetividad humana (de la Maza, 2005, p. 135 como se citó en Tillería Aqueveque, 2025). Por otra parte, Silva (2005), plantea con metafórica claridad esta relación intrínseca del lector con la obra: “La imagen de un verdadero combate del lector para construir el texto es más exacta que la que nos dan las bibliotecas llenas de libros no leídos, que si bien no refiguran nada tendrían supuestamente una configuración bien delineada” (p. 194).

El segundo método utilizado es el método de caso, para el que se seleccionó un texto del *domestic noir* como caso único (Stake, 1998). De acuerdo a Flyvbjerg (2006), se consideró que el caso elegido responde al criterio de caso paradigmático, es decir, se trata de un caso seleccionado para poder desarrollar una metáfora concerniente al ámbito de interés del investigador. La selección del caso se realizó mediante un muestreo teórico (Martín-Crespo & Salamanca, 2007). El texto escogido fue: *Muertes pequeñas* [Little Deaths], de Emma Flint. B. Galán (Trad.). Malpaso: 2017, 357 págs.

RESULTADOS

Ruth Malone es una mujer separada —de Frank— que vive junto a sus pequeños hijos Frankie y Cindy. Aunque, si he de ser fiel al modo cómo Flint organiza el tiempo en la novela, debo decir que se trata de un gran racconto, que comienza con Malone en la cárcel. Su trabajo ahí “consiste en cargar los libros en el carrito, con los lomos hacia fuera, y en dar cierto sentido de ruta, pensando en lo que podría querer leer cada reclusa” (Flint, 2017, p. 13). Ahora, si hemos de ajustarnos a las características del *domestic noir* señaladas por Arizmendi (2022), habría que reconocer que esta es la gran crisis del personaje femenino: haber sido condenada por la muerte de sus hijos.

Pero mi observación debe girar en torno a la historia y no en torno al “epílogo” de Ruth Malone.

De modo que la crisis de la mujer es otra, y se desata justo en la página treinta del libro: justo cuando Malone vuelve a su piso y se encuentra

con la habitación vacía, sin el menor rastro de ninguno de sus hijos. Y a renglón seguido, el narrador omnisciente:

Así fue como empezó todo. Con una puerta cerrada de una habitación vacía. Con Ruth corriendo hacia la calle a toda velocidad, apretando con fuerza un manajo de llaves en la mano, con la palma cada vez más sudorosa, y dando vueltas a la manzana gritando sus nombres (Flint, 2017, p. 31).

«¿Ha escondido usted a los niños en algún sitio?», parece ser la pregunta articuladora —y devastadora— del universo de Muertes pequeñas.

La primera aproximación a un relato verosímil comienza con el hecho de que todos hemos conocido o escuchado alguna vez casos similares de madres o padres, como en esta historia, que en pleno conflicto con su ex por la custodia de sus hijos llegan a tomar decisiones irracionales. Si a eso le agregamos que la vida de Ruth Malone está marcada por su adicción al alcohol y sobre todo por una larga lista de conquistas masculinas, tenemos el microcosmos negro íntegramente configurado ante el lector.

En el universo imaginario de un *domestic noir* puro, la entrada en escena de Pete Wonicke, reportero del Herald, hace más patente aún la desconexión entre investigación periodística e investigación policial para resolver el caso. El punto es que Cindy, la hija de cuatro años de Ruth y Frank, aparece muerta en un terreno abandonado a kilómetro y medio de su casa, partiendo literalmente en dos la investigación y haciendo, por lo mismo, más densa la historia.

Precisamente escribe el “detective” Pete Wonicke:

QUEENS, 16 DE JULIO. [...] La señora Malone, por su parte, una mujer delgada y pelirroja que llevaba un vestido negro último modelo, fue escoltada hasta la comisaría por la tarde. Allí la interrogaron durante más de dos horas, y luego regresó a su casa. Los vecinos de la señora Malone coincidieron en afirmar que sabían muy poco sobre ella. Los niños solían jugar con el resto de chiquillos del barrio, pero la madre era «más bien reservada». Un vecino comentó que la señora Malone solía trabajar muchas horas, sobre todo de noche, y que a consecuencia de ello llevaba un estilo de vida algo «caótico».

«Nunca antes habíamos tenido un problema como este por aquí, la verdad», dijo una madre de tres niños en edad preescolar que prefirió permanecer en el anonimato (Flint, 2017, p. 87).

Al cabo de casi dos semanas, encuentran a Frankie, el niño de cinco años, también asesinado. Esta vez, descubierto por un fotógrafo de la policía: “Parecía un pedazo de madera. Es lo que pensé cuando lo vi allí estirado. Apenas una silueta oscura en el suelo. Su cara... Joder, al principio pensé que era un puto tronco. Y el olor. ¡Dios...!” (Flint, 2017, p. 98). De manera que, más allá de los otros rasgos que conforman un *domestic noir* (el detalle de la psicología de los personajes, la densidad de los capítulos, la soledad de la protagonista, su desconfianza y al mismo tiempo sus sospechas en relación a su

exmarido, etc.) sigue siendo el crimen de los niños el centro de la historia, cuestión que, por ahora, es lo único que permite defender la idea de verosimilitud.

Incluso sobre la parte final del libro, en el episodio del juicio, Flint dota a Ruth Malone de un perfil de personalidad que va inclinando la empatía del lector hacia el lado del padre y, nada de soterradamente, va administrando nuestra percepción de lo verosímil alrededor de una figura más bien desquiciada de la madre:

—Me han dicho que se maquilló antes incluso de llamar a la policía.

—Jamás ha derramado ni una lágrima por esos pobres niños. Ni una sola, y eso es cierto, ¿eh? No solo lo digo yo. [...]

Había mujeres entre el público obsesionadas con el caso o con la propia Ruth. [...] Dispuestas a dejar a sus propios hijos con vecinos y amigos, solo para poder ver a Ruth en persona (Flint, 2017, p. 290).

Flint, pues, necesita de un argumento que vaya más allá de toda duda razonable. Del componente esencial de lo verosímil: la concordancia entre el modo de ser del agente de las acciones y la cualidad de las acciones. Una confesión... La de Frank, más de tres años desde que dejó de visitar a Ruth en prisión. Pero una confesión facilitada por una pregunta todavía pendiente:

—Fuiste tú, ¿verdad? Siempre has sido tú (Flint, 2017, p. 341).

Y las razones de Frank para asesinar a sus hijos no dejan de pertenecer al extraño y sórdido

cosmos de la novela negra. Mas a la luz de su anacrónica revelación en la celda de Ruth Malone, tales razones suenan verosímiles porque pueden explicarse, si cabe decirlo así, dentro de su insana relación con su exesposa. Explicación que se nos da mediante un narrador que parece estar leyendo la mente de Frank:

[...] Mira hacia el techo y une las manos tras la cabeza: huele a detergente, a cigarrillos Marlboro y a polvo, y, por debajo de todo, está ese olor a humedad que nunca desaparece [...].

Por Dios bendito. La puta humedad le hará daño en los pulmones y se pondrá enfermo. ¿Y de quién será la culpa? No duerme aquí cada noche por placer, sino por culpa de la zorra del piso de arriba.

La puta que no para de follar con otros hombres, la que les da a otros lo que le pertenece a él. Su puta mujer.

[...] Seguro que ella sabe que él está allí abajo. Sabe el daño que le hace imaginársela con otros hombres. Por eso grita así. Por eso gime tan fuerte. Todos estos años ha sido esposa y madre, pero ahora le recuerda día tras día que sigue siendo una puta. [...]

Va a tener que castigarla donde más le duela.

Por Dios.

Mira lo que te está obligando a hacer. Mira las cosas que vas a tener que hacer por amor (Flint, 2017, pp. 341-342).

Sin embargo, falta un ingrediente, aquel ingrediente que, con Sinnott (2020), funcione

como condición primaria de la aceptabilidad de los contenidos. La crudeza de la confesión de Frank:

—Cuando creí que ya estaríais dormidos, caminé hasta la cabina telefónica más cercana y te llamé. Sabía que si lo oías te levantarías para responder, porque pensarías que era uno de tus amantes. O Gallagher o el policía ese [...].

—Así que sí, llamé, y cuando respondiste me inventé una pelea para hacer que colgaras. Volví al sótano y oí que te movías de un lado a otro. [...]

—Abrí la puerta y entré. Estaban dormidos, ambos, tumbados de lado, uno frente al otro. Cin murmuraba y suspiraba, y Frankie tenía la boca abierta. Roncaba suavemente, como un cachorro.

Abrí la ventana, pensando que podría sacarlos por allí en caso de que regresaras. [...] Pero entonces me di cuenta de que era demasiado difícil y decidí sacarlos por la puerta.

—Puse a los niños en el asiento de atrás y salí de la misma manera en que llegué: quité el freno de mano y empujé el coche hasta el final de la calle; luego subí y me fui a casa. Fue así de fácil. Los llevé a mi habitación. Les di algunos cómics. Zumo de uva (Flint, 2017, pp. 343-345).

La confesión va transformando a Ruth Malone, no por la verdad que se desparrama en el aire como polvo de estrellas sino por la candidez con la que Frank relata los hechos.

Por la soltura con la que acepta que no pudo enfrentar la rabieta de sus hijos luego de que despertaran y quisiesen volver esa misma noche con su mami. Por la naturalidad con la que

reconoce haber sufrido un ataque de pánico y por la indiferencia con la que detalla que se vio obligado a ponerle a Cindy —para que se callase de una buena vez— una mano en la boca y otra en el cuello... hasta que una especie de espuma comenzó a salirle por la boca. Y, encima, por no haber dudado en hacer callar a Frankie exactamente de la misma forma como lo hizo con Cin.

Sin embargo, ella, aun sabiendo desde siempre la verdad, no para de temblar. El hecho es tan real como el latido de su corazón. Y coincidentemente —o verosímelmente, si decíamos, con Aristóteles, que es verosímil que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil—, la confesión de Frank llega justo el día de su libertad condicional.

Como toda madre inocente o como toda mujer atrapada en una telaraña de falsedades y difamaciones, ella quisiera contarles a quienes han autorizado su salida todo lo que Frank le ha dicho.

Que la verdad estallase como una supernova delante de toda esa inmundicia:

Imagina la verdad flotando en el aire cerca de su habitación [...]. Y luego se imagina que miran en su interior y solo ven su furia y su dolor. Imagina la reacción de todos los allí presentes [...]. E imagina que la envían de vuelta a su celda. Sabe que las palabras de Frank le habrían supuesto más años tras las rejas. Imagina la sonrisa de él al enterarse. Triunfante.

Pero Ruth Malone sabe mejor que nadie que su karma es el maldito silencio:

Así que, en su lugar, saca un pañuelo de papel de la caja que le acercan y lo presiona contra su rostro mojado. Lo presiona contra la boca para mantener la verdad contenida.

Todo lo que ven y oyen son sus lágrimas, y asienten porque, por fin, está rota (Flint, 2017, p. 351).

CONCLUSIONES

Quisiera abordar el primer riesgo asumido en este ensayo. El de afirmar que *Muertes pequeñas* pertenece al subgénero *domestic noir*, en condiciones de que el libro de Emma Flint ha sido considerado por buena parte de la crítica literaria como una novela negra (de hecho, dicen los expertos, como una de las mejores de 2017). Pero una cosa es el galardón o el aplauso –y, por tanto, la etiqueta–, y otra muy distinta el análisis hermenéutico de una obra. Eso, especialmente, es lo que nos llevó a escoger el caso único como método de investigación.

Lo que quiero decir no es que *Muertes pequeñas* no responda a una cierta ontología literaria del género novela negra. Si así fuese, no hubiésemos dicho en el marco teórico que el *domestic noir* es un subgénero de aquella. Siguiendo el mismo argumento, el crimen se ha comportado canónicamente como el émbolo del libro, envuelto en un realismo que nos ha revelado la soledad y, primordialmente, la

desconfianza de Ruth Malone en torno al cosmos que la rodea.

El énfasis, pues, debe estar puesto en la condición que hace de esta novela un *domestic noir*. Y esta razón, a decir verdad, es una condición *sine qua non* de todo *domestic noir*, mas no de toda novela negra. Dicha condición fue planteada por A. J. Waines en el marco teórico: «Este subgénero juega con la idea de que el hogar es el lugar más seguro para estar —¿LO ES...?». Así que no es la sumatoria de las cualidades que, por ejemplo, nos entregó Arizmendi (2022), la que determina finalmente que *Muertes pequeñas* pertenezca o no al *domestic noir*, sino, en otra cuerda de la ficción, la intensidad con que el libro presenta determinados caracteres que nos convencen, por de pronto, de su verosimilitud. Tales caracteres no son otros que aquellos que le dan a la historia precisamente un aire doméstico, teñido de sospecha, de un “no todo es lo que parece” y, seguramente, de crimen.

Parafraseando a Nealon (2012), podría decirse, como una suerte de preámbulo para futuras investigaciones, que el *domestic noir* parece formar parte del post-postmodernismo, en cuanto a que representaría la lógica emergente de algo más que la lógica de la producción de bienes y servicios: no necesariamente algo “nuevo”, sino un diferente y más intenso modo de producción/consumo literario.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1974). *Poética*. (Ed. Trilingüe y Trad. V. García Yebra). Gredos. (Trabajo original publicado en siglo IV a.C).
- Arizmendi, P. (24 de julio de 2022). *Domestic Noir, ¿Qué es? ¿Qué libros pertenecen a este género?* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vkDES5>
- Coello, Z. (2020, septiembre 15). ¿Qué es la novela policial o enigma? *Aguja Literaria*. <https://agujaliteraria.com/que-es-la-novela-policial-o-enigma/>
- Corcuff, P. (2014). *Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas*. *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 30-51. <https://culturayrs.unam.mx/index.php/crs/article/view/108>
- de la Maza, L. (2005). *Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. *Teología y Vida*, 46, 122-138. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/teolvida/v46n1/art08.pdf>
- Flint, E. (2017). *Muertes pequeñas*. B. Galán (Trad.). Malpaso.
- Flyvbjerg, B. (2006). *Five misunderstandings about case-study research*. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219-245. <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>
- Martín-Crespo, C. & Salamanca, A. (2007). *El muestreo en la investigación cualitativa*. *Nure Investigación* (27). <https://www.nureinvestigacion.es/OJS/index.php/nure/article/view/27>
- Nealon, J. T. (2012). *Post-postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford University Press. Stanford, CA, Estados Unidos.
- Planeta de libros (2024, mayo 29). ¿Qué es el “Domestic noir”? <https://www.planetadelibros.com/blog/actualidad-literaria/que-es-el-domestic-noir/>
- Sánchez, A. (18 de diciembre de 2023). ¿Qué es el thriller? Tres características básicas de este género de ficción. *Hera Ediciones*. <https://www.heraediciones.es/que-es-el-thriller-tres-caracteristicas-basicas-de-este-genero-de-ficcion/>
- Silva, E. (2005). *Paul Ricoeur y los desplazamientos de la hermenéutica*. *Teología y Vida*, Vol. 46, 167-205. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/teolvida/v46n1/art10.pdf>
- Simunovic, H. (2008). *Notas sobre la novela negra chilena: sintomática de una crisis literaria a través de dos autores representativos*. *Atenea* (498), 127-139. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n498/art09.pdf>
- Sinnott, E. (2020). *Verosimilitud o necesidad*. *Circe*, 24(1), 59-79. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/circe/article/view/29129>
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Morata.
- Tillería Aqueveque, L. (2025). *Distopía, apocalipsis y posapocalipsis. fundamento y frontera en la literatura de una sociedad ficticia indeseable*. *Revista Científica Orbis Cognitionis*, 9(1), 9-25. <https://doi.org/10.48204/j.orbis.v9n1.a6710>
- Totalnoir (2020, abril 23). *El domestic noir, o, de cómo la sospecha se adueña de la casa*. <https://totalnoir.com/el-domestic-noir-o-de-como-la-sospecha-se-aduena-de-la-casa/>